

Tekstin nautinnosta

Kuvan luennasta kirjoittamisen aktiin

Toimittanut Asta Kihlman



Tekstin nautinnosta

Kuvan luennasta kirjoittamisen aktiin

Toimittanut
Asta Kihlman



TIETOLIPAS 276

Teos on Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran nimeämien asiantuntijoiden tarkastama.

© 2022 Asta Kihlman ja SKS

Lisenssi CC BY-NC-ND 4.0 International kuvia lukuun ottamatta.

Ulkoasu: Markus Itkonen

Kannen toteutus: Eija Hukka

Kannen kuva: Harri Kalha, *Museum-hopping*, 2013, kollaasi, 15 x 11 cm.

Taitto: Maija Räisänen

Kuvien reproduktio: Keski-Suomen Sivu Oy

EPUB: Tero Salmén

ISBN 978-951-858-459-2 (nid.)

ISBN 978-951-858-460-8 (EPUB)

ISBN 978-951-858-461-5 (PDF)

ISSN 0562-6129 (nid.)

ISSN 2670-2584 (verkkójulkaisut)

DOI <https://doi.org/10.21435/tl.276>

Teos on lisensoitu Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International -lisenssillä. Tutustu lisenssiin osoitteessa <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fi>.



Teos on avoimesti saatavissa osoitteessa
<https://doi.org/10.21435/tl.276>
tai lukemalla tämä QR-koodi mobiililaitteella.



Hansaprint Oy, Turenki 2022

Sisälllys

Johdanto: Tekstin nautinnosta – kuvan luennasta kirjoittamisen aktiin 7

Asta Kihlman

I Taiteen kehyksissä

In flagrante delicto – luomisen aktista luennan antiin: I näytös 33

Harri Kalha

Kritiikki ennen kritiikkiä – itseviittaavuus taidenäyttelyjen lehdistötiedotteiden retoriikassa 56

Altti Kuusamo

”Ei teorioita, ei muotoa, pelkkä – väri” – Ellen Thesleffin taiteen intiimi kehollisuus 74

Asta Kihlman

Fragmenteja ja kertomuksia – valokuva, muisti ja historia

Marjo Levlinin näyttelyssä *Länteen ja takaisin* 100

Petra Lehtoruusu

Kaunotaide kaatopaikalla – Ateneumin taidemuseosta vuonna 1915 poistettujen teosten skandaali 131

Max Fritze

Anal-yzing Picasso 156

Harri Kalha

Saako olla lapsikuvia – Freudilla vai ilman? 189

Harri Kalha

II Sukupuolen kehyksissä

In flagrante delicto – luomisen aktista luennan antiin: II näytös 245
Harri Kalha

Feminiinisyys Tom of Finlandin muskelimiehissä 284
Leena-Maija Rossi

Halun liike kohti kuolemaa – *Kuolema Venetsiassa* ja
sinthom-oseksuaalin käsite 300
Livia Hekanaho

Hattutempuja – muoti-ilmiöstä muotiin ilmiönä 328
Harri Kalha

Protoqueereista naisista ja rumuudesta Merete Mazzarellan
”vampyyrikirjoissa” – Alma Söderhjelm ja Toini Topelius 395
Antu Sorainen

Stonewallista vaaleanpunaisen euron talouteen – homojen ja
lesbojen näkyvyyden politiikassa tapahtuneiden muutosten
lähihistoriaa 415
Annamari Vänskä

Sigrid af Forselles – korutaiteen monumentalisti 439
Harri Kalha & Asta Kihlman

Tutkijuudesta kirjoittajuuteen – akateemisuuden ambivalenssi* 471
Petra Lehtoruusu haastattelee Harri Kalhaa

Kirjoittajat 487
Abstract 489

* Vertaisarvioimatonta sisältöä

Johdanto: Tekstin nautinnosta – kuvan luennasta kirjoittamisen aktiin

Asta Kihlman

© <https://orcid.org/0000-0002-3971-8269>

Kirjoittaminen edustaa kättä ja siten ruumista: ruumiin impulsseja, kontrollimekanismeja, rytmejä, painoja, liukumia, komplikaatioita, lentoja – se ei siis edusta sielua – – vaan subjektia halun ja tiedostamattoman painolasteineen.

Roland Barthes

Tekstin nautinnosta. Kuvan luennasta kirjoittamisen aktiin -teos tunnustele modernismin, nykyaiteen sekä taidehistoriankirjoituksen diskursseja, niissä piileviä arvoasetelmia ja rajanvetoja – sekä tapauksia, jotka eivät tahdo näihin rajoihin sopia.

Luvuissa paneudutaan roskan ja reliikin, korkeataiteen, muotoilun sekä intiimin taidekokemuksen ja julkisen kritiikin merkityksiin. Käsiteltävät teemat laajentavat näkemyksiä värin queer-potentiaalista, detaljin merkityksistä sekä kuvataiteen ja kirjoittamisen suhteista.

Teoksen neljätoista vertaisarvioitua tapaustutkimusta tarjoavat uudenlaisia avauksia visuaalisen kulttuurin tutkimuksen, taidehistorian ja sukupuolentutkimuksen alueilta. Antologian luvut eivät tukeudu tiukasti oppiainerajoihin vaan avautuvat kohti laajempaa kulttuurin kenttää.

Visuaalisen kulttuurin tutkimus ja jälkistrukturalismi muodostuvat antologian teksteissä asenteiksi, diskurssit ja sukupuoli teemoiksi, joiden avulla tarkastella taiteen, modernismin ja moderniteetin problematiikkaa – tai toisiinsa kietoutuvia problematiikkoja – nykyisestä jälkimodernista ajasta käsin. Teos kysyy, millaisia arvoja, asenteita ja dialektisia rakenteita piilee teosten, taiteilijoiden ja taideskandaalien takana. Entä mitä julkinen pahennus kertoo ympäröivästä yhteiskunnasta ja sen halu(taloude)sta?

Diskurssisensitiivisyyden ohella teoksessa kunnioitetaan viipyilevää kuvan lukemisen ihannetta. Taiteen katsominen ja siitä kirjoittaminen muuttuvat antologian sivuilla osallistaviksi ja affektiivisiksi piirileikeiksi tutkimuskohteiden kanssa. Tutkija antautuu kohteelleen ja kohde tutkijalle, mutta kumpikin pakenee lopullista haltuunottoa. Lukija kutsutaan mukaan tekstuaaliseen aktiin, jossa luennan avaimet ja tekstin ilot piilevät yksityiskohdissa ja nyansseissa, herkkyydessä.

Antologian suhde taiteesta ja sukupuolesta kirjoittamiseen nojautuu Harri Kalhan tieteellisen ajattelun traditioon. Laajan ja monipuolisen tutkimuksensa kautta Kalha on herkistänyt lukijaa havaitsemaan kuvapoikkeamia sekä legitiimeiksi ja suvereneiksi oletettujen diskurssien – faktoihin perustuvan tutkimuksen tai asiantuntemuksen – takaa paljastuvia *toisia* tekstejä.

Barthesilainen *plaisir du texte*, lukemisen ja kirjoittamisen nautinto, läpäisee Kalhan koko tuotannon. Tämän teoksen myötä haluamme onnitella Harri Kalhaa hänen 60-vuotissyntymäpäivänään.

Mutta miten sitten hahmotella päälinjoja ja keskeisiä teemoja käsiällä olevasta antologiasta?

Teoksen tapaustutkimukset jakautuvat kahteen temaattiseen osaan. Ensimmäinen osa ”Taiteen kehyksissä” keskittyy modernin ja nykytaiteen diskursseihin, toinen osa ”Sukupuolen kehyksissä” luotaa sukupuolen, identiteetin ja ruumiillisuuden suhteita.

Kokoelman tekstejä yhdistää kiinnostus visuaalisten ja kirjallisten merkitysten kulttuuriseen muotoutumiseen, ja niissä käsitteellistyvät erityisesti diskurssi, representaatio, jälkistrukturalismi, sukupuoli ja queer.

Ranskalainen kulttuurintutkija Roland Barthes figuroi useassa luvussa, ja analyysia tarkennetaan myös Luce Irigarayn, Julia Kristevan sekä Maurice Merleau-Pontyn kehofilosofioin. Jacques Derridan, Michel Foucault’n ja Sigmund Freudin ajattelua sovelletaan useaan tekstiin. Kirjallisuuden puolella etenkin yhdysvaltalaiset queer-teoreetikot Eve Kosofsky Sedgwick, Lee Edelman ja Jack Halberstam tarjoavat analyysin käsitteistöä.

Taiteen kehyksissä

Paneutuessaan klassisen taidehistorian tutkimuskohteiden – esineiden ja luovien prosessien – sijaan taidepuheeseen, taiteen ilmiöihin ja mediaan tutkija voi nostaa esiin kiinnostavia huomioita taiteen institutionaalisista ja diskursiivisista koneistoista. ”Taiteen kehyksissä”-osa uppoutuu tähän taidehistorian kiehtovaan materiaalipankkiin seitsemässä luvussaan, joissa analyttinen katse kohdistetaan taidepuheeseen ja taiteilijan puheeseen, postikorttimediaan, näyttelyihin, tiedotteisiin ja arvosteluihin.

Poikkeus vahvistaa usein säännön, ja niinpä myös antologian avaa Harri Kalhan luku ”*In flagrante delicto* – luomisen aktista luenнан antiin: näytös I–II” murtaa heti tapaustutkimusten jakolinjaa. Luku on elegantisti leikattu kahteen osaan ja lukee kuvaa sekä **taiteen** että **sukupuolen** kehyksissä toimien molempien osien aloituslukuna. Tekstissä tutkija paneutuu modernismin moniottelijaan Jean Cocteaun Philippe Halsmanin vuonna 1949 ottaman potretti-valokuvan *The Act of Creation* eli luomistyö kautta. Rikkaasti polveilevan esseen keskustelukumppaneina toimivat muun muassa klassiset myyttiset henkilöt Pygmalion, Narkissos ja Orfeus.

Luvussaan kirjoittaja kysyy, kumpi oikeastaan on kuvan tekijä: kuvaaja vai malli? Kumman kuoleman perään meidän tulisi jälkistrukturalistisesti haikailla? Tekstissä päädytään käsitteellistämään kuvaa/kuvattavaa kehyksen kautta, sillä kuten kirjoittaja toteaa, kehys viime kädessä tekee taideteoksen, sosiaalisesti ja sisustuksellisesti määrittyvänä objektina: ”taulun”, joka rajautuu seinälle ja seinästä. Kehys kertoo siten, mikä on olennaista, mihin kuuluu kohdistaa huomio – mikä on keskiössä.

The Act of Creation (Akti) on kuva, jota sopii lukea yli äyräiden. Kuva on allegorisesti mehevä tai tiedepuhekielellä, *ylideterminoitu*. Semminkin kun Cocteaun hahmo on itsekin ylideterminoitunut, kuuluisampi kuin yksikään hänen teoksistaan.

Cocteau oli Runoilija isolla ärrällä – hän kutsui piirroksiaan graafiseksi runoudeksi, elokuviaan elokuvalliseksi runoudeksi ja esseitään kriittiseksi runoudeksi. Tämä Cocteaun kaiken kattava poetismi ilmentää kirjoittajan mukaan halua sublimoida arkinen elämä. Taiteel-

linen luovuus ei toteudukaan vain kehysten sisään rajatussa ”diegeettisessä” tilassa, vaan sitä tukee – ja kenties ruokkii – kulisseihiin jäävä toinen kosketus.

Luvussa kehys, kehyksen käsite, näyttäytyy eräänlaisena sitaattina ja aikamuotona. Lainausmerkkien tavoin se markeeraa narratiivista erottuvan tai sitä tarkentavan repliikin. Näin tehdessään kehys myös jakaa kuvan temporaalisiin kenttiin. Yhtäältä kehyksen sisälle jäävä kuva on vasta tuloillaan; toisaalta kehys merkitsee sen Tauluksi, nau-laa sen sanoman sanotuksi.

Kirjoittajan mukaan kehys toimii kuvallisena punktuatona, ker-rontaa jäsentävänä *välin* merkinä. Kehys on kuvallinen kaksoispiste, mutta samalla lainausmerkit tai vahva kursiivi – kenties jopa välimer-keistä pikantein: silmänisku. Kehys markeeraa reunan keskeiseksi ja samalla häilyväksi; tuottaa syvyyttä, joka onkin pintaa.

Luvussa teeman käsittelyä tukee ranskalainen poststrukturalismi: Jacques Derridan ajatukset kehyksestä rajakohtana ja eronteon merkinä sekä Louis Marinia mukaillen kehyksen taipumukset hierarki-soida näkökenttäämme, toimia skoopin valtarakenteen (*scopic regime*) eli katseen vallan portinvartijana. Siinä kehykset ”antavat lu-van” katsoa *subjekti-objekti*-asetelman puitteissa; oikeuttaen – ja sa-malla etuoikeuttaen – erilaisia katseita.

Kirjoittaja esittää, että kehys on kuin *preteriti*, mennyt aikamuoto, jota leimaa juhlava jäykkyys mutta myös ambivalenssi. Ranskalaisen kulttuurintutkijan Roland Barthesin sanoin *preteriti* on ”valeen manifestoituma”, eräänlainen näkyväksi tehty pötypuhe, joka ”tu esiin mahdollisen merkityksen samalla kun paljastaa sen vääräksi”. Uskottavuuden ja illusion sulauma tuottaa dialektisen jännitteen, jossa totuus ja epätotuus elävät rinta rinnan.

Luvun herkullisessa kohdassa seuraa intermissio, väliaika.

Kuvaa kierteellä tarkastelee myös Altti Kuusamon luku ”Kritiikki ennen kritiikkiä – itseviittaavuus taidenäyttelyjen lehdistötiedotteiden retoriikassa”, missä kirjoittaja tarkastelee näyttelytiedotteiden ilmentämää retoriikkaa eli ilmaisutapoja ja käsitteitä yhteensä 40:ssä helsinkiläisen tm-gallerian vuosina 2014–2019 lähettämässä tiedotteessa. Taiteilijoiden itsensä laatimien tiedotetekstien analyysi avaa tämän kirjoittamisen erikoisgenren, kritiikin alagenren, luon-netta sekä siinä tapahtunutta käsitteellisen itsereflektion lisääntymis-

tä kirjoittajan tarkastellessa tiedotetta myös tekijäsubjektin autokommunikaationa.

Kuusamo pitää selkeyden vaadetta validina lehdistötiedotteessa, tiettyyn rajaan asti. Vaatimus ei sulje pois diskurssin lyhyitä sivuraiteita, kielikuvia, edes tiedotteissa *par lui même*. Lehdistötiedotteissa käytetty retoriikka ei kuitenkaan palaudu poliittisessa ja oikeudellisessa retoriikassa käytettyyn argumentaatioon vaan *epideiktiseen* eli esittävään retoriikkaan. Aristoteleen mukaan tämä kahden retoriikan väliin jäävä laji on parhaimmillaan seremoniallista, julistavaa ja toteavaa.

Retoriikka on suostuttelutaidon oppia ja samalla oppia kaunopuheisuudesta, *eloquentiaa*. Sen tehtävänä on parhaimmillaan vakuuttaa ja liikuttaa. Koska retoriikka on suostuttelua, totuudellisuuden vaikutelma syntyy suostuttelevasta diskurssista. Totuutta ei etsitä argumentaation voimin, vaan argumentaatio itse johtaa ”totuuteen”.

Retoriikka mahdollistaa myös *amplifikaation* eli laajennuksen sekä *anaforan* eli kohottavan toiston, joka on mahdollinen tyylikeino nopeatempoisessa tai lyhyessä esittelyssä, sillä se sallii myös deiktiset viittaukset. Deiktisyys onkin sisäänrakennettu minämuotoisiin teksteihin. *Deiksis* (kr. *deixis*, kr. *deiknonei*, ’näyttää’) merkitsee puhumisen *hetken* ja siten viittaa *itse diskurssin kulkuun*, sekä osoituksellisesti että ajallisesti.

Ekfrasiksen tarkoitus on antaa ääni mykälle taideobjektille. Kuusamo tarkastelee taiteilijoiden kirjoittamia lehdistötiedotteita ekfrasiksen yhtenä erikoismuotona, joka tarjoaa haasteita myös tiedotteen kirjoittajalle: kuinka ottaa etäisyyttä teoksiin ja silti kuvailla niitä niin kiinnostavasti, että se herättää lukijan mielenkiinnon ja laskee kynystä tulla katsomaan kuvattuja teoksia?

Kirjoittajan mukaan samalla kun taiteen eri suuntauksiin liittyvät ismikäsitteet ovat perusteluina hävinneet, hioutunut tyyli ja metaforiin sidottu argumentaatio ovat voimistaneet asemiaan ja avanneet tilaa yksityiskohtaisemmalle ja yksilöidymmälle retorille suostuttelulle. Mystifioiva kielenkäyttö on laantunut, ja tilalle ovat tulleet metaforan, metonymian ja itseironian tehokeinot.

Taidetta ja omaa tekemistä ei enää arvioida vallitsevien tyylikausien kautta, vaan teemat liittyvät aikaan, muistiin ja muistoihin, kehoon, kaipaukseen, melankoliaan, syrjäytymiseen, vallankäyttöön, yksinäisyyteen, sukupuolikymsymyksiin, historiaan ja hiljaisuuteen.

Kirjoittaja tarjoaa läpi luvun valaisevia esimerkkejä keräämästään näyttelyaineistosta. Argumentaation ja retoriikan käsitteellisinä keskustelukumppaneina toimivat muun muassa Sokrates, Platon ja Aristoteles sekä kuvataidekritiikin teoretisoijat virolaistaustainen Boris Bernstein, saksalainen Boris Groys ja ranskalainen Roland Barthes.

Tekijäsubjekti nousee vahvasti esiin myös Asta Kihlmanin luvussa ”’Ei teorioita, ei muotoa, pelkkä – väri’ – Ellen Thesleffin taiteen intiimi kehollisuus”, jossa kirjoittaja tarkastelee kuvataiteilija Ellen Thesleffin 1940-luvun lopun lähes täysin abstrakteja maalauksia. Kihlman keskittyy luvussaan Thesleffin kankaiden intiimiin kehollisuuteen, joka ilmenee kuvapinnoilla ennen kaikkea värin organisisena liikkeenä sekä musikaalisena viivankuljetuksena. Thesleffin taiteen synesteettiselle aspektille etsitään tekstissä uusia, taiteilijan tuotantoon ennestään kiinnittymättömiä tentatiivisia tulkintoja.

Thesleffin myöhäiskauden teoksissa huomio kiinnittyy viivojen epähierarkkiseen kompositioon, nopeaan tempoon ja kevyeen kosketukseen sekä avoimen käsitteelliseen rakenteeseen. Abstraktit viivasommitelmat puhkovat katkonaisia linjoja frontaalisisilla ja diagonaalisisilla viivoilla operoivaan tilaan, joka muuttuu dynaamisesti liikkuvien väriinjojen leikiksi pinnan eri kerroksissa. Viivasointu venyy pitkäksi, ja lopulta siitä häviää jännite. Värähtely, *oskillaatio*, tietoisesta reflektoinnista luopuminen, muuntuu fyysisistä ruumiillisuutta ilmaisevaksi.

Kirjoittaja ehdottaa, että Thesleffin 1940-luvun myöhäistuotantoon kuuluvia maalauksia *Aurinkosuudelma* ja *Ikaros* sekä jo joitakin 1900-luvun alkupuolella syntyneitä villin emotionaalisia teoksia, kuten *Toskanalainen maisema* (1908), on mahdollista tarkastella ”kehyyksiin taipumattomana” fantasiana.

Kirjoittaja lukee näitä Thesleffin ”kehyksettömiä” maalauksia taiteilijan henkilökohtaisen tunneilmaisun välineinä, jotka mahdollistivat abstraktein viivoin toteutetun introspektion. Thesleffin taiteen materiaalina toimikin taiteilijan intiimi keho, persoona, taiteelle omistautunut subjektiivinen minä, ”dekoratiivisesta” *decorumista* vapaa taiteilijuus.

Thesleffin intiimissä, synesteettisessä taiteessa (missä intiimi saa ilmaisunsa eleessä, ele värissä) olennaista on arvojen ja identiteettien loputon, uutta luova kyseenalaistaminen, joka toteutuu kääntymi-

sessä aistimellisen sisimmän puoleen. Kankaiden intiimi ilmaisu toteutuu, kun kyseenalaistetaan ilmeisiä merkityksiä ja arvoja – irrottaudutaan *decorumista*. Thesleffin kankaiden aistittava *värimusiikki* ilmenee muodon rikkomuksina, musiikkitermein ilmaistuna *atonaalisenä oskillaationa*, joka tulee esiin pistoina, viettien ja erojen tiheytyminä kuvapinnoilla. Thesleffin *timbre* ei etsikään muotoa eikä katkonainen viiva figuratiivisuutta. Taiteilijan irtiotto *decorumista* merkitsee abjektia identiteettiä ja järjestystä häiritsevää ambivalenttia liikkuvuutta ulkoisen ja sisäisen, värin ja viivan välillä.

Kirjoittaja ehdottaa, että Thesleffin taidetta voidaan luonnehtia ranskalaisen kulttuurintutkijan Roland Barthesin termien Neutrin taiteena, jolle keskeistä on *jouissance*. Thesleffin kinesteettisen muodon ja virtaavan värin pyrkimyksenä on nyrjäyttää, tyhjentää tai raukeuttaa (*déjouer*) paradigmoja, Lain velvoitteita ja rajoituksia. Thesleffin värin ja muodon itsenäisyys ilmenee suhteessa merkitysisälttöön, kertomukseen ja representaatioon.

Luvun teoreettisina keskustelukumppaneina toimivat Barthesin ajatukset musiikin, taiteen ja kehollisuuden kytköksistä sekä ranskalaiseen tutkimusperinteeseen kuuluvien Luce Irigarayn, Julia Kristevan ja Hélène Cixous'n kehofilosofiat.

Tekijyyden ohella surrealismi ja antikvarianismi nousevat keskeisiksi määrittäjiksi Petra Lehtoruusun luvussa ”Fragmentteja ja kertomuksia – valokuva, muisti ja historia Marjo Levlinin näyttelyssä *Länteen ja takaisin*”. Levlin käsitteli näyttelyssään (MUU Galleria, 9.1.–15.2.2015) esivanhempiensa 1800–1900-luvun taitteen Amerikan-siirtolaisuutta koskevia muistoja ja tarinoita. Vanhat valokuvat, kirjeet ja dokumentit sekä patinoituneet koriste-esineet ovat jäljellä taiteilijan isän isovanhempien elämästä vieraalla mantereella. Nämä menneisyyden fragmentit saivat Levlinin lähtemään vuonna 2013 Yhdysvaltoihin jäljittämään sukulaistensa vaiheita. Matkan seurauksena syntyi näyttely, jonka installaatiot kertovat eri tavoin suvun kadonneista muistoista.

Lehtoruusu tulkitsee ja vertaa Levlinin luomaa kokonaisuutta surrealistien ja romantikkojen yrityksiin saada menneisyyden fragmentit puhumaan luomalla niistä nykyhetkessä merkityksellisiä kertomuksia tai kokonaisuuksia. Kirjoittaja peilaa taiteilijan tapaa rakentaa fragmentaarista jäljistä ja muistoista kokonaisuutta romaaneistaan

tunnetun kirjailijan Walter Scottin ja valokuvan pioneerin William Henry Fox Talbotin romanttisen antikvarianismin sekä 1900-luvun alun surrealistisen runokuvan ja kollaasin tapoihin käyttää menneisyyden fragmentteja ja indeksejä. Lisäksi Levlinin teoksia tarkastellaan suhteessa Pamela M. Leen nykyvalokuvataiteessa hahmottelemaan Austerlitz-efektiin, jossa aika ja tila kiertävät toisiinsa.

Keskeistä Levlinin kerronnassa on kuvattujen paikkojen, raunioiden ja fragmenttien indeksinen yhteys menneisyyden tapahtumiin: Taiteilijan filmaamat tienoot todistavat taiteilijan esivanhempien yrityksistä kotiutua uuteen maahan. Kuten Scottin romaanit sulauttavat itseensä heterogeenistä aineistoa, Levlinin elokuvassa ääni ja kameran liike sitovat taiteilijan arkistolöydöt, muistot ja kuvitelmat kertomukseksi. Videokuva taiteilijan matkalta kietoutuu yhteen musiikin ja kertojanäänän sekä vanhoja tapahtumia koskevien tarinoiden kanssa.

Lehtoruusu esittää, että Levlin yhdistää näyttelyssään tarinoiden fragmentteja sekä rinnastaa nykyaikaisen keinovalikoimaa ja menneisyyden populaaria kuvakulttuuria, kuluneita antiikkiesineitä ja HD-videota toisiinsa tavalla, joka nostaa keskiöön eri materiaalien ja medioiden – (valo)kuvien, esineiden ja tekstien – suhteen poissaolevaan menneisyyteen ja kyvyn kertoa siitä. Teoksissa aika ja tila, fiktio ja fakta, jäljet ja kuvitelmat nivoutuvat toisiinsa tentatiivisina, muistin aukkoja ja menneisyyden tavoittamattomuutta alleviivaavina, itserefleksiivisinä installaatioina, jotka kukin tavallaan kertovat taiteilijan sukutarinaa. Kirpputoreilta löytyneistä stereokuvista tulee isoisänisän elämäkerta ja pöytälaatikkoon unohdetusta rihkamasta perintökalleus.

Arkistolähteiden keskeisyys korostuu myös Max Fritzen luvussa ”Kaunotaide kaatopaikalla – Ateneumin taidemuseosta vuonna 1915 poistettujen teosten skandaali”. Kirjoittaja tarkastelee siinä vuonna 1915 syntynyttä mediamyrskyä, joka sai alkunsa, kun Ateneumin taidemuseon sijainnut roskienkaatopaikka täyttyi taideteoksista.

Kirjoittaja tulkitsee kaltoin kohdeltuja taideteoksia kipinä, joka sai taidepolitiikkaan, kansalliseen ja korkeakulttuuriin, uusiin, vielä vierailta ja uhkaavilta tuntuneisiin modernistisiin taidesuuntauksiin ja rotuunkin liittyneet jännitteet roihahtamaan. Taideteosten heittäminen tunkiolle oli väkivaltaa itse taidetta kohtaan, taideobjektien

sosiaalisesti neuvotellun erikoisuuden ja koskemattomuuden kieltämistä. Taideteosten asema aikaa kestävinä ja ikuisia arvoja heijastavina poikkeusesineinä oli haastettu ja vieläpä poikkeuksellisen barbaarisella tavalla.

Tapaus kuohutti suomalaista taidemaailmaa, ja siivousoperaation valtuuttanut Taideyhdistyksen gallerian intendentti Gustaf Strengell joutui lehdistömyrskyn silmään. Luku luo katsauksen kohuttuun taideskandaaliin ja sen synnyttämään päivälehtikeskusteluun, joka antoi myös oivan mahdollisuuden taidemaailman usein vaiettujen lainalaisuuksien käsittelylle purevan satiirin ja mustan huumorin kautta.

Vastaparien ikuinen–hetkellinen sekä taide–roska välisen – tässä muodossa kovin harvinaisen – rajankäynnin lainalaisuuksia Fritze tarkastelee brittiläisen antropologin Michael Thompsonin luoman roskateorian avulla.

Roskateorian perustana on käsitys siitä, että esineillä ei ole sisäsynnyistä arvoa vaan arvo annetaan niille sosiaalisesti tiettyjen rituaalien, portinvartijuuden ja vallankäytön kautta. Esineet voidaan jakaa kolmeen arvoluokkaan: hetkellisiin, kestäviin ja roskaan.

Jos taide-esine yritetään irrottaa taiteen kontekstista ja esittää josakin muussa valossa, on lopputuloksena Thompsonin mukaan kulttuurisesti omaksutun kalvon puhkaiseva anomalia, joka herättää hätääntyneitä, raivostuneita ja joskus huvittuneitakin reaktioita. Taiteeksi hyväksytyt esineet eivät kykene tasaiseen siirtymään kategoriansa ulkopuolelle, kuten myös Ateneumin skandaali osoitti.

Kirjoittaja vertaa lehdistön irvailua ja sen oletettua vaikutusta lukijakuntaan myös venäläisen kirjallisuudentutkijan Mihail Bahtinin kirjoituksiin keskiaikaisten karnevaalien potentiaalista vapauttaa osallistujansa arkipäiväisistä paineista kääntämällä sosiaalisia ja kulttuurisia hierarkioita päälälleen, etenkin ritualistisen herjan ja huumorin kautta.

Myös kotimaan lehdistössä roskaläjää tulkittiin karnevalistisen profaanin herjauksen hengessä taidenäyttelynä tai ikään kuin installaatioteoksena aikana ennen kuin kyseisen taiteenlajin terminologia oli muodostunut. Samalla riisuttiin kaikki korkeakulttuuriin yhdistettävä dogmatiikka, pyhyys, hartaus ja turhantärkeys sekä uutta ilmaisua etsivien modernististen ismien mystiikka.

Ateneumin intendentti tuhoamassa taidetta oli maailma väärinpäin; puhdasta absurdistista komediaa ja kuin kutsu bahtinilaisten karnevaalien vaihtoehtotodellisuuteen.

Skandaalin makua, ainakin nykykatsojan näkökulmasta, on myös alastonta lasta esittävisissä kuvissa. Harri Kalhan luku ”Saako olla lapsikuvia – Freudilla vai ilman?” tarkastelee 1900-luvun vaihteen idyllistä ja ihanteellista lapsikuvaa, joka sai ilmaisunsa romanttisissa postikorteissa. Luku kysyy, mikä lasten alastomuudessa pistää silmään – vai pistääkö – ja miten nykyisin niin tulenaraksi mieltyvä aihe suhteutuu kuvien historialliseen kontekstiin. Miten on mahdollista, että yli sata vuotta vanhoissa kaupallisissa kuvissa lapsia kuvataan järjestään tavalla, joka mielletäisiin tänä päivänä vähintään kyseenalaiseksi?

Mittavaan kuva-aineistoon tukeutuva luku osoittaa, että alastomat pikkulapset olivat postikorttiformaatissa yleinen aihe, jonka tyypillisinä legitimoijana toimi klassinen allegoria. Kirjoittajan mukaan esimerkiksi *putto*-tyyppiset viestintuojat – alastomat *amorit* tai *kupidot* – symboloivat rakkautta, romantiikkaa ja intiimiä kommunikaatiota, mikä olikin luontevaa, kun oli kyse postikorttimediasta. Lisäksi, kuten kirjoittaja huomauttaa, lihallisten lasten käyttö klassiseen sivistyskulttuuriin kuuluvina allegorioina korosti kuviin liittyvää aikalaisironiaa.

”Lapsi” on kuitenkin ylideterminoitunut symbolikuva, mikä näkyy muun muassa siinä, miten runsasta, vaikkakin yksioikoista merkityskirjoa lapsiaiheet ovat saaneet kantaa taiteen historiassa. Ikonografisella yleistasolla lapsiaiheet ovat saaneet kuvastaa puhtautta, viattomuutta, turva(llisuuden tunnetta), rakkautta, hellyyttä, kaipuutta, köyhyyttä, myötätuntoa/sääliä, huolettomuutta, leikkiä, hulluttelua ja vapautta.

Kalhan mukaan listaan voisi lisätä, ainakin tentatiivisesti, sukupuolettomuuden ja/tai epäseksuaalisuuden. Lapsi on saanut edustaa epäseksuaalista olemista, jonka aikuinen kuvittelee idylliseksi, koska menetetyksi. Kirjoittaja tiivistää näkemyksen: lapsen pinta on aina puhdasta; se ei myöskään ole koskaan täysin paljasta vaan ikään kuin ihanteellisuuden verhoamaa.

Alaston lapsi on siten oksymoron: lapsi ei voi olla samalla tapaa alaston kuin aikuinen, koska häneltä puuttuvat alastomuuden merkit

(kehittyneet elimet ja muut sukupuolen määreet) mutta myös koska aikuinen katse pukee lapsen automaattisesti ihanteellisuuden vaippaan. Lapsilla itsellään ei ole sen enempää käsitteellisiä taitoja kuin halua nähdä toimiaan seksuaalisina – siksi ne juuri ovat niin ”luonnollisia”.

Tästä ihanteellisuudesta vapautuakseen Kalha nostaa korttien aikalaisen psykoanalyttikko Sigmund Freudin lukunsa keskustelukumppaniksi. Kalhan mukaan näyttääkin siltä, että monimielinen *Lapsi* oli 1900-luvun alussa kulttuurisella tapetilla siinä missä monimuotoinen *Seksi* – mutta tarvittiin Freudin kaltainen ennakkoluuloton visionääri yhdistämään nämä toisiaan hylkivät käsitteet. Olenaiseksi Freudin lapsuusvisioissa nousee erikoinen käsite, joka on 1900-luvun kuluessa kasvanut miltei kliseeksi: ajatus lasten *polymorfisesta perverssiydestä*.

Seksuaalisten halujen ja toimintojen yhdistäminen lapseen oli käsitteellinen nyrjähdys, joka muutti radikaalisti sekä mielikuvaa lapsuudesta että käsitystä seksuaalisista poikkeamista. Perversiot olivat seksologiakartalla näyttävästi jo 1890-luvulla, mutta kirjoittajan mukaan Freudin oivalluksena oli tavallistaa pervous. Kärjistäen siis voisi sanoa, että lapsuus – lapsen viattomuuden aikakausi – loppui Freudiin.

Harri Kalhan luku ”Anal-izing Picasso” on antologian ainoa englanninkielinen luku. Hän tarkastelee siinä Pablo Picasson myöhäistuotantoa hyödyntäen sukupuolen teoriointia sekä psykoanalyttisen teorian lanseeraamaa anaalisuuden käsitettä. Kalha tarjoaa Picasson teosten luennan välineeksi queer-tulkintaa haastaen samalla perinteistä seksuaalisovaa Picasso-luentaa.

Kalha tarkastelee luvussaan Picasson jälkikubistisia ”anaaliseksi” lukemiaan teoksia, jotka esittävät esimerkiksi kaikki naisvartalon ”strategiset” elementit samalla kertaa kuvassa. Taiteilija ja hänen muusansa -teeman mukaisessa teoksessa *Reclining Nude and Man Playing the Guitar* (1970) jopa peräaukko on läsnä, itse asiassa kahdesti, sillä se kuuluu kitarassa, soittimessa, jossa ei ole jousia ja jonka ääniaukko on liian pieni toimiakseen akustisesti.

Samoihin aikoihin kun iäkäs taidemaalari loi eroottisen halun ”kirjaimellisia allegorioitaan”, paljon nuorempi belgialaissyntyinen naisfilosofi työsti lähistöllä teesejä, jotka jättäisivät jälkensä feministi-

seen ajatteluun. ”Koskettaakseen itseään”, Luce Irigaray kirjoitti, ”mies tarvitsee välineen: kätensä, naisen ruumiin, kielen...”. Instrumenttien luettelo jatkuu, eikä vähiten Picasson tapauksessa, jossa kirjaimellinen ja metaforinen sekoittuvat toisiinsa: ”fallosmaisesta” kynästä/maalipensselistä/viiksestä ”feminiiniseen” kitaraan/kankaaseen/paperiin/saveen.

Sukupuolietoisen katsojan vaistomainen reaktio on pitää Picasson alastonkuvien paraatia räikeän seksistisenä – pornografiana, joka esiintyy taiteen varjolla. Tuomio on järkevä: taiteilijan asennetta voisi kuvata maskuliinis-masturbatoriseksi monologismiksi. Silti tällaisessa nopeassa tavassa lukea kuvaa on Kalhan mukaan jotain aivan liian siistiä.

Anaalisuuteen – taiteen ”ala-tajuntaan” – paneutuva luku tukeutuu jälleen Freudiin. Psykoanalyttikko kirjoitti laajasti peräaukosta ja sen epämiellyttävyydestä vuosina 1908–1924 ilmestyneissä artikkeleissa. Freud näki anaalisuuden sivilisaation kulmakivenä; korkeakulttuurin ja peräaukon välillä oli assosiativinen yhteys.

Picasson kankaiden ”machismia” luetaan Freudin ja Irigarayn lisäksi myös alastomuuden kuvakonteksteja teoretisoineen brittiläisen Lynda Neadin ja yhdysvaltalaisen katseenteoreetikko Mary Ann Doanen ajatteluun tukeutuen. Ranskalaisen filosofin Georges Bataillen näkemykset kauneudesta ja halusta sekä yhdysvaltalaisen queer-teoreetikko Eve Kosofsky Sedgwickin Freud-henkinen vuonna 1986 ilmestynyt essee ”takapuolen takapuolisuudesta” monipuolistavat analyysiä.

Kalhan mukaan kirjaimellistamalla anaali-intohimon – tarkoituksellisella tavalla sen, mikä yleensä ymmärretään piilotetuksi vaistoksi – Picasso osoittaa kulttuuria varjostavan teennäisyyden. Loppujen lopuksi Picasso saattaa siis olla se, joka kumartuu ja näyttää takapuoltaan – meille, taiteen hyvin kasvatetulle yleisölle.

Picasson ”anaalisuutena” voitaisiinkin ymmärtää paremmin luovaa näyttämöä koskevien kliseiden *mise-en-abyme* (ellei peräti suorainen dekonstruktio).

Kirjoittaja esittää myös kiinnostavan ehdotuksen: Nykyään populaarikulttuuri on pullollaan takapuolta voimaannuttavia kuvia ja käytäntöjä – rap- ja hiphop-musiikin booty shakeista ja twerkistä hommiesten seksuaalisen takapuolen arvostamiseen. Miksi emme siis

hyväksyisi anakronismia ja pitäisi myöhäistä Picassoa prototwerkin esimerkkinä?

Sukupuolen kehyksissä

”Sukupuolen kehyksissä” -osan seitsemän lukua paikantavat modernin ja postmodernin kulttuurin kentästä sanojen ja asioiden järjestyksen murtumia, jotka näyttävät järjestystä koossapitävien ompeleiden haurauden. Luvut läpivalaisevat kulttuuriseen topografiaan sisältyvää kaksinapaisuutta, jossa korkea ja matala, pyhä ja paha, ylevä ja rivo ovat dialektisesti toisistaan riippuvaisia.

Esirippu nousee, on aika palata Aktin äärelle. Harri Kalhan ”*In flagrante delicto* – luomisen aktista luennan antiin: näytös II” tarkentaa kehyksen niihin luovuuden käsittelemistapoihin, jotka leijuivat sakeana aatepilvenä Cocteaun ja hänen modernistiveriensa liepeillä. Nerouden mysteeri oli uuden taidekulttuurin ytimessä. Samalla teemaksi nousevat luovuuden ja luomistyön sukupuolittuneisuudet: miestaiteilijan herkkyyks oli sisäistä naiseutta, jolla Picassokin oli siunattu/kirottu. Taiteellisesta luovuudesta naisena piirteenä on luettava jo Charles Baudelairelta, edellisen sukupolven uuden airuelta. Herkistynyt aukinaisuus – symbolinen penetroitavuus – teki miehestä taiteilijan.

Luvussa Kalha analysoi myös Pablo Picasson ja Cocteaun välistä pseudoeroottista dynamiikkaa jatkaen siten myös ”Taiteen kehyksissä” -osan viimeisessä luvussa käymäänsä Picasso-analyysia.

Myös Halsmanin Aktissa on kyse taiteilija ja malli -aiheesta. Cocteaun haukankatse on, kuten Kalha huomauttaa, kuitenkin eittämättä jotain muuta kuin brittiläisen elokuvateoreetikon Laura Mulveyn teorisoima *male gaze* tai se katse, jonka eroottisen halun ”kirjaimellisia allegorioita” äskeisessä Picasso-luvussa analysoitiin. Cocteaun katse suhteutuu nurinkurisesti siihen halutalouteen, jota normatiiviset katseteoriat juuttuvat uusintamaan. Aktin elementit taittavat kaksinapaiseen luomismyyttiin partenogeneettistä aksenttia, jossa naisobjektin silmäkulmaa kiusaava sivellin toimii henkisen eikä ainakaan kovin ruumiillisen erektion merkkinä. Kehystetty Nainen

tuntuu olevan paitsi objekti myös jonkinlainen peilikuva, kahdentu-
neen persoonan heijastus.

Kirjoittaja ehdottaa, että yhdysvaltalaisen queer-teoreetikon Eve Kosofsky Sedgwickin jalanjäljissä Cocteaun kohdalla voisi puhua homohuollosta: *queer tutelage*. Tyyliniekat nähdään silloin opasta-
jina ja valmentajina. Sedgwick hyödyntää *tutelage*-termin moni-
merkityksellisyyttä (huoltamisesta ja hoivaamisesta opettamiseen),
mutta ennen kaikkea hän korostaa empaattista huolenpitoa. Tämän
valossa Cocteaun ”tutelaarinen” läsnäolo taittaa luomismyytin ge-
neettisiä, normatiivisia ja kaksinaavaisia narratiiveja uusiin suuntiin
– joihin kyseiset myytit jo luonnostaan taipuvat. Cocteaun hahmo
onkin eräänlainen statisti. Hänen tehtävänä on tuoda halu kulttuu-
rin piiriin: sublimoida halu, ”piirtää” se kultakehyksiin, tiivistää vä-
ri viivaksi, ruumiillisuus tyyliksi. Siveltimen siro penetraatio kertoo
taidehalun vallattomasta kontrollista.

Viimeistään kun havahdumme näkemään kuvassa ammattimallin,
”fallinen” sivellin pehmoistuu meikkisudiksi. Nerokas taiteilija-
subjekti onkin vain – jopa! – kulmakarvan kaartaa silaava tyyliniekkä.
Cocteaun anaalinen imperfekti on samalla konditionaali: se on fanta-
sia maailmasta ilman Isän lakia, paternaalista kontrollia ja halu-
taloudellisia taka-ajatuksia. Siihen tarvitaan Cocteaun taiteilijakuvan
vilpitiön vilpillisyys, hyperbolinen mestarismiehen kuva, jossa nainen
on tyhjän panttina, statistina keskiössä.

Kirjoittajan analyysin valossa kuva paljastuu monisyiseksi kult-
tuuristen diskurssien kiasmaksi. Taidehistorian usein yksiulotteisen
seksistiseksi kuvittelema ateljeefantasia ei suostu jäsentymään yksi-
selitteisen paradigmaattisesti, objektisoivan mestarimyytin varaan.
Kirjoittajan analyysi osoittaa, että kun valokuvaa hieman yllyttää, se
alkaa uskoutua, kertoa vuolasta tarinaa taiteesta, kauneudesta, subli-
maatiosta – taiteeksi asettamisen eli kehystämisen akteista. Cocteau-
niminen historiallinen persoona on luennalle tärkeä ohjastin, vaikei
toki ainoa mahdollinen. Aktin harkitut kuvaelementit ovat produk-
tiivisessa – ja loputtoman ironisessa – suhteessa Cocteaun historialli-
seen (rooli)hahmoon.

Toisenlaisen näkökulman luomistyön ja feminiinisyuden kytkök-
siin tarjoaa Leena-Maija Rossin luku ”Feminiinisyys Tom of
Finlandin muskelimiehiä”, jossa kirjoittaja pohtii, kuinka tietyt

feminiinisiksi tai sukupuolittumisen ja sukupuolittamisen kannalta ambivalenteiksi tulkittavissa olevat merkit tai muotoratkaisut uivat Tomin kuvien maailmaan hänen omista, homomiesten maskuliinisuutta korostavista intentioistaan huolimatta. Luvussa Tomin muskeliemiesten maailmaan paneudutaan *miesfeminiinisyyden* näkökulmasta.

Kirjoittajan mukaan sekä Tomin pornotaidetta käsittelevissä tutkimuksissa että taidekriittikeissä Laaksosen luomia mieshahmoja on lähes kautta linjan tarkasteltu hypermaskuliinisuuden ilmentyminä. Feminiinisyys on liitetty ohimenevänä vaiheena vain ja ainoastaan Tomin uran varhaisvuosiin, jolloin hän ei vielä ollut kehittänyt muskeliemiesten kuvastoaan eikä keskeistä Kake-hahmoaan. Tämä ei kirjoittajan mukaan kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö Tom of Finlandin piirrosmaailmasta olisi myöhemminkin, niin hänen ”varhaisklassismin”, ”täysklassismin”, ”manierismin” kuin ”barokkinsakin” kausilla löydettävissä merkkejä – ruumiinosia ja muita yksityiskohtia, eleitä, ilmeitä – joita voi täydellä syyllä pitää feminiinisinä. Tätä ideaa ei kuitenkaan juuri käsitellä ”tomografiassa eli finlandiaanassa” Harri Kalhan analyysissä lukuun ottamatta.

Luvussa kirjoittaja lukee Tomin kuvastoa vastakarvaan, jopa taiteilijan omia intentioita vastaan, ja sekoittaa tekstiin myös laajemmalla mielessä maskuliinisen ja feminiinisuuden totuttuja ja oletettuja rajoja tutkiessaan ristiinsukupuolittumista ilmimaskuliinisisissa tai ”maskulo-oletetuissa” hahmoissa. Luku istahtaa queeristi jälkistrukturalistiseen visuaalisen kulttuurin tutkimuksen keskusteluun merkien ja merkitysten polyvalenssista ja merkityksenmuodostuksen avaruudesta. Kirjoittaja tarkentaa katseen erityisesti sukupuolen ja seksuaalisuuden diskursseihin merkitysavaruuksina, avarina maailmoina, joissa merkitykset liukuvat ja merkitsijöitä on vaikeaa, mahdotonta ja tarpeetonta kiinnittää paikoilleen.

Yhden näkökulman tekstiin tarjoavat sadomasokististen konventioiden ja kulttuuri(e)n roolimaailmat ja niiden sukupuolittuminen – ei naisisiksi ja miehiseksi vaan maskuliiniseksi ja feminiiniseksi. Näin keskustelua käydään luontevasti myös pornotutkimuksen kanssa, ei pelkästään queer-taidehistorian. Kirjoittaja pyrkii käsittelemään Tomin piirroksia yhtä lailla pornona kuin taiteena ja käyttää Tomin tuotannosta termiä *pornotaide* osoittaakseen, miten taiteilijan utili-

taariset, kiihottamaan tarkoitetut piirrokset tätä nykyä liikkuvat vaittomasti ja samanaikaisesti sekä pornon että taiteen rekistereissä.

Livia Hekanaho tarkastelee luvussaan ”Halun liike kohti kuolemaa – *Kuolema Venetsiassa* ja *sinthom*-oseksuaalin käsite” Thomas Mannin (1875–1955) pienoisoromaania *Der Tod in Venedig* (1912). Luennassa keskitytään teoksen päähenkilön, kirjailijan Gustav von Aschenbachin homohalun viriämiseen ja kuolemanvietin voiman todeksi elämiseen Venetsiassa. Kirjoittaja pohtii, kuinka novellin kuvausta vanhenevan miehen halusta nuorukaiseen sekä päähenkilön uutta, homoseksuaalin identiteettiä voisi avata *sinthom*-oseksuaalin käsite.

Jacques Lacanin myöhäistuotannon keskeisiä ajatuksia queer-teoriaan soveltava *sinthom*-oseksuaalin kategoria tarjoaa tuoreen mahdollisuuden tutkailla kuolemanvietin ja seksuaalisen halun suhdetta sekä niiden merkityksellistymistä queerin tai pervon kategoriassa. *No Future* -monografiassaan (2004) sekä sitä edeltävässä artikkelissään ”*Sinthom*-osexuality” (2003) yhdysvaltalainen queer-teoreetikko Lee Edelman korostaa, kuinka Lacan uransa loppupuolella siirtyi yhä enemmän teoretisoimaan halun käsitteen sijasta juuri Freudin viettiteoriaa. Freudin mukaan vietti liittyy yhtäältä seksuaalisuuteen, joka syntyy vietin erotessa niin kutsutuista luonnollisista funktioista, kuten esimerkiksi reproduktiosta. Toisen vietin Freud nimesi kuolemanvietiksi – pyrkimykseksi siihen, ettei mitään ole. Kuolemanvietin voi määritellä hajottavaksi ja uudelleen määrittelyn mahdollistavaksi absoluuttisen negaation periaatteeksi. Toisaalta kuolemanvietti määrittyy Freudin kirjoituksissa pyrkimykseksi liikkumattomuuteen, stasikseen. Kuolemanvietissä on siis kyse halun suuntautumisesta liikkeen lakkaamiseen.

Edelmanin neologismi *sinthom*-*osexuality* kuvaa kulttuurista positiota, jota voi nimittää myös queeriksi/queerin positioksi, heteronormatiivisen kulttuurin radikaaliksi *toiseudeksi*, joka kiteytyy *sinthom*-oseksuaalin figuurissa. *Sinthom*-oseksuaalisuuden käsite ilmentää sitä uhkaavaa toiseutta, joka jää reproduktioajatukselle, jatkuvuuden ja ”reproduktiivisen futurismin fantasialle” rakentuvan heteroseksuaalistetun normaaliuden ulkopuolelle. *Kuolema Venetsiassa* on kirjoittajan mukaan luettavissa tätä taustaa vasten hedelmättömän ja tulevaisuudettoman, reproduktiiviselle futurismille kieltä näyttä-

vän *sinthom*-oseksuaalin hahmon juhlintana. Luennassaan kirjoittaja liittää *sinthom*-oseksuaalien joukkoon Mannin Aschenbachin lisäksi myös Tadzion hahmon.

Harri Kalhan luvussa ”Hattutempuja – muoti-ilmiöstä muotiin ilmiönä” tarkastellaan 1900-luvun ensimmäisen kymmenyksen hatutuotia sukupuolittuneen muodin kulminaationa sekä analysoidaan muodin hyperbolisia representaatioita. Luvun ytimenä on rikas kuvitus, joka muodostuu kirjoittajan keräämistä valokuvista ja postikorteista (1900-luvun alusta) sekä muutamasta taideteoskuvasta.

Hatut olivat runsaat sata vuotta sitten modernin kokemuksen ytimessä. Niillä oli ylenkatsottu sivurooli niin uuden ajan jäsentäjänä kuin kuvataiteen modernismissäkin. *Supporting role*: tuo rooli on ehkä kirjaimellisestikin ”kannatteleva”. Mutta oliko hatu modernin välttämätön toinen?

Etymologisesti moderni/moderniteetti/modernismi perustuvat kaikki samaan sanaan *mode* (tapa, tyyli, kuosi). Kunniakas taidekäsite *modernismi* – 1900-luvun muotokumous, jonka otteesta emme ole vielä kukaan täysin vapautuneet – viittaa pohjimmiltaan ajankohtaisuuteen, muodissa oloon. Muodissa olostä tuli legitiimi ismi, kun se varustettiin ideologialla. Tästähän 1900-luvun modernismin suuressa kertomuksessa oli kyse: muodin sublimoimisesta. Muodista tehtiin eetos.

Kirjoittajan mukaan muodissa saa ilmaisunsa maallisen kulttuurin *beauté mineure* – pieni suuri kauneus, jonka ilosanomaa jo Charles Baudelairen ja Arthur Rimbaud’n kaltaiset modernin esitaistelijat säkeissään julistivat. Näiden vanavedessä viihtynyt Jean Cocteau ymmärsi, että muodin vähättely oli suvaitsematonta ”hyvän maun” ylenkatsetta suhteessa arjen ihanuuksiin. Cocteaulle muodin käsitettä jalouttaa myös lainsuojattomuuden sädekehä. Siihen nivoutuu teatralisuus: muoti on performatiivi, minuuden näytteille panoa. Habitustaan huolivalle julkinen tila on aina näyttämö.

Saksalaiselle sosiologille Georg Simmelille muoti oli modernin elämän(tavan) olennaisimpia elementtejä – huoletonta kohoamista kaikkien todellisten tarpeiden ja tarkoituksenmukaisuuksien yläpuolelle. Simmel korosti muodin mielivaltaisuutta, jolla se vaatii milloin tarkoituksenmukaisuutta, milloin omituisuutta, milloin taas jotakin asiallista ja esteettisesti täysin yhdentekevää, osoittaen samalla sen täydellisen välinpitämättömyyden elämän asiallisia normeja kohtaan.

Simmel kutsuu tätä ehdotonta epäasiallisuutta muodin ”abstraktisuudeksi”. Hän liittää sen ”elämänvierauteen”, joka antaa moderniteetille esteettisen sinetin. Muodissa on jotain dekadenttia, suorastaan perverssin omaehtoista ja kevytmielistä, joka kytkee sen implisiittisesti taiteeseen.

Muodikkuus näyttäytyy luvun valossa eräänlaisena hävyttömänä häpeämättömyytenä: julkeana käytöksenä, jota ei tarvitse hävetä. Muoti mahdollistaa transgression, mutta samalla muodikkuudessa on jotain noloa.

Hattumuotiin liittyy dynaamis-performatiivisia arvoja ja affekteja, jotka liittyvät itseilmaisuuksiin, liikkeeseen, kansainvälisyyteen, ajan hermolla oloon ja (nais)erityisyyteen. Jos kohta muoti on kytkeytyä normiin, yltiöpäiset hatut haastavat tavan/tavattoman dikotomiaa. Kirjoittajan luentaa tukevat Simmelin lisäksi ranskalaisen kulttuurintutkijan Roland Barthesin ja brittiläisen psykoanalyytikon J. C. Flügelin kirjoitukset muodista.

Naisten rumuuden tematiikka ja etenkin heterokulttuurin sisäänrakennetut kauneusnormit nousevat esiin Antu Soraisen luvussa ”Protoqueereista naisista ja rumuudesta Merete Mazzarellan ’vampyyrikirjoissa’ – Alma Söderhjelm ja Toini Topelius”. Sorainen tarkastelee kirjailija Merete Mazzarellan kahta teosta – *Ei kaipuuta, ei surua. Päivä Zacharias Topeliuksen elämästä* (2009) ja *Alma – edelläkävijän tarina* (2018) – kirjailijan ”vampyyriromaaneina”. Kirjoittajan tulkinnan mukaan teosten toisiinsa sekaantuvien hahmojen kautta Mazzarella queeraa heteroseksuaalisuutta pohtiessaan arkoja, kulttuurisesti jopa riskialttiita kysymyksiä. Kirjoittaja tarkastelee Mazzarellan teoksia myös poikkeuksellisina kuvauksina protolesboista tai protoqueereista naisista.

Merete Mazzarellan laaja tuotanto on ainutlaatuinen, sillä kirjoittaja on kehittänyt oman tyylilajinsa: kirjallisuudenhistoriaan sekaantuvat elämäkertakirjoittaminen, arkistotutkimus, elämänhistoria, antropologinen ote, sukupuolen historia ja oudon halun näkeminen tärkeänä akselina. Samalla Mazzarella harjoittaa kiintoisaa tapaa jatkuvasti reflektoida omaa aiempaa tuotantoaan ja kirjailijapersoonsa.

Mazzarella on itse viitannut omintakeiseen ja laajaan tuotantoonsa ”harakointina”, jossa kerätään yhtä ja toista ympäriltä, luetusta ja matkan varrelta, ja kootaan ne yhteen pesään välkkymään. Kirjoittaja

vertaa tätä Mazzarellan tapaa yhdysvaltalaisen queer-teoreetikon Jack Halberstamin muotoilemaan kompostintontkijan menetelmään (*scavenger methodology*). Kompostintontkija kerää ja samalla tuottaa tietoa sellaisista subjekteista, jotka on tietoisesti tai puolivahingossa jätetty pois ihmistutkimuksesta, ulos, piiloon tai käsittämättömiksi. Tällainen queer-menetelmä tuo Halberstamin mukaan yhteen lähestymistapoja, joita on usein pidetty disipliinien vastaisina tai jotka kieltävät tieteenalojen koherenssin.

Mazzarellan protolesboihin/queereihin Almaan ja Topeliuksen kautta tämän tyttären Toiniin linkittyviä tapaustutkimuksia voi kirjoittajan mukaan lukea kompostintontkijan ”keisseinä”. Kuitenkin, kuten kirjoittaja huomauttaa, Mazzarellan kirjojen subjektina on historiallisten päähenkilöiden välityksellä aina myös Mazzarella itse, tarkemmin: se Mazzarella, jonka hän haluaa meille esittää. Tämä hahmo tuntuu kasvavan ja vereentyvän kirja kirjalta, samalla kun esiin tongitut päähenkilöt yhtä aikaa sekä ilmiintyvät että kalventuvat.

Kirjoittajan mukaan kompostintontkijan queerius on kuitenkin tutkimuksen kohteessa, siihen liittyvän eklektisen ”datan” keräämisessä ja ”omituisuudessa”, jolla tutkija sotkee ja sekaannuttaa keskenään metodeja erilaisista traditioista. Se tekee mahdolliseksi osoittaa, miten queerit tapaukset ja subjektit muodostetaan sekalaisesta kokoelmasta kulttuurisia viitteitä ja uudelleen tai paremmin muistettuja ja muotoiltuja sitaatteja (populaari)kulttuurin representaatioista. Kirjoittaja huomioi, miten Mazzarella nostaa näitä kohtia esiin ansiokkaasti viitaten myös isä-Topeliuksen mahdollisiin homoeroottisiin tunteisiin säihkyvää nuoruudenystävää Hejkoa kohtaan.

Annamari Vänskän luku ”Stonewallista vaaleanpunaisen euron talouteen – homojen ja lesbojen näkyvyyden politiikassa tapahtuneiden muutosten lähihistoriaa” on katsaus homojen ja lesbojen näkyvyyden politiikkaan ja siinä tapahtuneisiin muutoksiin länsimaisten, pääasiassa yhdysvaltalaisen ja eurooppalaisten kapitalististen maiden näkökulmasta. Kirjoittaja kysyy, onko näkyvyyden politiikka eri muodoissaan onnistunut taistelussa homofobiaa vastaan vai onko lesbojen ja homojen yhteiskunnallinen näkyvyys muuttunut paradoksaalisesti yhdeksi alistamisen muodoksi, jonkinlaiseksi uushomofobiaksi. Kuinka tähän tilanteeseen on tultu?

Varhaisen Gay Liberation -toiminnan imperatiivina oli vaatimus, jonka mukaan homoja ei saanut sulauttaa vallitsevaan heteroseksuaaliseen yhteiskuntajärjestykseen vaan heille oli vaadittava oikeutta olla oma erilainen itsensä. Vapautusliike pyrki luomaan ja vakiinnuttamaan oman, heteroseksuaalisuudesta poikkeavan homoseksuaalisen identiteetin, jonka tuli perustua salailun sijaan itsekunnioitukseen ja omanarvontuntoon (*pride in being gay*).

Yhdysvaltalainen queer-teoreetikko Eve Kosofsky Sedgwick kuvaa teoksessaan *Epistemology of the Closet* (1990) länsimaista kulttuuria voimakkaasti luonnehtinutta heteroseksuaalisuuteen liittyvän avoimuuden ja homoseksuaalisuuteen liittyvän salailun ja vaikenemisen välistä jännitettä. Toisin kuin heteroseksuaalien homoseksuaalien ja lesbojen on täytynyt vaieta omasta seksuaalisuudestaan, mikä on tuottanut salailun ja kiertoilmausten kulttuurin. Se, mistä ei ole voinut ääneen puhua, on täytynyt ilmaista toisin. Julkisesti lausuttujen sanojen sijasta homo- ja lesbokulttuurissa onkin opittu esittämään seksuaalisuutta visuaalisesti: vaatteilla ja ruumiinkielellä.

Ranskalainen kulttuurintutkija Roland Barthes kirjoittaa vaatteista ja vaatemuodista kielenä ja merkkijärjestelmänä. Saussuren kielifilosofiasta ammentaen Barthes piirtää kuvan, jossa vaatteista muodostuu kielen (*langue*) tapainen instituutio, josta erilaiset yksilölliset ja yhteisölliset tyylit erottautuvat eräänlaisina puhuntoina (*parole*). Kuten puhetta myös vaateet tulkitaan; sillä visualisoidaan kuulumista johonkin joukkoon tai ryhmään. Hal Fisherin valokuvaessee San Franciscon Castron kaupunginosassa asuvien homomiesten vaateuksesta osoitti, että vaatteet toimivat visuaalisena merkkijärjestelmänä, jonka kautta seksuaalisuutta tehtiin näkyväksi muille samaan ryhmään kuuluville. Lesbo- ja homokulttuurissa vaatteet ovat siten olleet tärkeä visuaalinen kieli, jolla omaa identiteettiä on rakennettu ja jonka kautta siitä on kerrottu muille.

Visualisoituneessa ja kulutusorientoituneessa kulttuurissa seksuaalisuuden esittäminen ei enää tarkoittanut henkilökohtaisen, oman seksualisoidun ruumiin näkyväksi tekemistä kaapista ulostulemisen prosessin mielessä. Sen sijaan markkinoiden ja mainostajien suosiossa avustuksella homoudesta ja lesboudesta tuli elämäntapa (*lifestyle*). Homojen ja lesbojen kuluttajanäkyvyys onkin luonut uuden, Stonewalliin verrattavissa olevan kulttuurisen myytin: vaa-

leanpunaisen talouden (*pink economy*). Ironisesti voikin todeta, että homojen ja lesbojen näkymättömyys – kaapin tietoteoria – on korvautunut hypernäkyvyydellä – kulutuskeskeisellä vaatekaapilla, jonka ääressä homoseksuaalisuudesta on tullut tiettyyn rajaan saakka hyväksyttävää.

Kirjoittajan mukaan näkyvyyden politiikka on visuaalisen kulttuurin kannalta merkinnyt erityisesti valtavirran kulttuurissa tuotettujen visuaalisiin representaatioihin liittyvien seksuaalisten merkitysten monitulkintaisuuden osoittamista.

Keraamiset urnat ja maljakot muodostavat kiehtovan aineistokokonaisuuden kuvanveistäjänä monumentaalisuutta ja mestarin maskuliinisia otteita tavoitelleen Sigrid af Forsellesin (1860–1935) tuotannossa. Keramiikkataiteen historiallista katvealuetta valottava, laajaan arkistomateriaaliin sekä tarkkaan teosten lähilukuun tukeutuva ”Sigrid af Forselles – korutaiteen monumentalisti” on syntynyt Harri Kalhan ja Asta Kihlmanin yhteistyössä. Af Forsellesin maljakoiden haptista, rehevää ja robustia olemusta kontekstualisoidaan suhteessa keramiikkataiteen historiaan, sukupuoliteorian nykykäsitteitä hyödyntäen.

Keramiikka – eli *taiiteellinen ruukunteko*, kuten Taideteollisuuskeskuskoulun uuden oppiaineen nimi kuului – pyristeli ravakasti irti 1900-luvun alkupuolella perhetyttömielikuvista. Moderni keramiikka kiertyi jo syntyvaiheessaan ambivalentisti sukupuolijärjestelmään: alan oppimestari oli mies, oppilaat lähes yksinomaan naisia. Selkeä muoto edusti maskuliinisuuutta, koriste feminiinisyttä. Modernismin miehinen diskurssi määritteli itseään käsitteellisten negatioiden kautta: ei-tunteenomaisuus, ei-koristeellisuus, ei-pinnallisuus, ei-feminiinisyys. Vähemmän on enemmän, kuului tuttu sotahuuto. Naise(l)isuus, koti ja koristeellisuus kiedottiin tiukasti toisiinsa.

Sigrid af Forselles hamusi dynaamista massaa, vertikaalivaikutelmia, ekspansiivista volyyymiä. Hän jäsenteli pintaa uurroksin, plastisin lisukkein ja reliefein, epäkätevin kädensijoin ja jopa esineen pinta reittäen. Joissakin ruukuissa on myös ”keraamisempaa” otetta: maalauksellisesti valuvia tai läikehtiviä lasitteita, modernin *art du feu* -ihanteen tunnustelua.

Kuten belgialaisfilosofi Luce Irigarayn poettis-feministinen teoria ehdottaa, taktiilinen taipumus saattoi olla patriarkaatisissa pyristele-

vän naisen toinen luonto: mahdollisuus omaan kieleen, sellaiseen, joka pyrkii vapaaksi miehisestä muoto-opista. Kirjoittajat esittävät, että etenkin af Forsellesin figuurein kuvioituissa maljakoissa on aistittavissa naisista energiaa, joka kurottaa kulttuurisen feminiinisyuden tuolle puolen. Naisenergia näkyy maljakoissa paitsi miesten puuttumisena myös figuurien kollektiivisuutena, joka henkii monikon ensimmäistä: kollektiivisuutta, yhteis(öllis)yyttä, naisten kesken olemista. Käsi kädessä kohti käsin kosketeltavaa minuetta, ja sitä kautta me-henkeä.

Af Forsellesin painovoimaa ja sovinnasta makua uhmaavat uurnat ja maljat olivat leimallisesti taidetta, eikä funktiolle alisteista kotien käyttötavaraa. Fenomenologian käsittein voisi todeta taiteilijan tutkailleen työllään raa'an (*brut*) kokemuksen mahdollisuutta: ”mykkää ajattelua”, jossa taiteilija ”lainaa ruumiinsa maailmalle”, ranskalaisfilosofi Merleau-Pontyn sanoin.

Taiteilijan työtä määrittävät adjektiivit raaka, rujo, ronski, räikeä, rehevä ja räväkkä ovat yhtäältä maskuliinisia, toisaalta ne henkivät sitä Ruumiillisuutta, joka aktivoitui 70 vuotta myöhemmin feminismissä. Af Forsellesin ruumiilliset ruukut ovat painokkaita, olemukseltaan itsepäisiä – moderneja vaikka eivät lainkaan modernistisia. Itse asiassa taiteilijan työt ovat hengeltään lähempänä sitä, mitä keramiikkataide on nykyisin, kuin mitä se oli niiden omana aikana, modernismin alkuvaiheessa.

Af Forselles tuntuu pyrkineen tietoisesti ulos paitsi visuaalisuutta korostavasta formalismista myös korutaiteen (*Kleinkunst*) kategoriasta: irti eleganssista, kohti verevämpää keramiikan ja kuvanveiston synteesiä. Tuloksena on ekspressiivisiä, paikoin jopa röyhkeän omapäisiä, mieheviä tulkintoja *art nouveaun* orgaanisista muotoihanteista. Kirjoittajat ehdottavat, että kenties ”naismaskuliinisuus” voidaankin ulottaa estetiikan eikä vain ihmishabituksen ominaispiirteeksi.

*

Ajatus ”kuvasta itsestään” tai ”tekstistä itsestään” sisältää kyseenalaisia oletuksia ontologisesta erillisyydestä. Se on utopia, joka turruttaa älylliseen laiskuuteen ja sumentaa kontekstin visiointia. Kuviin ja

teksteihin sopii sukeltaa sielun silmät selällään, sillä kuva ja teksti ovat kaikkien omaisuutta, konteksti ei.

Käytössämme on myös erilaisia teoreettisia tai käsitteellisiä kehyksiä, joihin voimme sijoittaa niin kuvan ja tekstin kuin siinä esiintyvät toimijatkin. Analyysin antoisuus on lopulta kiinni siitä, miten yhdistämme näitä ja suhteutamme ne luetaan.

I
**Taiteen
kehyksissä**

In flagrante delicto – luomisen aktista luennan antiin: I näytös

Harri Kalha

Legendan etuoikeutena on olla ajaton.

Jean Cocteau



Kuva 1. Philippe Halsman, ”The Act of Creation”, 1949. © DACS / Comité Cocteau, Paris 2018. © Philippe Halsman / Magnum Photos.

Aloitetaan kädestä. Se on jotenkin suuri, ei kuitenkaan kömpelö vaan *sensiibeli* kuten Taiteilijalle kuuluu. Tuntoherkkä elin. Kosketus siveltimeen on kevyt, pikkurilli aavistuksen irrallaan – ei ihan pystyssä, mutta sievässä kippurassa kuitenkin. Käsi tuo mieleen englannin kielen lainasanan *legerdemain*, joka tarkoittaa taikurin silmäkääntötemppeä mutta myös vilppiä. Se tulee ranskan kielen ilmaisusta *leger de main* ("kädeltään kevyt").

Kepeä sorminäppäryys sopii kuvaamaan kuvassa esiintyvän hahmon julkista olemusta. Taiteilijalla on sulavat sormet: hän on tempujen tekijä, silmän kääntäjä. Kevytkätisyudessa on samalla jotain peräti kevytkenkäistä. Mieleen juolahtaa taas ilmeikäs sana: rakkaan, rikkaan äidinkielemme *pitkäkyntinen*.

Monimielinen käsi kuuluu Jean Cocteaulle (1889–1963), modernismin moniottelijalle. Valokuvan on ottanut Philippe Halsman vuonna 1949, ja se tunnetaan nimellä *The Act of Creation* (kuva 1) eli luomistyö. Jatkossa kutsun teosta, jonka valottamiseen peräti kaksiosaiseksi venähtänyt kirjoitelmani omistautuu, taloudellisesti Aktiksi.

Käden merkitys on keskeinen, ei vain tässä Aktissa, vaan Cocteaun teoksissa ja julkisessa habituksessa. Aikalaiskommentaareissa käsi elää vallatonta elämäänsä. Toinen valokuvaaja, niin ikään surrealistipiirien tuntumassa vaikuttanut Brassäi kirjoitti 1944:

Katson Cocteausta: aina vain nuori ja solakka – ei ainuttakaan hopeista suortuvaa lyhyeksi leikatuissa hiuksissa – pelkkää lihasta ja hermoa, ei yhtään grammaa ylimääräistä lihaa. Pitkät kädet luisevine ranteineen ja kapeine sormineen lepättelevat kilpaa huulten pökerryttävän vuolauden kanssa. Käsien muotoa korostavat niukat, tiukat takinhihat, jotka ikään kuin asettavat kädet näytteille.¹

Pelkkää lihasta? Kun 1940-luvulla sanottiin, että joku on *all muscle*, se ei tarkoittanut ihan samaa kuin nykyään. Muskelimies Cocteau ei ollut, siksi Brassäi lisääkin olennaisen sanan: *ja hermoa*. 1900-luvun ensimmäisen puoliskon taidepuheessa ”hermo” on taiteen/toiseuden määre. Ikinuori, sitä Cocteau näyttää joka tapauksessa olleen – jäl-

1 Brassäi 1999 [1964], 172. Suom. HK.



Kuva 2. Kädellinen ilman käsiä. Jacques-Émile Blanche: Jean Cocteaun muotokuva (luonnos tai keskeneräinen), 1912. Kuva: Wikimedia Commons. © Jean Cocteau / Magnum Photos.

leen troopin häivähdys –, ja nuo hermokkaat kädet, ne kielivät vuolasta toiseuden anatomiaa. Käsistä tulikin Cocteau-kuvateollisuuden keskeinen *studium*-objekti. Ehkä siksi Jacques-Émile Blanche antoi

ystävänsä käsien hapertua sumuiseen dekonstruktioon vuoden 1912 potretissa (kuva 2): näyttävästi poissaolevat sormet viestivät arvoituksellista ikiliikettä – ja samalla autuasta luopumista viimeistellyn viivan kontrollista.

Myös Pablo Picasso kohdisti isot silmänsä modernistiverin käsiin. Hän naljailee machopilke silmäkulmassa: ”Jos Cocteau on muka niin vilpitön, miksi hän kääntää aina hihansuunsa?”² *Retroussé*-hihat häiritsivät: miehessä, joka kääri hihansa näin – vain hitusen, ei kyyrärtaipeeseen asti – oli pakosta jotain epäilyttävää.

Täyteläisemmän aikalaiskuvauksen tarjoaa amerikkalainen säveltäjä Ned Rorem, joka tutustui Cocteahon keväällä 1951. Taidemusiikin nuori lupaus oli tyyppillinen ”amerikkalainen Pariisissa”. Sodan jälkeen modernismin Mekkaan vaeltaneet nuoret jenkit olivat tavallinen näky Cocteaun ja Picasson kaltaisten taidejulkusten kodeissa ja ateljeissa. 27-vuotias säveltäjänalku taltioi päiväkirjaansa tuokiokuvan vierailusta eräänä perjantaiamuna yhdentoista aikaan:

Olin kauhun vallassa, mitä tuskin olisin ollut, jos olisin mennyt sinne kylmiltäni. Mutta olin varoittanut häntä kahdessa flirttailevassa kirjeessä (vieläpä liittänyt mukaan valokuvia itsestäni) ja saanut vastaukseksi hyvin kaunopuheisia ja yhtä flirttailevia vastauksia. – – Hän avasi itse ovensa, ja ohjasi minut heti pieneen huoneeseen oikealla, seurasi perässä ja lukitsi oven huomauttaen sisäkölle, ettei meitä saisi häiritä kahteen tuntiin. – – Hän oli pukeutunut lattiaa viistävään taivaansiniseen aamutakkiin, joka oli leikattu kuin keskiaikaisen papin tunika. Pitkät hihat peittivät hänen kätensä, mutta hänen eleensä olivat niin rajuja, että sain nähdä monia vilauksia pisimmistä sormista, mitä olen koskaan nähnyt. – – Hän ei istunut kertaakaan, vaan asteli edestakaisin pientä huonetta, silittäen välillä ohimennen kissaansa. Hänen lempisanansa ovat *con* ja *emmerder*, tuskin tulee lausetta ilman vähintään yhtä niistä. Silti kaikki tuossa ummehtuneessa ilmapiirissä henki eleganssia – –.

Hänen näyttelijän elkeistään päätellen ei ole epäilystäkään, etteikö tismalleen samaa keskustelua käytäisi seuraavan ihailevan amerikkalaisnuoren kanssa. – – Aina kun sanoin jotain mistä hän oli samaa mieltä, hän pyöräytti siitä nasevan ”muotoilun” (*formule*, kuten ranskalaiset sanovat) ja viskasi sen takaisin minulle. Vaikka tunnuimme olevan melkein kaikesta sopusoinnussa (eikä suinkaan passiivisesti), en osaa kuvitella ketään,

2 Fifiield 1982, 134. Suom. HK.

joka ärsyttäisi minua enemmän, niin stereotyyppinen hänestä on tullut, aivan kuin hän seisoi jatkuvasti oman peilinsä edessä.³

Roremien Cocteau on Dandy ja Narkissos, minäkuvansa autuas vanki. Puheripulista kärsivä, harkittuja voimasanoja viljelevä, auttamattoman elegantti – lyhyesti sanoen, erikoinen mies. Kimppu yliluonnollisia käsiä, teatraalista elkeilyä, pikanttia narsismia ja pistäviä sukkeluuksia. Mies, joka on tehnyt fysionomiastaan taidetta. Vielä yhtä kirjoittajaa lainatakseni:

Nuo pitkäluiset, goottilaiset kädet, jotka työntyivät esiin aina käännettyistä kalvosimista – ne olivat kirurgin, viulunsoittajan, pelinhoitajan tai taikurin kädet.⁴

Terästetään aikalaismaisemaa vielä kahdella valokuvalla. Halsmannin toisessa otoksessa samasta sessiosta esiintyy taiteen kädellinen potenssiin X: montaa keinoin ikuistettu taidetempuiliija – takinkääntäjä – joka ehtii kiihkeän luomistyön tuoksinassa vetää paradigmaattiset hermosauhut (kuva 3). Sakset ovat tärkeä detalji: ne viittaavat leikkelyyn, aforistiseen taipumukseen tai *cut and paste*-asenteeseen. Sitaattisensibiliteettiin, johon voin kirjoittajana samastua. Sakset ovat myös vaatturin, stylistin merkki. Silmät ovat kiinni; taiteilija tiirailee röntgenkuvan tarkkuudella, sielunsa silmillä.

George Platt Lynesin valokuvassa (n. 1937) myyttinen käsi on nuorempi (kuva 4). Se valottuu kuin röntgenkuvana, varjona tikapuiden muodostaman kehyksen sisällä. Kehosta irtaantunut käsi on arvoituksellisuuden merkki – halu koskettaa toista, mutta vain filmin takaa. Tikapuut ovatkin äkkiä filmirulla, jonka valoisa, valistava narratiivi on leikattu erilleen kohteestaan, ihmiskehosta. Filmiruudulla näkyvä musta käsi muuttuu arasta yläfemmassa STOP-merkiksi: älä tule lähemmäksi, älä kuvittele saavasi vihiä todellisesta minuudestani. Samaa sanoo taiteilijan intensiivinen katse, nuo yhtä aikaa arat ja aggressiiviset silmät. Katse on haaste: se houkuttelee tykö ja pitää loitolla.

3 Rorem 1998 [1966], 20. Suom. HK.

4 Peters 1984, 9.



Kuvat 3 ja 4. Philippe Halsman: ”French poet, artist and filmmaker Jean Cocteau. NYC, USA”, 1949; George Platt-Lynes: ”Jean Cocteau”, n. 1937.© Jean Cocteau / Magnum Photos.

Erään kädellisen tarina

Hänen teoksensa aihe on vain veruke, väline, jolla kuvata ihmeiden
valtakuntaa.

Jean Cocteau

Halsmanin Akti ikuistaa taiteilijan *in flagrante delicto*. Tuota ”itse te-
koa” on syytä pedata vielä historian proosalla. Sillä ranskalainen mo-



Kuva 4.

dernistijulkkis – kuvataiteilija, elokuvaohjaaja, teatterintekijä, kirjailija – on yllättävän etäiseksi kliseytynyt hahmo, etenkin ranskalaisen kulttuurialueen ulkopuolella. 1920–1960-luvuilla hänellä oli keskeinen rooli modernismin tyyppigalleriassa. Teini-ikäinen ihmelapsi debytoi huhtikuussa 1908 *Fémina*-teatterissa Champs-Élysées’llä. Ajaatuksena oli tuoda runous teattereihin. Varhaisiin suojelijoihin kuului näyttämödiiva Sarah Bernhardt.

Cocteau oli Runoilija isolla ärrällä. En tarkoita arvottaa – ”Cocteau oli Suuri Runoilija” – vaan viittaa performatiiviin: taideminän julkiiseen hahmotukseen. Cocteau kutsui piirroksiaan graafiseksi runoudeksi, elokuviaan elokuvalliseksi runoudeksi ja esseitään kriittiseksi runoudeksi. Kaiken kattava poetismi ilmentää halua sublimoida arkinen elämä, mutta näen siinä myös kategorioiden ulkopuolella viihtymistä. Poetiikan rajamaastoissa suorasta sai rauhassa tehdä kinkkistä.

Tout poème est un blason. Il faut le déchiffrer (”Kaikki runous on kilpi, joka vaatii tulkitsemista”). Näillä sanoilla Cocteau aloittaa ensimmäisen elokuvansa *Le sang d’un poète* (”Runoilijan veri”, 1932). Teoksen merkitys täytyy kaivaa esiin – translitteroida, purkaa kuin hieroglyfi. Ranskan *blason* on kilpi, yleensä vaakunoihin liittyen, mutta tässä se täytyy ymmärtää suojakilpenä – jonakin, joka peittää näyttävästi, tai kuiskaa ääneen. Taidetta ei voi ymmärtää menemättä syvälle kilven/pinnan alle, eikä katsoja ehkä sittenkään löydä siitä kuin itsensä. Sama pätee valokuvan lukemiseen.

Runoilijan veri on allegorinen tutkielma taiteellisesta luomisaktista, jonka Cocteau omistaa ”primitiivien” kuvataiteilijoiden (mm. Piero della Francescan ja Paolo Uccellon) muistolle, ”kilpien ja arvoitusten maalareille”. Käsitteellinen käsi astuu parrasvaloihin. Se on elokuvan keskeinen symboli: puhuu, paljastaa ja tuottaa taiteilijalle angstista tuskaa. Heti alkuun tekeillä olevan taideteoksen suu tarttuu kämmeneen ”kuin lepratauti” ja alkaa merkiä taiteilijan sielua. Käden kautta taiteilijan veri siirtyy elottomaan veistokseen. Ja niin edelleen.

Cocteau ihaili satumaista, mystistä ja lapsenomaista ja halveksi edistyskellisen normimodernismin uskoa järkeen, logiikkaan, koheesioon ja kehitykseen. Vaikka surrealismi viihtyi luonnostaan Cocteaun hahmon tiimoilla, surrealistit eivät hyväksyneet häntä joukkoonsa, ainakaan varauksetta: suunnan johtotähti André Brèton näki Cocteaun kohdalla punaista.

Modernistiksi Cocteau oli hämmentävän ”postmoderni”: hän uskoi allegorioiden, sitaattien ja ironian voimaan. Cocteaun elokuvatkin istuvat ehkä paremmin postmodernin kuvataiteen kuin modernin elokuvan historiaan. Modernismihan pyrki erottamaan kategoriat toisistaan: jalostamaan elokuvan ”filmillisyyttä”, veistoksen plastilisuutta tai vaikkapa keramiikan keraamisuutta. Nykyaiteilijoiden kiinnostus elokuvaan osoittaa, ettei disiplinaarinen eronteko liikku-

van ja staattisen kuvan välillä ollut niin luonteva kuin modernismi halusi olettaa.

Cocteau oli edellä aikaansa, sanoisi joku. Hänen taiteensa suosi kuitenkin ”imperfektiä” suhteessa modernismin tulevaisuuden visioihin. Takeltelevat takautumat, sakea symbolismi ja kopea klassismi – nämä piirteet kytkevät Cocteaun menneeseen, vähintään 1800-luvun henkiseen ilmastoon ja *Belle Époquen* muistoon. Cocteaun käsitemaailmassa temporaalisuus on ambivalenttia. Syntyy kuva taiteilijasta, joka ei halunnut asettua minkään ajan eikä ainakaan omansa kehyksiin. Peilit ja pastissit toimivat kulkuväylänä toiseen todellisuuteen, joka on tietoisuuden taso mutta samalla temporaalinen dimensio.

Keskeinen teema Cocteaun tuotannossa on eroottinen halu, joka kuitenkin esiintyy niin liukkaassa muodossa, ettei siitä tahdo saada otetta. Cocteau vierasti kirjaimellisuutta kaikessa – hän oli allegoristi. Siispä sananen allegoriasta.

Allegorian ahdistus

Hiukseni ovat aina kasvaneet kaikkiin suuntiin, samoin hampaani ja partani. Tämä tekee minusta käsittämättömän niille, jotka kasvavat kaikki yhteen suuntaan.

Jean Cocteau

Allegoria on yksinkertaista merkityksen rinnakkaisuutta tai lomittumista, esimerkiksi kun jokin toinen teksti puhuu kuvassa tai sen kautta, jolloin syntyy uusi vertauskuvallinen merkitys (kreik. *allos*, toinen + *agoreuein*, puhua). Allegorialla on myös temporaalinen ulottuvuus: allegoria toimii siltana menneisyyden ja nykyisyyden välillä. Allegoria ikään kuin pelastaa menneisyyden kadotukselta kantatellen sitä nykyhetkeen.⁵

Taiteessa allegoria on lähtökohtaisesti antimoderni ilmiö. Tai oikeammin: modernismia leimasi allegorian torjunta; allegorisia piirteitä väheksyttiin historismina, moraliteetteina, pinnallisina lisuk-

5 Vrt. Owens 1992, 53.

keina, jotka uhkasivat tahrata taiteen.⁶ Modernistisen estetiikan kontekstissa allegoria implikoi perversiota, puhtaan taiteen tärvelyä.

Taidekriitikko Craig Owens on kirjoittanut *allegorisesta impulsista*, joka oli ominainen nimenomaan postmodernille kuvataiteelle. ”Impulssilla” Owens viittaa tietynlaiseen (dekonstrukttiiviseen) lukutapaan, ei niinkään taideteoksen omaan vertauskuvallisuuteen. Allegorinen tulkintaimpulssi eroaa modernismin sisällä vaikuttaneesta autoreferentiaalisuudesta, taiteen sisäisistä viittauksista.⁷

Allegoria implikoi pesäeroa alkuperän käsitteeseen. Dekonstruktion teoreetikko Paul de Man erottaa allegorian symbolista: ”Kun symboli olettaa identiteetin tai identifikaation mahdollisuuden, allegoria osoittaa ensi sijassa etäisyyttä suhteessa omaan alkuperäänsä. Se luopuu nostalgisesta yrityksestä käydä yksiin alkuperän kanssa perustaen kielensä sen sijaan temporaalisen eron osoittamaan tyhjiöön.”⁸

De Man korostaa allegorian yhteydessä epäluettavuutta (”ei-luettavissa olevuutta”), joka taittaa tulkintaa monimielisyyden ja ironian suuntaan: *allegories of unreadability*.⁹ Ehkä tämä onkin paras tapa ymmärtää monimielinen Akti, siis valokuva, josta haluaisimme ottaa selätysotteen: olla ymmärtämättä. Tyytyä lukemaan kuvaa luenнан takia – ei haikailien kätketyn merkityksen perään, vaan hyväksyen kuvan luonteen arvoituksena, joka ei ole ratkaistavissa.¹⁰ Vaikka tai koska juuri tämä kuva suorastaan yllyttää metsästämään piilevää merkitystä, menemme tulkintoinemme iloisesti metsään. Tällaisen kuvan ”aiheena”, väittäisin, on viime kädessä kuva itse, kuvallinen merkitystuotanto: *allos agoreuein*, ”toinen puhe”, jonka kohtalona on hälvetä sumuksi heti, kun olemme saavinamme siitä otteen.

6 Owens 1992, 54, 58, 63.

7 Owens 1992, 85. Owens yksinkertaistaa strategisesti modernistista asenetta. Hän huomauttaa Benjaminin viitaten, että myös modernismissa vaikutti ”allegorinen impulssi”, joka osoittaa vaihtoehtoisen modernismikäsitteen suuntaan. Owens 1992, 61. Owens siteeraa Barthesia: ”[H]aasteena ei [enää] ole paljastaa jonkin ilmaisun, piirteen tai narratiivin (piilevä) merkitys, vaan murtaa koko merkityksen representaatio; – – haastaa itse symbolinen.” Barthes 1977 [1971], 167 sit. Owens 1992, 85.

8 De Man 1983, 206.

9 De Man 1979, 242; Owens 1992, 72, 79.

10 Vrt. Kalha 2005, 296–305.

Mutta nyt menin asioiden edelle – tarjosin loppukaneetin, vaikka tulkintaseikkailu on vasta aluillaan. Kuvien magiikkaa on kuitenkin juuri se, että jatkamme pakkomielteenomaista sukellusta Merkityksen uumeniin, vaikka tiedostaisimme hankkeen turhuuden. *Haluaamme kuvaa* – merkityksellistä kuvaa – vaikka tai ehkä juuri siksi, että se ei halua meitä, ei välitä meistä, ei tiedä edes, että olemme olemassa. Tämän visuaalisen lukuhulun vimmassa fetissoimme Merkityksen, jota tulkintamme nuolee ahnaasti maistamatta lopulta juuri muuta kuin oman sylkensä.

Eteenpäin, luennan soturit!

Foton genius: hajautettu intentio

Nykyhetkeä ei oikeastaan ole: se on illuusio, häilyvä rajaviiva tulevaisuuteen, joka muuttuu vaivihkaa menneisyydeksi.

Philippe Halsman

Ajatus nykyhetken ja menneisyyden murenevasta rajapinnasta on Aktin – ja Cocteaun – kannalta harvinaisen osuva. Vaikka Halsmanilla oli lehtikuvaajan ammatti-identiteetti, hänen kuvakonstruktioissaan ei useinkaan ole kyse ”nykyhetken” taltioimisesta vaan koko modernin käsitteen suhteellistamisesta. Alitajunta, poetiikka, suggestio, ambivalenssi – nämä vetivät valokuvaajaa, kuten Aktin protagonistiakin.

”Me toimimme vain malleina loistaville muotokuvillemme”¹¹, Cocteau on todennut tyypillisen monimieliseksi kiteytetyssä aforismissaan. Jokaisen taiteilijan kohtalona on päätyä malliksi muotokuvaan – kirjalliseen tai kuvalliseen – joka on lopulta elämää tai ainakin malliaan isompi asia. Myös Halsmanin valokuva on yhtä aikaa enemmän ja vähemmän kuin Cocteau itse. Meillä on mahdollisuus nähdä kuvassa myös paljon sellaista, mitä aikalaiset eivät ehkä olisi huomanneet pukea sanoiksi.

11 Cocteau 1991 [1952], 95.

Mutta kumpi oikeastaan on kuvan tekijä: malli vai kuvaaja? Kuman kuoleman perään meidän tulisi jälkistrukturalistisesti hakailla?¹² Kysymys on tietysti retorinen. Olisi hupaisaa, mutta myös osuvaa kirjoittaa sanomatta sanaakaan itse valokuvaajasta, mutta jätetään teoreettiset kärjistyksset toiseen kertaan. Sillä kuvan historiallisessa kontekstissa on toki muutakin kuin Cocteaua – jotain sellaista, mitä ennen vanhaan kutsuttiin intentioksi.

Philippe Halsman (1906–1979) oli Latvian juutalainen valokuvaaja, joka opiskeli Dresdenissä ja Pariisissa – ei suinkaan valokuvausta, vaan sähkötekniikkaa. Kansallissocialismin vallatessa Eurooppaa Halsmanin onnistui vuonna 1940 paeta Portugalin kautta New Yorkiin, jossa hän loi uran kuvajournalistina. Halsmanin tunnetuimpia töitä ovat kuvasarjat Salvador Dalísta (jota hän kuvasi lukemattomia kertoja heidän 37 vuotta kestäneen ystävyytensä aikana), Marilyn Monroesta, Einsteinista, Picassosta, Le Corbusier’stä ja Chagallista. Moni muistaa kirjan *Jump Book*, johon Halsman kuvasi hyppiviä ihmisiä, esimerkiksi juuri Marilynin.¹³ Vaikka Halsman oli valokuvaajana itseoppinut, hän saavutti 1940-luvulla maailmanmaineen freelancerina. Töitä julkaisivat mm. *Vogue* sekä *Life*- ja *Time*-lehdet (viimeksi mainitulle hän kuvasi ennätyselliset 101 kansikuvaa). Halsman oli Amerikan lehtikuvaajien liiton (ASMP) ensimmäinen puheenjohtaja.

Halsmanin erikoisalaksi tulivat konstruoidut henkilökuvat, joissa hän pyrki kuvittamaan mallin sielunelämää. Asenne oli kenties enemmän kuvataiteilijan kuin lehtikuvaajan:

12 Viitataan tässä Roland Barthesin kirjallisuushistorialliseen kiteytykseen ”tekijän kuolemasta”, joka on 1990-luvulta alkaen kannustanut myös kuvataiteen tutkijoita siirtämään huomion luovasta subjektista erilaisiin konteksteihin.

13 Suomalaisia kiinnostanee, että Halsman ikuisti 1960 *Finlandian* kimpussa urakoineen Eila Hiltusen – monumenttinsa ”uumenissa”, dramaattisesti alaviistosta kuvattuna, maskuliinisissa työhaalareissa, hitsausrukkaset ja -suojus päässään: *Act of Creation sekín*, tuohon aikaan varsin poikkeuksellinen naistaiteilijakuva. Se on suhteellisessa realismissaan Halsmanillekin epätavallinen.

Minulle psykologia ja sen soveltaminen valokuvaukseen oli paljon kiehtovampaa kuin toiminnan tai tilanteiden kuvaaminen. Aidossa tilanteessa ei voi osallistua, ja persoonallisuuteni ei ollut riittävän vetäytyvä tyytymään pelkästään todistajan rooliin. Halusin osallistua. Halusin yllyttää ajattelemaan, kiihottaa, kysyä kysymyksiä, jotka tuottaisivat kiintoisan ilmeen kuvattavan kasvoille.¹⁴

Cocteaua esittävä kuvasarja syntyi tietävästi yhden session aikana, mikä on hämmästyttävää, sillä jokainen kuvista on mutkikkaasti lavastettu tai monteerattu – Akti on sarjan yksinkertaisimmasta päästä. Muissa otoksissa pääosaan nousee tilamagiikka: Cocteau samoilee surrealistisissa tiloissa hieman kuin arka Kaunotar yhtä aran Hirviön linnassa (yhdessä Cocteaun tunnetuimmista elokuvista, joita Halsman mitä ilmeisimmin parafraseeraa).

Kuvausessio toteutui New Yorkissa, jonne Cocteau oli matkustanut markkinoimaan uusinta elokuvaansa *L'Aigle à deux têtes* ("Kaksi-päinen kotka"). Tilattu potretti olikin eräänlainen mainoskuva. Kategoriat olivat vielä joustavia; kaikki valokuvaus oli oikeastaan käyttövalokuvausta.

On sopivaa, että juuri "luomisakti" hajauttaa tekijyyden ja kahdentaa intention. Vaikka Halsman vähätteli muistoissaan mallinsa panna, Cocteaun ääni suodattuu selkeänä linssin läpi. Samalla kun hän taipuu innolla kuvaajan määräämään sommitelmaan, hän ohjaa sessiota ventrilokvistisesti, vatsastapuhujan tavoin. Halsman oli ilmiselvästi syventynyt Cocteaun töihin ja ajatuksiin, siinä muodossa kuin ne ilmenivät tämän elokuvissa tai parin vuoden takaisessa kirjassa *La difficulté d'Être*.

Cocteau tarjoaa itse parhaan perustelun. Näytelmissään hän saattoi luoda hahmon, ei niinkään jostain sisäisestä näkemyksestä tai henkilöhahmon "totuudellisuudesta" lähtien, vaan yksinkertaisesti sen näyttelijän mukaan, joka roolia tulisi näyttämään.¹⁵ Vastaavasti Halsman loi skenaarion ja pääroolin näyttelijänsä mukaan. Mallina oloon tottunut Cocteau odotti kymmenminuuttista pikasessiota, mutta siitä tulikin koko yön kestänyt seikkailu. Halsman on muistellut:

14 Sit. Halsman Rosenberg 2008, 15. Suom. HK.

15 Fifield 1974, 41.

Cocteau kääntyi puoleeni. Hän näytti aristokraattiselta, hienostuneelta ja ylvyältä. Odotin kuvauksilta paljon; olin varma, että Cocteaun nerous loisi näissä olosuhteissa aivan uskomattomia kuvia. Mutta suureksi petty-mykseksi jouduin havaitsemaan, että sen sijaan että hän olisi ryhtynyt oman mielikuvituksensa välineeksi, hän antautui hanakasti omalleni.¹⁶

Eleganttia vaatimattomuutta: kuvaajan oli ikään kuin pakko ottaa *auteur*-rooli, kun suurena kuvamaagikkona tunnettu malli asettuikin objektiksi. Tai uteliaaksi: Cocteau halusi varmasti nähdä, mitä valokuvaaja keksisi, ja ryhtyi auliisti leikkiin kuin leikkiin. Kuvausleikkiin, roolileikkiin, kuvalliseen sanaleikkiin – jota kesti koko yön, jossa hyödynnettiin tarpeistoa, lavasteita ja malleja enemmän kuin yhdesäkään aikaisemmassa Cocteau-valokuvaussessiossa. Niitähän riitti: modernin taiteen ehkä valokuvatuimman hahmon olivat ikuistaneet Man Ray, Germaine Krull, Berenice Abbott, Robert Doisneau, George Platt Lynes, George Hoyningen-Huene, Cecil Beaton, Dora Maar, Irving Penn, Lee Miller (joka näytteli veistosta Cocteaun *Orfeuksen testamentissa*). Varsinainen linssilude, ettei peräti Narkissos.

Cocteau muistetaan myös valokuvan puhemiehenä: vuonna 1922 hän julkaisi artikkelin ”Avoin kirje Hra Man Raylle”. Siinä hän julisti tämän valon, sävyjen ja tunnelman mestariksi, joka oli Daguerren ja Nadarin jalanjalkia kulkiessaan ”onnistunut vapauttamaan maalaustaiteen jälleen kerran. Mutta takaperin.”¹⁷ Temporaaalisuuteen liittyvä *bon mot* on tyypillistä Cocteausta. Ajatus takaperin vapauttamisesta viittaa siihen, kuinka valokuva 1800-luvulla ”vapautti” maalaustaiteen luonnonjäljittelystä. Nyt, Man Rayn ansiosta, roolit saattoivat vaihtua: maalaustaide voi taas palata ”Rafaelin leiriin”, klassisen representaation piiriin. Cocteau aloitti esseensä raflaavasti: ”Tiedätte hyvin vastenmielisyyteni modernia kohtaan...”

Cocteau vierasti modernismin yksioikoista kiinnittymistä ”nyky-aikaan”, kehityksen ideaan. Hän toivoi, etteivät ihmiset tulevaisuudessa osaisi sijoittaa häntä mihinkään epookkiin vaan kysyisivät: *Milläs aikaudella tämä Cocteau vaikuttikaan?* Valitettavasti me historioitsijat teemme parhaamme estääksemme toiveen toteutumisen. Silti:

16 Sit. Saul (toim.) 1992, 95. Suom. HK.

17 Cocteau 1989 [1922], 1–3.

Akti anno 1949 onnistuu varsin hyvin paikantumaan silloisen nykyyhetken, muinaisuuden ja tulevaisuuden rajamaille.

Kehyskertomus

Älkäämme luoko rajoja, koska hänelle mikään ei ole turhaa eikä mikään olennaista.

Jean Cocteau

Jotain jäi edellä kesken: kuvan semioottisten elementtien kartoitus. Kohdistetaan siis huomio siihen, mikä pisti ehkä kättelyssä lukijan silmään: kehykseen. Kehys on käsitteellinen orpo – se, joka yleensä sivuutetaan taiteesta puhuttaessa, jota ei huomata, jota taideteos ei yleensä tunnusta osakseen. Kehys on kuitenkin se, mikä viime kädessä tekee taideteoksen, siis teoksena, sosiaalisesti ja sisustuksellisesti määrittävänä objektina: ”taulun”, joka rajautuu seinälle ja seinästä. Kehys vahvistaa, tukee ja jäsentää. Se kertoo, mikä on olennaista, mihin kuuluu kohdistaa huomio – mikä on keskiössä. Toisaalta se voi nujertaa keskiön keskeisyyden imiessään huomion itseensä.

Kehys on samalla kuin sitaatti ja jopa eräänlainen aikamuoto. Lainausmerkkien tavoin se markkeeraa narratiivista erottuvan tai sitä tarkentavan repliikin. Näin tehdessään se jakaa kuvan temporaalisiin kenttiin, ainakin potentiaalisesti. Yhtäältä kehysten sisälle jäävä kuva on vasta tuloillaan; toisaalta kehys merkkää sen Tauluksi, naulaa sen sanoman sanotuksi.

Nähdäkseni kehys on kuin *preteriti*, mennyt aikamuoto. Preteriti on julistavien julkilausumien muoto. Sitä leimaa juhlava jäykkyys, mutta myös ambivalenssi: Roland Barthesin sanoin preteriti on ”vaaleen manifestoituma”, eräänlainen näkyväksi tehty pötypuhe, joka ”tuo esiin mahdollisen merkityksen samalla kun paljastaa sen vääräksi”.¹⁸ Uskottavuuden ja illuusion sulauma tuottaa dialektisen jännitteen, jossa totuus ja epätotuus elävät rinta rinnan.

18 Barthes 1970 [1953], 32–33.

Aktissa kehys tuottaa myös mielikuvan kolmannesta persoonasta: Cocteau on ”Hän, tuo Cocteau” eikä *Minä, Cocteau*. Kehys tekee tyhjäksi uskoutumisen eleen, jonka kuvaelma muuten tarjoaisi. Kehys korostaa fiktiivisyyttä: representaatio on uskottava, vaikkakin keinotekoinen – luonteva luomus.

Koristeellinen kehys on täynnä itseään: kultahipiäinen *rocaille*-kehys halajaa huomiota. Kuvan alaosa jäsentävä ”kehyksen kehys” – kulmikkaasti sommiteltu kehokaryatidi – alleviivaa teatraalista esillepanoa. Niin tekee myös harkittu geometrinen viivaleikki, joka kuvaelementeistä rakentuu. Näiden ansiosta kehys on pieni suuri speaktaakkeli, parrasvalojen välähdys. Preteriittinen julkilausuma: filmaattinen satu.

Kuten Jacques Derrida on painottanut, kehystä voi tarkastella myös rajakohtana ja eronteon merkinä.¹⁹ Kehys, kreikkalaisittain *parergon*, on kirjaimellisesti ”sivutyö” (*par ergon*): työn eli teoksen kylkiäinen. Taiteen ylöspanon symbolina kehys osoittaa rajan taiteen ja ei-taiteen välillä. Kehys implikoi sisälle(en) jäävää *muotoa* – järjestystä, kiinteyttä – olettaen samalla jäsentynyttä ”tietoa” taiteen sisäisistä hierarkioista, sen olennaisiksi kuvitelluista perusarvoista.

Se, minkä kehys rajaa ulkopuolelle, on perinteisesti ”luonto” – muodoton materia, rajaton ruumiillisuus, jäsentymätön halu.²⁰ Näin ymmärrettynä kehystämisen funktion edellytyksenä on kehyksen luonnollistuneisuus – se, että kehykseen ei kiinnitetä huomiota vaan se otetaan annettuna.²¹

Louis Marinia mukailten voi sanoa, että kehys hierarkisoi näkökenttäämme; se toimii skoopin valtarakenteen (*scopic regime*) eli katseen vallan portinvartijana. Kehykset ”antavat luvan” katsoa *sub-*

19 Derrida 1987, 15–147.

20 Vrt. Nead 1992, 6, 24–25. Nead lukee kantilaista estetiikkaa Derridan dekonstruktion valossa. Neadin aiheena on *Nude* eli kuvataiteen alastomat naiset, jotka näyttävät järjestyksen mutta myös levottomana oireilevan rajakohdan kuvana.

21 “[T]he *parergon* is a form which has as its traditional determination not that it stands out but that it disappears, buries itself, effaces itself, melts away at the moment it deploys its greatest energy.” “What has produced – – the frame puts everything to work in order to efface the frame effect, most often by naturalizing it – –.” Derrida 1987, 73.

jekti-objekti-asetelman puitteissa; ne oikeuttavat – ja samalla etuoikeuttavat – erilaisia katseita.²² Marin huomauttaa, kuinka eri kan-teilta kielet lähestyvät kehystä. Ranskan *cadre* palautuu sanaan *carré* (neliö); se on lähinnä puinen rakenne, johon kuva asetetaan. Geometrinen termi markkeeraa rajakohtaa, reunaa. Italian *cornice* on puolestaan arkkitehtoninen käsite (koristeellisesti muotoiltu räystääs); se implikoi ornamenttia ja suojausta. Englannin *frame* viittaa sen sijaan itse teoksen rakenteelliseen elementtiin; se edellyttää kuvan käsittämistä maalauksena eikä niinkään representaationa.

Näin merkitykset vaihtelevat rajasta ja suojaavasta koristeesta tuki-rakenteeseen. Entä suomen kieli – mitä käsitteellisiä mahdollisuuksia antaa kotoisa etymologia, esimerkiksi sellaiset *kehys*-sanan potentiaaliset osatekijät kuin *kehä* tai *keho*? Ainakin Akti *kehottaa* näkemään kehukset elimellisessä suhteessa ruumiillisuuteen. Kannattelehan kultaisia kehyyksiä *raamikas* mieskeho, joka toimii maisemallisena – ikään kuin luonnollisena – jalustana luomisskenaariolle.

Selkänsä kääntäneen karyatidin tehtävänä on paitsi kannatella myös korostaa. Tämäkin kehys ”pistää silmään”, vaikka kääntää katsojalle selkänsä. Taiteen *ergonia* – Työtä – nöyryytetään keskiöimällä kylkiäinen; asettamalla kehys näytteille, tuplaten. Kehystämisen institutionaalinen, sosiaalinen akti asettuu kohdevaloon. Samalla luomisakti, joka yleensä perustuu biologis-raamatullisiin preteksteihin, alkaa muuntua teoriaksi taidestatuksen rakentumisesta. Tämähän on George Dickietä ja Arthur Dantoa *avant la lettre*.

Institutionaalisen taideteorian puhemiehet korostivat taideteokseksi asettamisen sosiaalisia lainalaisuuksia: ”taideteos” ei ollutkaan vain esteettinen luomus, joka syntyi taiteilijan ilmaisutarpeesta, vaan sosiaalinen konstellaatio, kehystensä summa. Tämä oli vastoin modernismin *ergonomiaa*, ”työn” erillistävää mytologisointia ja kehyyksen negaatiota. Kehyksestä tulee allegorian polttomerkki, kiusallinen muka-luettavuuden harhakuva.

Valokuvan genre lahjoittaa kultakehyykselle erityisaksentin. Valokuva on monistettavissa oleva, *suhteellisen* epäaineellinen paperinpala. Tässä se saa jotain, jota sillä ei ”luonnostaan”, oman aikansa

22 Vrt. myös Marin 1996, 82, 84.

kontekstissa, ollut. Toisaalta valokuva on itsessäänkin kehys (engl. *frame* = valokuva, ”ruutu”). Wolfgang Kemp muistuttaa vanhasta vit-sistä, jonka sanaleikki ei käänny suomen kieleen: *Hollywood is where they make pictures out of frames* (Hollywoodissa tehdään ”kuvia kehysistä” eli elokuvia filmiruuduista).²³ Halsmanin potretti on tässä mielessä varsin hollywoodlainen: se tekee kehystämisestä filmaattisen. Kehykset, jotka eivät luonnostaan istu valokuvan reunoihin, asetetaan kuvan sisäpuolelle: valokuvasta tulee kehys, kehyksestä kuva, kuvasta taideteos. Efekti on yksinkertainen mutta tehokas. Valokuva koskettaa taidetta, joka kääntää sille selkensä.

Kehys uhkaa kuitenkin karata allegorisista hyppysistämme; sitä voi kosketella niin monelta kantilta. Kuten ohimennen jo mainitsin, kehys liittyy myös temporaalisuuteen, ainakin ja erityisesti tässä kuvassa. Ajan hampaiden nakertamat kehykset rajaavat sisälleen ”luomistyön”: mieleen hiipii koko joukko antiikkisia luomiskertomuksia. Samalla kehys luo kuvaan kaksi tasoa, kaksi (käsitteellistä/temporaalista) ulottuvuutta. Cocteaun sormet luikertavat ulottuvuudesta toiseen kuin Orfeuksen, Runouden pakanapyhimyksen, konsanaan.

Käden ulottuvilla: luomismyyttejä

Hän kutsuttakoon miehettäreksi, sillä hän on miehestä otettu.

Raamattu

Taiteilijalla on *orfinen* kyky astua kehysten sisään tai läpi, ulottuvuudesta toiseen. En tekisi luentaloikkaa Orfeus-myyttiin, ellei se olisi ollut niin keskeinen teema – poeettinen matriisi tai *modus operandi* – Cocteaun tuotannossa. Kerrataan siis, mistä kyseisessä myyttisikermässä oli kyse.

Antiikin legendoissa Orfeus oli taiteilija-trubaduuri, jonka kultainen peli soi niin kaihoisasti (kirjaimellisesti *lyyrisesti*), että se sai jumalten sydämet sulamaan. Kun mielitietty Eurydice kuoli käärmeenpuremaan, runoilija otti ja lähti Manalaan saattaakseen tämän

23 Kemp 1996, 11.

takaisin henkiin. Mahdoton pelastusoperaatio näytti hetkisen voitokkaalta: Eurydice sai kuin saikin henkensä takaisin, mutta Orfeus kääntyi tohkeissaan katsomaan tätä. Juuri tämä teko oli kielletty ja kostautui katkerasti: Eurydice hävisi kuin tuhka tuuleen. Surun murta-
tama Orfeus otti vastedes rakastajikseen vain nuoria miehiä.²⁴ Orfeus ennakoi näin ollen myös ajatusta, että homo on vain turhautunut, turhautumistaan kieroutunut hetero, mikä oli pitkään suosittu tapa ymmärtää homous ja varsinkin lesbous.

Orfeuksella, joka siis oli Cocteaun *alter ego*, oli lumoavan herkkyytensä ja tilannetajunsu ansiosta Jumalten lupa siirtyä tietoisuudesta toiseen. Hän sai vierailta sopimattomissa paikoissa, esimerkiksi painua maan alle lumoamaan *Hadeksen* jumalia ja muuta epäilyttävää. Tämä piirre varmasti kiehtoi Cocteausta. *Runoilijan veren* (1932) ikimuistoisessa kohtauksessa taiteilija siirtyy peilin läpi toiselle tietoisuuden tasolle: takahuoneen pimeisiin *peep show* -seikkailuihin, joista kykenee myöhemmin palaamaan, kuin kelpo Orfeus. *Orfeus*-elokuvassa (1949) peilit toimivat porttina kuoleman valtakuntaan, johon kuuluu astua kädet edellä.

Aktin runoilija ei ole mikään jumalten arvostelukykyä sumentava nuorukainen, mutta hänen poeettinen kätensä suorittaa ”orfista” aktia liikehtien kehysten rajaaman sisäisen ja ulkoisen todellisuuden väliä. Luova, lumovoimainen käsi kurottaa kuvan maailmaan kehysten ulkopuolelta sormien näppäillessä sonettia henkiin heräävän naishahmon ohimolle (tai kuvan toisessa versiossa, huulille). Samalla kuvaan muodostuu kaksi tasoa: kutsuttakoon niitä vaikka *taiteen* (sadun) ja *arjen* (todellisuuden) tasoiksi. Temporaa-
lisesti voisi puhua myös *historian* ja *modernin* tasoista.

Kuten todettu, kehykset toimivat lainausmerkkien tavoin: niiden sisälle rajautuvasta lyyrisestä aktista tulee sitaatti. Näin kehyk-

24 ”Kolmannen vuoden oli jo Titan päättänyt vetten märkään merkkiin, vaan kokonaan pidättyi yhä Orfeus naissukupuolesta –. Moni nainen jo syttyen tahtoi yhtyä laulajan kanssa ja sai tylyt rukkaset hältä. Ensimmäisenä hän myös neuvoi traakkeja nuorten poikien lempimiseen –. *Muodonmuutoksia* 1997, 321. Suom. Alpo Rönty. Naisten pettymys lyyriksen ylenkatseesta äityi hurjaksi kostoksi: *En, hic est nostri contemptor!* Ks. *Metamorphoses selectae* 2000, 76, 77.

set toimivat kuvallisena punktuaationa, kerrontaa jäsentävänä *välin* merkinä. Ne ovat kuvallinen kaksoispiste, mutta samalla lainausmerkit tai vahva kursiivi – kenties jopa välimerkeistä pikantein: silmänisku. Ne markeeraavat reunat keskeisiksi ja samalla häilyviksi; tuottavat syvyyttä, joka onkin pintaa.

Emme voi pujotella Aktin kuvallis-kerronnallisissa verkostoissa palauttamatta mieliin luomiskertomuksista tutuinta. Kuinka Raamattu kertoikaan tuon tarinan, johon Halsman tuntuu viittaavan antaes- saan otokselle nimen *The Act of Creation*?

Niin Herra Jumala vaivutti ihmisen raskaaseen uneen, ja kun hän nukui, otti hän yhden hänen kylkiluistaan ja täytti sen paikan lihalla. Ja Herra Jumala rakensi vaimon siitä kylkiluusta, jonka hän oli ottanut miehestä, ja toi hänet miehen luo. Ja mies sanoi: ”tämä on nyt luo minun luistani ja liha minun lihastani; hän kutsuttakoon miehettäreksi, sillä hän on miehestä otettu”. Sentähden mies luopukoon isästänsä ja äidistään ja liityköön vaimoonsa, ja he tulevat yhdeksi lihaksi. Ja he olivat molemmat, mies ja hänen vaimonsa, alasti eivätkä hävenneet toisiaan. (Genesis 2. luku, 21.–25.)

Näin se on nähtävä: alaston mies on juuri herännyt raskaasta unestaan ja ihmettelee vielä uneliaana kylkiluunsa kohtaloa. Luoja viimeistelee luomuksen lookia. Termi miehettä (vuoden 1933 kirkolliskokouksen käyttöön ottamasta suomennoksesta) sopii mainiosti kuvaan; siinä korostuu sukupuolen sekoittuminen luomisaktissa ja naisen symbolinen rooli ”tekeleenä”: miehisen mutta nähdäkseni varsin pervon hengen (= kädenjäljen) tuotteena.²⁵

Naisen ja miehen vaatteettomuus sijoittaa heidät hetkeen juuri ennen lankeemusta; sen jälkeen Jumala korvasi viikunanlehdet itse ompelemillaan nahkatamineilla. Jumala oli siis ensimmäinen *couturier*!

25 Vanhakantainen suomennos on ilmaisevuudessaan tuore. Nainen (*isha*) tehdään heprean kielessä lisäämällä mieheen (*ish*) feminiininen pääte (-a). Adam taas vastaa latinan *homo*-sanaa (ihminen), ollen siis normi eli geneerinen maskuliini. Miehettären kielellinen fabrikointi vastaa luomiskertomuksen sukupuolisoppaa, joka on häivytetty Raamatun moderneista käännöksistä.

Kuinka sopivaa, että naisen hiukset on peitetty: se kuvastaa nunna-maista, ”tiukkapiipoista” viattomuutta, seksittömyyttä (hiuksethan markkeeraavat perinteisesti ruumiillista vallattomuutta). Mutta liina kuvastaa myös sukupuoliteon häilyvyyttä, performatiivisen prosessin vaiheessa oloa: peruukki vain päähän, ja näyttämö on Naisen.

Paikantuuko Akti auvoiseen Paratiisiin vai ihanaan Pariisiin? Onko Cocteau kaikkivaltiaan luojan roolissa, vai sittenkin Paratiisiin tunkeutuneen käärmeen? Sivellin, joka *maalaa* naisen, tuntuu ajavan käärmeen luvatonta asiaa; sehän luo petollisen pintakiillon: sivelee silmät sirkeiksi, punaa posket omenaisiksi.

Ehkei Raamatun intertekstiä pidä lukea aivan näin antaumuksella, vaikka se tarjoaakin yllättäviä kytköksiä luomiskuvaamme. Sanotaan mieluummin, että Cocteau on yhtä aikaa luojan ja käärmeen roolissa. ”Vatsallasi sinun pitää käymän ja tomua syömän koko elinaikana-si”, kuuluu Jumalan rangastus katalalle käärmeelle. Kuinka ollakaan, ”paha tieto” liitetään visuaalisuuteen: ”molempain silmät aukenivat ja huomasivat olevansa alasti”. Loppu onkin historiaa: Eeva saa kantakseen synnytyksen vaivat, Aatami joutuu raatamaan otsa hiessä rangastukseksi siitä, että hän ”totteli vaimoiaan” eli alistui tämän vo-kottelulle.

Raamatun luomiskertomus tarjoaa kiehtovan kehyskertomuksen Aktille, mutta vain yhden monista. Viittasin jo Cocteaun kotipyhi-mykseen, Orfeukseen. Klassisista interteksteistä pitkien kynsieni (kuvaannollisten) ulottuville kiirii myös myytti Pygmalionista, kuvanveistäjästä, joka rakastui palavasti tuotokseensa, Galateiaan. Vaikka kuvassamme on sivellin ja kehukset, jotka voisi äkkiseltään tyypistää maalaustaiteen symboleiksi, nuo elementit markkeeraavat myös yleisemmin Taidetta, Tyyliä ja Työtä, eivätkä ne siis suinkaan karsasta muita taiteen lajityyppejä. Materiaalinen genre tuntuu tässä yhteydessä harvinaisen toissijaiselta; olennaista on luomisen akti, joka hahmottuu naisobjektin välityksellä.

Objektikeskeisen halunsa takia Pygmalion on nähty seksistisenä hahmona (heteronormatiivista kaavaa mukaillen), vaikka Ovidiuksen säkeet viittaavat tässä kuten Orfeuksen kohdalla luonnottoman taidehalun kaiken kattavaan pervopotentialiin. Pygmalion vieroksuu lihallisia naisia, rakastaa taidetta ja sitä kautta itseään: omaa kä-

den kosketustaan (luovuuttaan/taitoaan).²⁶ Toisaalta hän rakastaa elotonta materiaa: ”lirputtaen puhelee hän sille ja lahjoja kantaa – – koristaa kehonkin sen hienoin verhoten vaattein”.²⁷ Niin tai näin, halu on ”vinoutunut”. Galateia on pervo objekti: ei oikea ihminen (vaikka-kin elävä), vaan fantasiaaluomus, räätälöity tekijänsä fetisistisen kaavan pohjalta. Eräänlainen heijastus, siis: halun pikkutarkka peilikuva.

Ehkä antoisampaa kuin yksittäisen kristillisen tai pakanallisen myytin linkittäminen kuvaan – suvereenina tulkinnan avaimena – on avaruus, joka avautuu länsimaisen sivistyksen klassisista rakennuspaikoista tai Aktin kaltaisista, loputtoman avoimiksi lukituista kuvista. Myytit ja muut allegoriat ovat perin välttämättömiä, vaikka tulemme toimeen ilman niitä. Tulemme toimeen myös ilman seuraavaa, modernimpaa mytologiaa, joka piileksii Luomisen Aktin aikalaistajunnassa. Minulle se on kuitenkin välttämätön.

Ennen kuin pääsemme käsiksi siihen, on aika pitää tauko. Kuten elävissä kuvissa on tapana: seuraa intermissio eli väliaika.

Lähteet ja kirjallisuus

- Barthes, Roland 1970 [1953]. *Writing Degree Zero*. Boston: Beacon Press.
- Brassaï 1999 [1964]. *Conversations with Picasso*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cocteau, Jean 1989 [1922]. ”An Open Letter to M. Man Ray, American Photographer”. Christopher Phillips (toim.), *Photography in the Modern Era*. New York: Metropolitan Museum of Art & Aperture.
- Cocteau, Jean 1991 [1952]. *Diary of An Unknown*. New York: Paragon House Publishers.
- De Man, Paul 1979. *Allegories of Reading*. Lontoo: Yale University Press.
- De Man, Paul 1983. *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques 1987. *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press.

26 ”Riettaat Pygmalion nuo tuntien tyttöjen elkeet raskasta pöyristyi vika-lastia, jonka on naisten kuormaksi antanut luonto, ja siksipä hän eli yksin vaimoa vailla ja kaipasi kumppanin seuraa – – ja itse sitten hurmaantui käsiensä hän mestarityöhön – – niin sen taiteen peittää taide.” *Muodonmuutoksia* 1997, 327. Suom. Alpo Rönty.

27 *Muodonmuutoksia* 1997, 327.

- Fifield, William 1974. *Jean Cocteau*. New York: Columbia University Press.
- Fifield, William 1982. *In Search of Genius*. New York: William Morrow.
- Kalha, Harri 2005. *Tapaus Magnus Enckell*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kemp, Wolfgang 1996. "The Narrativity of the Frame". Paul Duro (toim.), *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Marin, Louis 1996. "The Frame of Representation and Some of Its Figures". Paul Duro (toim.), *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Metamorphoses selectae* 2000. Valikoima metamorfooseja. Suom. Päiviö & Teivas Oksala. Espoo: Artipictura.
- Muodonmuutoksia. Metamorphoseon Libri I–XV* 1997. Suom. Alpo Rönty. Helsinki: WSOY.
- Nead, Lynda 1992. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. Lontoo: Routledge.
- Owens, Craig 1992. *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Peters, Arthur King 1984. "Preface". *Jean Cocteau and the French scene*. New York: Abbeville Press.
- Roem, Ned 1998 [1966]. *The Paris diary of Ned Roem*. Boston: Da Capo Press.
- Unknown Halsman* 2008. Toim. Oliver Halsman Rosenberg. New York: Distributed Art Publishers.
- Saul, Julie (toim.) 1992. *Jean Cocteau: The Mirror and the Mask*, Boston: David R. Godine.

Kritiikki ennen kritiikkiä – itseviittaavuus taidenäyttelyjen lehdistötiedotteiden retoriikassa

Altti Kuusamo

Kuvataiteen kritiikin genret ovat tunnetusti monenlaiset. Päivälehti-kritiikin, näyttelykatalogitekstin, aikakauslehden artikkelin, manifestin, haastattelun, raportin ja katsauksen lisäksi jäljelle jäävät gallerioiden ja museoiden lähettämät lehdistötiedotteet. Ne poikkeavat melkein kaikista kritiikin lajeista siinä, että ne ovat lyhykäisyydessään kuvataidekritiikin lausumia ennen näyttelyä – ja ovat sillä tavoin kaukaista sukua taidenäyttelyiden katalogiteksteille, jotka taas ovat pituutensa puolesta vastakohta lehdistötiedotteelle. Nämä tiedotteet ovat huomaamaton näyttö siitä, kuinka lavea on kritiikin kenttä. Lehdistötiedotteet ovat näyttelykutsun välttämättömiä seuralaisia: ne lähetetään kutsun yhteydessä. Lehdistötiedotteet poikkeavat muista kritiikin lajeista myös siinä, että ne ovat tutkimuksessa jääneet vaille huomiota.

Kuitenkin lehdistötiedotteissakin on, yllättävää kyllä, eroja. Ne jakautuvat kahteen pääluokkaan: on kriitikoiden tai galleristien kirjoittamia tiedotteita ja näyttelyä pitävien taiteilijoiden itsensä kirjoittamia tekstejä. Luon kriittisen katsauksen juuri taiteilijoiden kirjoittamiin lehdistötiedotteisiin.

Analysoin ja pohdin artikkelissani, millä tavalla tekijät itse ilmaisevat oman tekemisensä tilaa, miten he haluavat esitellä ja kuvailla teoksiaan. Tarkastelen lehdistötiedotteissa ilmenevää retoriikkaa, siis ilmaisutapoja, ja käytettyjä käsitteitä. Kysymykseen tulee joukko viimeaikaisia lehdistötiedotteita, yhteensä 40 tiedotetta vuosilta 2014–2019, jotka kaikki ovat Helsingissä sijaitsevan tm-gallerian lähettämiä.¹ Lehdistötiedotteiden tekijöistä valtaosa on taidemaalareita.

1 Tm-galleria postittaa yleensä 70 kutsua tiedotteineen, pääasiassa medialle

Kuitenkin tiedämme, että nykyisin eri tekemisen lajit ylittyvät helposti – ja siten mukaan mahtuu myös teoksia, joiden genreä tai teko-tapaa on vaikea luokitella.

Tiedotteiden tekstit eivät useinkaan ole pitkiä, parhaimmillaan vain muutaman lauseen mittaisia. Lisäksi tässä käsiteltävät lehdistötiedotteet ovat hyvin useassa tapauksessa nuorten taiteilijoiden kirjoittamia. Sen lisäksi, että tekijät ovat antaneet teoksilleen nimen – joiden mainitsemiseen harvemmin on tilaa tiedotteessa – he ovat antaneet myös näyttelylle nimen, joka mainitaan aina tiedotteissa. Siten tiedotteissa korostuu monin tavoin tekijän oma verbaalinen panos. Ne kertovat muuttuvista ja jopa tuoreista taidekäsitteistä. Voi kysyä, miksi näitä tiedotteita kirjoitetaan itse. Onhan usein sanottu, että ideaalia olisi, jos joku kriitikko ne kirjoittaisi, pikemminkin kuin näyttelyn pitäjä itse, jolloin ne saattaisivat tuoda näyttelyn etukäteiskatsaukselle sopivan etäisyyden ja jopa prestiisiä. Kuitenkin itse tekeminen vähentää kustannuksia, jotka usein rasittavat nuoria taiteilijoita. On siis hyvin ymmärrettävää, että lehdistötiedotteet ovatkin nuorten taiteilijoiden kirjoittamia – myös siitä syystä, että nykyisessä taiteilijakoulutuksessa teoreettiset opinnot korostuvat ja antavat aiempaa parempia välineitä pukea tuoreita ajatuksia käsitteelliseen muotoon. Tällainen tiedote on myös lyhin matka kuvan ja sanan välillä, koska kysymyksessä on tekijäsubjektin eräänlainen autokommunikaatio.

Taiteilijan itse kirjoittamat lehdistötiedotteet saattavat kertoa, melkeinpä huomaamattomasti, taidekäsitteissä tapahtuvista ilmastonmuutoksista *par lui même*, tekijän itsensä näkemänä ja itse teossa. Ne antavat myös näyttelyä arvostelevalle kriitikolle käyttöön sanoja ja argumentteja, jotka ovat syntyneet tekijän oman kuvanteon perusteluna ja eräänlaisena kuvanteon sanallisena ylijäämänä.

Itse kirjoitettu lehdistötiedote kuuluu myös kirjoituslajiin *artist statement*, taiteilijan katsaus taiteestaan ja maailmasta. Hyviä esimerkkejä tällaisesta ovat esimerkiksi Sirpa Häklin ja Ilona Rytkösen

ja kriitikoille. Lisäksi lähetetään n. 3 600 kutsua sähköpostin välityksellä (tm-gallerian kuraattorin, Katariina Lagerin tiedonanto). Tässä mielessä lehdistötiedotteilla on laajempi levikki kuin monilla taidetta käsittelevillä julkaisuilla.

statements heidän nettisivuillaan. Taiteilijan omia tiedonantoja on toki monentyyppisiä. Niitä voi myös sisältyä haastatteluihin tai tekijän omiin kirjoituksiin.

Taiteilija joutuu kuitenkin sopeutumaan ja sovittamaan sanansa lehdistötiedote-nimisen kirjoituslajin mukaan. Tiedotteen odotetaan olevan asiallinen ja siinä ilmaistut asiat selkeästi hahmotettavissa. Tiedotteen on annettava selvä viesti siitä, mikä on ollut tekijän pyrkimyksenä ja pontimena ja millaisia teoksia on odotettavissa. Tästä huolimatta *artist statement* -tyyppisten tiedotteiden pituuksissa ja ilmaisuskaalassa on suurta vaihtelua. Laji on lopulta suppeudessaankin vapaa. Se antaa mahdollisuuden tuoda esiin yllättäviä ja omaperäisiä lähestymistapoja. Tiedote voi alkaa vaikkapa näin: ”Tuijotan ylös äärettömyyksiin ihailen pilvikuvioiden liikettä edessä nousevan talon seinällä” (Tyko Elon näyttely *Minun metropolini*, tm-galleria, 5.6.–30.6.2019). Tässä mielessä itse laadittuja tiedotteita ei voi verrata taidekritiikon julkituomaan ”normaaliin” informaatioon.

On ajateltavissa, että taiteeseen liittyvä kommentointi on kaikkein intiimeimmillään juuri silloin, kun tekijä itse arvioi teoksiaan. Hans Belting on todennut kritiikeistä, että ”[t]aidekommentaari on toistuvasti halunnut lakkauttaa teoksen ja kommentaarin välisen eron ja korvata teoksen omalla esityksellään”² ja tämä vaihtoehto saattaa mahdollistua, kun kirjoittaja ja näyttelyn pitäjä ovat sama henkilö. Tällainen läheisyysuhde ei siis voisi olla likeisempi kuin tilanteessa, jossa tekijä – ennen kuin kuvat ovat esillä – voi tavallaan *korvata* teosten kuvien puuttumisen tiedotteesta omalla puheellaan tekemistään teoksista, sillä usein kaikki tiedotteen vastaanottajat eivät käy katso-massa teoksia paikan päällä. Tämä likeisyysuhde antaa myös mahdollisuuden superlatiiveihin, oman teoksen ylistykseen. *Decorum*-syistä teosten tekijä ei kuitenkaan ole kovinkaan halukas kuvailemaan omia teoksiaan superlatiiveilla, joita taidekritiikeissä muuten voi esiintyä. Sen estävät kirjoittamattomat häveliäisyyden ja sisäistetyt esitietoiset retoriikan säännöt. Jokainen taiteilija, paitsi ehkä Dalí, on sen ymmärtänyt – ja hänkin rikkoi näitä sääntöjä surrealistisesti. Sen sijaan tekijä voi vedota eri ilmaisukeinoin ja argumentein siihen, että hänen

2 Belting 2003, 17.

teoksissaan saattaa piillä uusi näkemys taiteesta. Parhaassa tapauksessa minämuoto voi antaa lisävoimaa tällaiselle pyrkimykselle.

Lehdistötiedote, jossa tekijä saa avata suunsa, voisi myös lähestyä manifestia. Kuulemme tekijää, joka voi puolustautua itse manifestoilamalla teoksiaan ja sillä tavoin tehdä oletetusta varmimmin todennäköisen. Kuitenkaan läpikäymäni esimerkit eivät tue tätä ajatusta. Emme myöskään enää elä manifestien aikakautta – emme taiteilijoiden emmekä taiteilijaryhmien. Futuristien ja muiden modernistien mahtipontisuus on vaipunut menneisyyden unhoon.

Käsite – kielikuva

Kuvataidekritiikin kenttä on monimuotoinen ja jopa kameleonttimainen. Juuri tekijän minämuotoinen taidepuhe on hyvä esimerkki kritiikin kategorioiden pilkkoutumisesta. Taidekritiikki on kuitenkin ilmaisuiltaan latautunut kaikissa olomuodoissaan. Pienikin kirjoitettu huomio sanomalehdessä tai internetissä voi pitää sisällään suuren määrän eri ilmaisullisia, käsitteellisiä-terminologisia ja erilaisiin taidekäsitteisiin nojaavia varauksia ja arvottamisia. Pienikin kritiikki sisältää paljon ehdollistettua käsitteellistä aineistoa. Jokainen käsite saattaa olla reaktioherkkä ja aiheuttaa tunnepurkauksia, kun taiteesta on kysymys. *Retoriikassa* Aristoteles puhuu päätöksestä (*pathos*) retoriikan vastaanottajasuhteena.³ Kysymys on siitä, miten puhuja onnistuu herättämään vastaanottajan tunteet. Niinpä jokin lausuttu käsite saattaa saada normaalikritiikin vastaanottajan jopa hälytystilaan. Vielä latautuneempana voi pitää minämuotoista taidepuhetta, se herättää vastaanottajan tunteet henkilökohtaisella tekijän äänellä.

Usein taidekritiikin käsitteet tuntuvat olevan itsestäänselvyksiä suurelle lukijakunnalle. Monet käsitteet ovat muuttuneet taidepuheen vakiotermeiksi, joilla voi nopeasti kuitata kuvataiteen ilmiöitä. Ne ovat silloin vakiintuneet käsitteellisiksi työkaluiksi, termeiksi, joiden operointiin ei useinkaan tarvitse kiinnittää kriittistä huomiota. Ne tiivistävät ja samalla laiskistavat ilmaisua. Niiden tehtävä on

3 Aristoteles, II kirja, luvut 1–11.

kuitata ilmiö tyyliin ”tämä on konseptualismia”. On myös paljon käsitteitä, jotka eivät tunnu käsitteiltä vaan enemmänkin käsitepaikkaa hakevilta metaforilta ja saattavat herättää voimakkaan hyväksynnän – tai jopa asenteiden sodan. Samu Raatikainen korostaa näyttelynsä *Timely Matter* (tm-galleria, 13.9.–1.10. 2017) tiedotteessa satunnaisuuden merkitystä työskentelyssään käyttämällä kelirikkometaforaa: ”Kelirikko voi tapahtua myös maalauksessa, ei vain maantiellä, jolloin syntyy poikkeamia, jotka johdattavat ennalta-arvaamattomiin kiertoteihin ja lopputuloksiin.” Lotta Hänninen toteaa puolestaan seuraavasti (*Dont Mind Me*, tm-galleria 26.4.–12.5.2019): ”Minua kiinnostaa piste, jossa beige muuttuu räikeäksi ja neonväri latistuu huomaamattomasti.” Sen lisäksi että nämä esimerkit virittävät odoituksia, ne kertovat vastaansanomattomasti kritiikin kaikkiruokaisuudesta ja käsitteiden notkeudesta. Kun kuvia kuvaillaan, kuvailu on kuvitettava kielikuvilla. Tämä kuulostaa toistolta, mutta ei ole sitä juuri kielen kuvallisuuden (figuurit) nojalla. Kussakin kritiikin lajissa adjektiivit sekä uudet ja vanhat taiteeseen liittyvät käsitteet ovat yksittäisen kritiikin muuntajia tai taukopaikkoja – samalla kun ne suuntaavat mielikuvia eivätkä lopulta voi välttyä arvottavilta ilmaisuilta.

Raatikaisen ja Hännisen antamat esimerkit vahvistavat ajatusta, jonka Boris Groys on lausunut: Samassa kritiikissä mikä tahansa voidaan yhdistää mihin tahansa – ”tavalla, joka ei ole mahdollista muilla kirjoittamisen alueilla yliopistosta massamediaan”.⁴ Teemu Mäenpää aloittaa näyttelystään *Tilanne on päällä!* (tm-galleria 21.11.–8.12.2019) seuraavasti: ”Tilanne on päällä. Aina tilanne päällä. Kaksi viikkoa näyttelyn avajaisiin ja joka yö lentää veistos tai maalaus roskiin tai muuttuu muuten vaan radikaalisti.” Groysin mukaan on harhaanjohtavaa ajatella, että taidekritiikin pitäisi olla kielellisesti selkeää ja ymmärrettävää. Kuitenkin sitä on vaadittava lehdistötiedotteelta, tiettyyn rajaan asti. Tämä vaatimus ei silti sulje pois diskurssin lyhyitä sivuraiteita, kielikuvia, edes tiedotteissa *par lui même*. Tiedotteessa kuitenkin täytyy olla, ja suurimmassa osassa onkin, selkeyden saarekkeitä. Niinpä Lotta Hänninen jatkaa toteamalla selkeästi ja yksinker-

4 Groys 2009, 67.

taisesti: ”Näyttelyssä on esillä kaksi lattialle sijoitettua, maalatuista levyistä koostuvaa teosta sekä kaksi leimasimella ja musteella toteutettua seinämaalausta.”

Kritiikin käsitteiden ja kuvailun suhde on salakavala. Käsitteet saavat ravintonsa kuvailusta. Silti käsitteiden rooli on olla keskeisinä ajatusten koontipaikkoina.⁵ Käsitteet voivat olla nopeasti muuttuvia, niiden joustokyky punnitaan kritiikin vastaanotossa, joka on aina yksilökohtainen. Erikoiskäsitteet nostattavat usein intohimoja – joko sen takia, että niitä ei tunneta, tai siitä syystä, että ne poikkeavat liikaa yleisesti, kuin huomaamatta sovituista tulkinnan kuvioista.

Jokainen käsite herättää mielikuvan, joskus myös sellaisen, jota on vaikea hahmottaa visuaalisesti. Robert Musilin teoksen *Mies ilman ominaisuuksia* kertoja toteaa käsitteistä: ”Yleisön tajuntaan ei jäänyt hänestä selvää kuvaa, jäi vain niitä yleisiä käsitteitä, jotka rajojensa hämärtyessä sekoittuvat ja leviävät sameiksi, suuriksi pinnoiksi muistuttaen sitä harmaata valoa, joka näkyy kiikarissa, kun se on säädetty liian pitkälle etäisyydelle.”⁶

Ongelma on, että muutamat käsitteet kuvataidekritiikissä ovat pysyneet ahmimaan ja sulattamaan muita käsitteitä itseensä ja neutralisoimaan siten omaa tulkinnallista iskukykyään. Etenkin ismikäsitteet ovat olleet tällaisia (ekspressionismi, konseptualismi jne.). Yleistyneistä termeistä saattaa tulla neutraaleilta vaikuttavia työkaluja – ja kuitenkin ne ovat omiaan herättämään intohimoja juuri yleistettävyydellään. Mikään ei ole niin keskeistä taidemaailmassa kuin taiteeseen liittyvien arvioiden yleisyys.

Argumentaatio ja retoriikka

Vaikka kielenkäyttö näyttelytiedotteissa on usein julistavaa ja suositteluvaa, silti argumentoinnillekin jää usein sijaa. Argumentoinnin rooli on tietenkin täysin toisenlainen kuin poliittisessa tai oikeudellisessa retoriikassa. Aristoteleen mukaan näiden kahden retoriikan la-

5 Ks. Kuusamo 2010, 87.

6 Musil 1980, 547.

jin lisäksi on epideiktistä eli esittävää retoriikkaa, joka parhaimmillaan on seremoniallista ja siten julistavaa tai toteavaa.⁷

Retoriikka voidaan määritellä puhujan (kirjoittajan) suostuttelevaksi vaikuttamiseksi vastaanottavaan subjektiin. Michel Meyer määrittelee sen näin: ”Retoriikka on neuvottelua subjektein välisistä etäisyyksistä.”⁸ Retoriikka on suostuttelutaidon oppia ja samalla oppia kaunopuheisuudesta, *eloquentiaa*.⁹ Antiikin aikana se oli oppijärjestelmä – kun taas keskiajalla sen rooli samentui ja lähestyi poetiikkaa.¹⁰ Retoriikan tehtävänä on parhaimmillaan vakuuttaa ja liikuttaa.¹¹ Retoriikan oppikirjat olivat enemmän tai vähemmän täsmällisiä ja niillä oli yhteytensä grammatiikkaan, logiikkaan, poetiikkaan, dialektiikkaan ja filosofiaan.¹² Modernina aikana retoriikan uusi tuleminen alkoi oikeastaan vasta semiotiikan myötä 1960-luvulla.

Koska retoriikka on suostuttelua, totuudellisuuden vaikutelma syntyy suostuttelevasta diskurssista. Totuutta ei etsitä argumentaation voimin vaan argumentaatio itse johtaa ”totuuteen”. Platonhan ei voinut hyväksyä retoriikkaa, koska se voi todistella väärän oikeaksi ”mielistelytaidoillaan”. *Georgias*-dialogin lause Sokrateen suusta on kuuluisa: ”[p]uhetaito on samassa suhteessa oikeudenmukaisuuteen kuin on keittotaito lääkitäntaitoon”.¹³ Platon ilmaisee tämän ajatuksen retorisesti kiinnostavalla tavalla, muodossa, jota Aristoteles olisi pitänyt hyvänä retoriikan syllogismina.

Miten tahansa, puhetaidon esityksessä on kaksi osaa: esipuhe (*exordium*) ja narraatio. Eksordium voi olla juhlallinen tai arkinen. Itse kirjoitetuissa näyttelytiedoiteissa kirjoittaja voi aloittaa viittaamalla näyttelyyn teemaan tai sitten teosten tekniikkaan. Barthes on todennut: ”Puheen aloittamisessa on jotain vaikeaa – ikään kuin pyhää.”¹⁴ Kuitenkaan aloituksen tiedoiteessa ei tarvitse olla juhlallinen.

7 Aristoteles, I kirja, 1358b: 13–29.

8 Meyer 1993, 22.

9 Vrt. Aristoteles, I kirja, 1355b: 26–40.

10 Barthes 1980, 19, 66–67.

11 Barthes 1980, 19, 66–67, 60; vrt. Cicero: *Puhujasta*, I.17.

12 Vrt. Perelman 1996, 7; vrt. Raimondi 2002, 76–77.

13 Platon 456c.

14 Barthes 1993, 83.

Voi mennä suoraan asiaan, *in medias res*: ”Kalustelevy on kuvioitu jalopuuksi, muovimatto marmoriksi”; näin epäjuhlavasti aloittaa Lotta Hänninen näyttelynsä *Don't Mind Me* (tm-galleria, 26.4.–12.5.2019) tiedotteen. Hanna Vahvaselän näyttelyn *Perintö* (tm-galleria 27.1.–14.1.2016) tiedote alkaa sidesanatomioiden ilmausten eli *asyndeton*-efektin voimin: ”Kuolema, kuolinpesä, pesänjakaja, perintö.” Lukijalta vedetään ”taiteellisuuden tunnun” odotukset pois vierrauttamisefektillä; jo ensimmäisessä lauseessa tämän odotuksia kolhaistaan, tulossa on selvityksiä perinnön, suvun ja suurten muutosten kysymyksistä.

Puheen argumentaatio etenee joko esimerkein tai *enthymeman* voimin. Jo Aristoteles aloitti sekavan puheen *enthymeman* rooleista puhuessaan syllogismeista.¹⁵ *Enthymema* on joko loogisesti tai väljästi etenevä ajattelu- ja argumentaatioketju.¹⁶ Tämä ei näyttele tiedotteissa suurta roolia, esimerkit kyllä. Esimerkin antama suostutteluvoima on lehdistötiedotteessa retorisena keinona tärkeä, mutta ongelmallinen itse tiedotteen kannalta, koska esimerkit, joihin viitataan, odottavat näyttelysalissa vasta myöhemmin. Meyer toteaa: ”Esimerkit ovat se esityksen osa, jonka avulla neuvotellaan yleisön kokemusmaailman etäisyydestä tai läheisyydestä tarkasteltuun aiheeseen nähden ja pyritään saamaan yleisö tai vastapuoli ymmärtämään ja mielikuvituksessaan elävöittämään esityksen abstrakteja tai pulmallisia osia.”¹⁷

Näyttelytiedotteessa esimerkit omiin teoksiin ovat luonnollisesti keskeisessä roolissa. Samu Raatikaisen näyttelyn *Timely Matter* (tm-galleria, 13.9.–1.10.2017) lehdistötiedote on tekstiosuudeltaan pitkä ja perusteellinen. Vaikka teosten kuvaus välittyy tekijäsubjektin kautta, se on erittelevää ja etäisyyttä ottavaa, niin että esimerkeillä on argumentin voima. ”Tutkin maalauksissani aikaa ja materiaa eri näkökulmista katsottuna ja toteutan havaintoni erilaisin työtavoin ja materiaalein.” Edelleen: ”Abstrakti ja esittävä eivät ole minulle maalauksessa vakioita vaan katseluetäisyydestä riippuen muuttuvia käsit-

15 Aristoteles, I kirja, 1356b: 1–38.

16 Barthes 1980, 66–69.

17 Meyer 1993, 23.

teitä.” Tekijä korostaa myös satunnaisuuden merkitystä työskentelyssä tavalla, joka jättää argumentaatioon sopivia aukkoja.

Pääosa narraatiosta muodostuu esimerkkien ja kielikuvien vuoroliikkeelle, useimmiten jo heti tiedotteen alusta lähtien. Joel Slotte aloittaa näyttelynsä *Lumpunkerääjä* (tm-galleria, 9.10.–27.10.2019) seuraavasti: ”Näyttelyn nimellä Lumpunkerääjä viitataan itseeni maalaustaiteen historian roskalavoja penkovana ja raa’an riemun kautta eri maalauksen traditioita kainalosauvoina käyttävänä hahmona.” Lainauksesta käy ilmi oleellinen retorinen tehokeino: esitystä elävöitetään hyvin konkreettisten kielikuvien ja joskus jopa lausefiguurien kautta. Niiden tehtävä on korostaa puheen tai kirjoituksen läsnäolon tuntua.¹⁸

Assosiaatiot laajempiin seikkoihin ovat myös keskeisiä retoriikassa. Chaim Perelman puhuu, kylläkin hieman löyhästi ja yleistävästi, rinnakkaisuussiteistä.¹⁹ Nagashilan tiedotteesta (tm-galleria, 18.2.–8.3.2015) käy hyvin ilmi sidos yleisempään: ”Kontemplaatiomaalaukseni asettuvat abstraktin maalaustaiteen jatkumoon, New Yorkin koulukunnan *spiritin* virtaan.” Tällainen oman position määrittelemisen oli ehkä yleisempää aiemmin, modernismin aikana, mutta tutkimissani esimerkeissä se on käynyt harvinaisemmaksi – ismeihin viitataan enää harvoin.

Puhutaan myös amplifikaatiosta (laajennuksesta). Se on retorisenä keinona näyttelytiedotteissa kuitenkin rajoitettu, koska esitystä ei voi kasvattaa kovinkaan paljon yksityiskohtiin tukeutuvan narraation kautta. Sen sijaan *anafora*, kohottava toisto, on mahdollinen tyylikeino nopeatempoisessa tai lyhyessä esittelyssä; anafora sallii myös deiktiset viittaukset. Toisto koettiin kohottavana antiikin retorisessa puheessa. Nykyisin puhumme vain poeettisesta toistosta, joka on klassisessa ja modernissa runoudessa tunnettu ja taattu suostuttelun tehokeino. André Breton on moderni esimerkki: ”Swift on surrealisti häijyydessään, Sade on surrealisti sadismissa. Chateaubriand on surrealisti eksotismissa. Constant oli surrealisti politiikassa. Hugo on surrealisti silloin, kun hän ei ole tyhmä.”²⁰ Breton käyttää toistoa ja

18 Ks. Meyer 1993, 98; Perelman 1996, 43–44.

19 Perelman 1996, 113–114.

20 Breton 1996, 52.

amplifikaatiota – sitomalla surrealismiin laajempiin tai suppeampiin ilmiöihin. Matilda Enegren kirjoittaa näyttelynsä *Pakettiauto* (tm-galleria, 30.1.–17.2.2019) tiedotteessa: ”Maalaamiseni kautta ilmaisen suhteeni kehoon, näkemiseen, muihin ihmisiin ja olemassaoloon.” Tässä amplifikaatio toimii luontevasti ja induktiivisesti, merkitysalaa laajentavasti: lopulta kysymys on koko olemassaolosta.

Nopean amplifikaation ja siihen takertuvien esimerkkien mestari on mielestäni säveltäjä Einojuhani Rautavaara teoksessaan *Mieltymyksestä äärettömään* (1998), jossa hän tuo julki mieltymyksiään äärelliseen. Hänen sujuvasta ja nopein esimerkein kevyesti etenevästä tyylistään voisi jokainen, joka harkitsee oman lehdistötiedotteen tekoa, oppia tyylikästä, kepeää ja nopeaa charmia. Sen sijaan, että kirjoittaisi Einar Englundin tyyliin siitä, mitä hän koki *Sibeliuksen varjossa* (Englundin teoksen nimi), Rautavaara käsittelee henkevin vedoin suhdettaan Sibeliukseen otsikolla ”Sibeliuksen vilvoittava varjo”.²¹ Teoksessa tekijä puhuu suhteestaan musiikkiin tätä suhdetta aina anekdooteilla etäännyttäen – ja käyttää deiksistä, siis viittauksia tekijän omaan tekemiseen ottamalla myös henkevää vauhtia ajan ilmiöistä.

Mitä on deiksis? Deiktiset keinot ovat selviö silloin, kun tekijä itse kirjoittaa lehdistötiedotteen. Deiksis (kr. *deixis*, kr. *deiknonei*, näyttää) merkitsee puhumisen *hetken* ja siten viittaa *itse diskurssin kulkuun*, sekä osoituksellisesti että ajallisesti. Kieliopillisesti deiksis tarkoittaa ilmaisuja, jotka määrittävät puheen tai kirjoittamisen tilannetta: ’nyt’, ’minä’, ’hän’, ’tuo tuolla’, ’äskən’, ’kohta’, ’huomenna’. Näitä ilmaisuja kuva harvemmin voi käyttää. Kuva ei voi sanoa ’äskən’, muutoin kuin kuvitetun kielen kautta – mikä on harvinaista, muttei mahdotonta.²² Kuva ei myöskään voi sanoa ’eilen’. Nämä ilmaisut säästyvät kriitikolle – ja tässä tapauksessa taiteilijalle, joka puhuu omista teoksistaan. Roland Barthes viittaa Roman Jakobsonin käsitteeseen shiferi eli siirtäjä, joka on ilmaisuaktin merkittäjä ja ilmaisijan paikan suuntaaja²³, tyyliin ”nyt kun olen paljastanut salaisuuteni”. Lausu-

21 Rautavaara 1998, 71.

22 Marchese 1995, 73; Kuusamo 1990, 77–78, 239.

23 Barthes 1993, 80–82.

misen aktin korostaminen vahvistaa lausumisen preesenssiä ja lujittaa tämänhetkisyyden tuntua. Deiktisyys on tavallaan sisäänrakennettu minämuotoisiin teksteihin. ”Miellän maalausteni tunnelmat ajasta irrotetuiksi hetkiksi, joissa on jotain kaunista ja samalla painostavaa ja levottomuutta herättävää.” Näin toteaa Camilla Mikhelsoo näyttelystään *When it goes dark, we go home* (tm-galleria, 17.5.–4.6.2017). Edelleen voisi todeta, että kysymykseen voi tulla kaksoisviittaus tekijän omaan diskurssiin sekä taidekäsitusten että teosten suhteen, tyyliin: ”Abstrakti ja esittävä eivät ole minulle maalauksessa vakioita vaan katseluetäisyydestä riippuen muuttuvia käsitteitä” (Satu Rautiainen, *Paint in a room*, tm-galleria, 19.8.–7.10.2018). Deiksis tuo esiin lausumisaktin prosessin: ”Pyrin valaisemaan näkymättömiin asioihin sisältyvää aikaa: merkityksen risteyskohtia, hetkiä, jolloin asiat kohtaavat, ikuista muutosta tilasta toiseen” (Irmeli Hulkko, *Prime Mover / Liikkeelle paneva voima*, tm-galleria, 31.3.–17.4.2016).

Lehdistötiedotteissa, joita tutkin, vain yksi kirjoittaja käytti me-muotoa. Retorisesti se on mainio keino: taiteilija ei ole yksin vaan ”me” lukijat olemme mukana; puhuja jakaa kokemuksiaan yleisönsä kanssa. Siten puhuja rekuperoi, ottaa ovelasti haltuun yleisön asetumalla vastaanottajan paikalle. Teemu Korpela kirjoittaa tiedotteeseensa: ”Kaiketi suurin osa meistä haluaa olla onnellisia. – – Luomme kuvia ideaalista myös itse itsellemme ja lumoudumme kuvistamme” (*Lumouksesta – maalauksia*, tm-galleria 1.10.–19.10.2014).

Oikeastaan deiktiset viittaukset ovat itsestäänselvyys tekijän itse kirjoittamissa tiedotteissa. Samalla ne psykologisesti intensifioivat esitystä, jossa on tarkoitus pyrkiä lähelle tekijän työprosessia tai työtapojen kuvailua. Tekijän oman äänen voi siten kuulla ”läheltä”. Suuri haaste itse kirjoitetuissa lehdistötiedoteteksteissä on kuitenkin se, miten ilmaista oma kuvallinen ilmaisu. Miten ilmaista sanallisesti kuvallisen ilmaisun monenkaltainen ja moniulotteinen, myös intuitiivinen puoli?

Lehdistötiedotteiden minä-kielessä on kuitenkin tapahtunut suuri muutos. Niistä ovat karsineet tyypilliset, modernismin aikana kulu-neet kliseet. Ne ovat myös merkki taiteilijakoulutuksen käsitteellisen itsereflektion lisääntymisestä. Tekijän on perusteltava tekemisensä paremmin kuin vain sitoutumalla dogmaattisesti jo valmiin ismin kannattajaksi.

Kun tekijä itse voi puhua omasta ilmaisustaan, voisi olettaa, että käytetään tavan takaa ilmaisua ekspressio tai itseilmaisu. Näin ei kuitenkaan ole käynyt tutkimissani tiedotteissa. Mielestäni tämä on suuri ja positiivinen muutos. Ekspressio on haastava termi, ei ainoastaan kuluneisuudessaan vaan myös raskaudessaan ja matalapaineisessa velvoittavuudessaan. Se ei enää näytä olevan sotahuuto, joka kuivaa vanhuuttaan puhujan huulille. Vuosikymmeniä ajateltiin, että tietty taide on ekspressiivistä, toinen taas ei. Ikään kuin jotkin teokset eivät ilmaisisi, ikään kuin joillakin objekteilla tai kuvilla olisi ekspressiivistä arvoa, toisilla taas ei. Erikoista on, miten naurettavalta tällainen teoria tuntuu nyt, ja miten vakavasti se vielä otettiin 1960–1970-luvuilla, myös teoreettisissa teksteissä. Ekspressiolle annettiin modernismissa eri merkitys kuin esimerkiksi Giovan Bellorin aikana 1600-luvulla (hänen *Taiteilijaelämäkerroissaan* vuodelta 1672).

Kritiikin käsitteet ja kieli eivät synny suoraan taiteesta vaan taiteen verbaalisen kuvaamisen traditioista, pitkästä ja lyhyestä. Kaksi asiaa on pidettävä mielessä: ekspressio oli vielä neutraali käsite Charles Lebrunin kirjoittaessa tunneilmaisujen erottavista tekijöistä teoksesaan *Conference sur l'expression generale et particuliere* (1693). Semiotiikka neutralisoi käsitteen: siitä tuli jokaisen merkin ilmaisupuoli – vastakohtana sisällölle (tai *signifié*lle). Se olikin oikea ratkaisu, sillä sormen koukistaminen on yhtä lailla ekspressio kuin käsien ”kiihkeä” vatkaneminen. Kuten totesin, muutos on iso: jotakin vanhasta tavasta puhua modernista taiteesta on jäänyt – tietoisesti tai tilanteiden muu-
tospaineissa – kokonaan sivuun.

Lehdistötiedotteet *ekfrasiksena*

Ekfrasiksella tarkoitetaan kuvan eloisaa kielellistä kuvailua. Sen tehtävänä on tuoda kuvan aihe ja tunnelmat kuuntelijan/lukijan ”mielen silmän” eteen, herättää taideteos henkiin poettisen kuvauksen keinoin.²⁴ Ekfrasiksen tarkoitus on antaa ääni mykälle taideobjektille, joka ei itse osaa puolustaa itseään kielen, sille vieraan merkkijärjestel-

24 Ks. Bernstein 1996, 64–65; Kuusamo 1990, 236; Cheeke 2011, 19–20.

män, alueella. Sen pyrkimys on poeettisen kuvauksen eri keinoin yrittää ylittää kielen ja kuvan merkkijärjestelmäkylä. Tällaisella kuvailulla on tietenkin pitkät perinteet. Tapaillessamme taidekuvauksia se aluksi käy päinsä jo olemassa olevan kuvausgenren kautta. Boris Bernstein onkin todennut: ”Taideteoskuvailut luovat oman aiheensa.”²⁵ Poeettinen kuvaus nojaa retorisiin opittuihin käytäntöihin kuin huomaamatta, kieli kuljettaa meitä kaikissa tapauksissa.

Taiteilijoiden itsensä kirjoittamat lehdistötiedotteet ovat ekfrasiksen lajin eräs erikoisimpia muotoja koko tämän lajin historiassa. Se on myös tiedotteen kirjoittajalle suuri haaste: kuinka otan etäisyyttä teoksiini ja silti kuvailen niitä niin kiinnostavasti, että se herättää lukijan mielenkiinnon ja laskee kynnyksen tulla katsomaan kuvattuja teoksia. Metaforien liike on silloin otettava vakavasti; jotta oma teos verbaalisesti elollistuisi, kuvan merkitysliukumat on tavoitettava kielen liukumina. Satu Rautiainen kirjoittaa näyttelynsä *Paint in a room* (tm-galleria, 19.8.–7.10.2018) tiedotteessa: ”[t]eokset ovat huoneita, jotka avautuvat näyttelytilaan. Astun maalatessa kuvitteellisesti maalauksen huoneeseen, jossa maalaan ilmaa, seiniiä ja lattiaa.”

Lyhyeenkin tiedotteeseen on saatava sanomaa tiivistäviä kielikuvia ja vertauksia. Joel Slotte toteaa näyttelynsä *Lumpunkerääjät* (tm-galleria 9.10.–27.10.2019) suppeassa tiedotteessa: ”Teokset ovat maalauksellisia fiktioita tuntemistani ihmisistä ja levotonta fantasiaa itseni vaihtoehtoisista versioista.” Lause punoo ekfraattiseen kuvailuun eräänlaisen kaksoisdeiksiksen viitatessaan myös ”itsen versioihin”. Erkki Nampajärven näyttelyn *maalauksia* (tm-galleria 6.1.–24.1.2016) lehdistötiedotteen tekstiosa on myös lyhyt ja ytimekäs, vain neljä virkettä. Viimeiset kaksi niistä kuuluvat: ”Leikin lapsena maasta löydetyllä purkalla, jonka laitoin suuhuni. Nyt 30 vuotta myöhemmin purkan aiheuttama jälkimaku purkautuu kankaalle.” Deiktisiä aikasiirtymiä kuljettavat vertaukset.

Ekfraattinen kielenkäyttö on parhaimmillaan juuri silloin, kun kirjoittaja haluaa vedota omiin – ja samalla muiden – tunteisiin. Se on myös retorisessa mielessä vakuuttavaa – etenkin kun muistamme Ciceron määritelmän: ”Kaunopuheisuuden koko olemus ja taito pe-

25 Bernstein 1996, 62.

rustuvat kuulijoiden mielten tynnyttelyyn ja kiihdyttämiseen.”²⁶ Taiteilija, joka haluaa sanoin vedota visuaaliseen työhönsä, haluaa saada lukijan vakuuttuneeksi myös tunteiden tantereella.

Aihealueita, joissa poeettisten tunteiden esittäminen on aineiston perusteella yleisempää, ovat aika, muisti ja kaipaus sekä hiljaisuus. Nämä ovat kokonaisuutena myös aihealue, joka oli tutkimissani tapauksissa ylivoimaisesti suosituin. Camilla Mikkelsen toteaa: ”Teoksiani innoittavat ajan kulku, ihmiselämän hauraus ja hetkellisyys. – – Miellän maalausteni tunnelmat ajasta irrotetuiksi hetkiksi, joissa on jotain kaunista ja samalla painostavaa ja levottomuutta herättävää.” Pia Salo toteaa näyttelyssään *KAIKU – maalauksia ja pienoistaloja* (tm-galleria, 5.4.–23.4.2017): ”Teoksissa pohdin ajan ja paikan kerroksellisuutta sekä jäljen jättämisen merkitystä.” Irmeli Hulkko toteaa *Prime Mover / Liikkeelle paneva voima* -näyttelynsä (tm-galleria, 31.3.–17.4.2016) tiedotteessa: ”Offbeat-sarjan maalaukseni ovat eräänlaisia olemassaolon kokemuksen kiteytyymiä tai aikaprismoja. – – Pysin valaisemaan näkymättömiin asioihin sisältyvää aikaa: merkityksen risteyskohtia, hetkiä, jolloin asiat kohtaavat, ikuista muutosta tilasta toiseen.” Kun ajasta on kysymys, viimeisessä lauseessa ilmi tuleva sidesanaton *asyndeton*-efekti voimistaa poeettista tunnelmaa. Tuuli-Anna Viitosen näyttelyn *Tähteet – kollaaseja* (tm-galleria, 2.8.–20.8.2017) tiedotteesta voi lukea: ”Näyttelyni nimi viittaa sekä käyttämiini sisältöihin, että tekniikkaan; muistin ja muistamisen tähteisyyteen, sirpaleisuuteen.” Viitanen jatkaa: ”Koen omakseni hiljaisuuden ja jostakin laitamilta tarkkailun.” Eija Isojärvi kirjoittaa näyttelynsä *MUNDUS – maailman huoneet* (tm-galleria 4.4.–22.4.2018) esitteessä: ”Maalauksiini tavoittelen alitajunnastani sanattomia kuvia sekä eletyn ajan mukana kulkeneita ja muotoutuneita aistimuksia olemisesta”. Isojärvi puhuu myös ”pysäytetyistä hetkistä” ja esitettyjen henkilöhahmojen ”sisäisestä hiljaisuudesta”. Myös Sampo Apajalahti puhuu ”menneisyyden ja ajan kulumisen tematiikasta” (*Maalari*, tm-galleria 14.3.–1.4.2018). Hän jatkaa: “[j]a koen, että asian lähestyminen oman vääjäämättä etenevän henkilöhistoriani kautta on metafora kuolevaisuuteen”. Tiedotteessaan näyttelyynsä *Kaipuuni / Min*

26 Cicero: *Puhujasta*, I.17; ks. Kuusamo 2007, 71.

längtan (tm-galleria, 31.1.–18.2.2018) Malin Ahlsvad toteaa: ”Se alkoi tahdosta maalata vaaleanpunaisia pilviä. Minulle pilvet olivat symboleja kaipuusta ja unelmista. Olen miettinyt mitä unelmia minulla on, mikä on minun kaipuuni.”

Kun puhutaan ajasta, muistista ja hetkistä, tekijä viivähtää eksistentiaalisella tasolla. Oleminen sinänsä nousee keskeiseksi ja sen *aletheia*-potentiaali, Heideggeria siteeratakseni.²⁷ Maailmassa oleminen, sen yleinen taso, ei ole tavoitettavissa kielellä samalla tavalla kuin se on mahdollista kuvan kautta. Näin usein koetaan – ja silti joudutaan kirjoittamaan tästä olemassaolosta merkityksellisiä lauseita.

Yllättävä asennemuutos

Samalla kun taiteen eri suuntauksiin liittyvät ismikäsitteet ovat perusteluina hävinneet, hioutunut tyyli ja metaforiin sidottu argumentaatio ovat voimistaneet asemaansa ja avanneet tilaa yksityiskohtaisemmalle ja yksilöidymmälle retoriselle suostuttelulle. Pidän tätä isona muutoksena entiseen tekijäsubjektista lähteneeseen taidepuheeseen, joka oli vallalla täysmodernismin aikana. Mystifioiva kielenkäyttö on laantunut, ja tilalle ovat tulleet metaforan, metonymian ja itseironian tehokeinot. Vaikka luonto esiintyy tärkeänä aiheena, taiteen perustelu luonnolla, mikä oli vuosikymmeniä yleistä, on laantunut. Olen itse asiassa hyvin iloinen tästä luontomystifikaation katoamisesta. Nuoret taiteilijat tietävät, miten olemassa oleva *kulttuuri* vaikuttaa heihin. Luonto suodattuu aina kulttuurin kautta. Taiteen prosessien luontoperustelun tilalle on tullut huoli luonnosta. Ehkä luonto myös näyttäytyy toisella tapaa fenomenologisen pohdiskelun yleistyttyä, viitauksina ”olemassaoloon”.

Taidetta ja omaa tekemistä ei enää arvioida vallitsevien tyylikausien kautta, vaan vallitsevat teemat liittyvät aikaan, muistiin ja muistoihin, kehoon, kaipaukseen, melankoliaan, syrjäytymiseen, vallankäyttöön, yksinäisyyteen, sukupuolikysymyksiin, historiaan, hiljaisuuteen, jopa jouluun, jalkapalloon tai sukuperintöön – vain muuta-

27 Heidegger 2000, 271–273.

mia aihealueita mainitakseni. Ajan, muistin ja hetken eksistentiaaliset ongelmat kuitenkin askarruttivat neljäsosaa aineistostani.

On myös korostettava, että kirjoittajien tietoinen tyyli on enemmänkin toteavaa kuin hyperbolapitoista, liioittelevaa ja suurentelevaa. Taiteen ”suuruuteen” liittyvä euforia on myös vähentynyt huomattavasti, sen on korvannut jopa tahallisen arkinen kielenkäyttö – ikään kuin manifestien vastakohtana. Tämä on merkitsevää. Samoin voimakkaat polarisoinnit (esimerkiksi taide > < arki) ovat kadonneet ja niiden tilalle ovat tulleet enemmänkin arjen paradoksit.

On kutakuinkin selvää, että aihealueiden moninaisuus on myös tulosta installaatio-nimisen median yleistymisestä. Se on tuonut mukanaan arjen kysymykset aihealueina – ja usein myös tätä kautta oman henkilöhistorian kuvaan mukaan. Tämä on kuitenkin osaselitys. Kuvien historian olemassaolo ei enää ole ollut kielletty asia esittävien kuvien osalta. Kimi Pakarinen kirjoittaa näyttelynsä *Mitä on jäljellä* (tm-galleria 26.4.–12.5.2017) tiedotteessa: ”Impulssit maalaustaiteen historiasta tulevat ja menevät, vaihtuvat toisiinsa, väljähtyvät, antavat osaltaan työlleni suuntaa ja kuljettavat sitä eteenpäin.” Hän myös toteaa hieman itseironisesti: ”Opimmeko me historiasta? Eikö jo Francisco de Goya näyttänyt tarpeeksi selvästi miten syväle voimme vajota?” Onko postmodernismi sittenkin juurtunut taidekäsityksiin ja syrjäyttänyt myyttisen modernismin – vastoin kaikkea julkista taidepuhetta?

Miten kuvaisimme muutosta? (Huomatkaa, olen siirtynyt ilmaisuihin.) Voimme kiteyttää muutoksen Julian Spaldingin toteamuksella: ”[m]odernistinen käsitys avantgarden step-by-step edistymisestä ei ole enää vakuuttavaa tai puolustettavissa”.²⁸

Käsitteet ovat notkeita kaikissa poeettisuuteen pyrkivissä diskursioiden lajeissa – taidekritiikkiä ja tekijän puhetta myöten, totuuden käsite mukaan luettuna. Robert Musilin teoksessa *Mies ilman ominaisuuksia* kertoja toteaa: ”[t]otuus ei ole mikään kristalli, jonka voi sujauttaa taskuun, vaan ääretön neste, johon ihminen vajoaa”.²⁹ Myös ajatus totuuden etsimisestä on tiedotteiden minämuotoisesta taide-

28 Spalding 2003, 94.

29 Musilin 1980, 548.

puheesta hävinnyt. Tällä tavalla ajatus totuudesta on retorisoitunut, muuttunut ajatukseksi tai mielteeksi elämänmuotojen tyylistä ja suhteellisuudesta.

Lähteet

Aineisto

Yhteensä 40 tm-gallerian lehdistötiedotetta vuosilta 2014–2019.

Kirjallisuus

- Aristoteles 2012. *Retoriikka – Runousoppi. Teokset IX*. Suom. Paavo Hohti & Päivi Myllykoski. Selitykset: Juha Sihvola. Helsinki: Gaudeamus.
- Barthes, Roland 1993. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola & Paula Thorel. Tampere: Vastapaino.
- Barthes, Roland 1980. *La retorica antica*. Milano: Bompiani.
- Belting, Hans 2003. Art Criticism versus Art History. Teoksessa: *Art History After Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 17–25.
- Bernstein, Boris 1996. "On Ekphrasis." *Changes in Art and Understanding it. Tallinna Kunstiülikool – Proceedings*, Nr. 4 /1996, 61–77.
- Breton André 1996 [1926]. *Surrealismen manifesti*. Suom. Väinö Kirstinä. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Cheek, Stephen 2011. *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester: University of Manchester Press.
- Cicero, Marcus Tullius 2006. *Puhujasta*. Suom. Aulikki Vuola. Helsinki: Gaudeamus.
- Groys, Boris 2008. "Critical Reflections." Teoksessa Elkins, John & Newman, Michael (toim.) 2008. *The State of Art Criticism*. New York: Routledge, 61–70.
- Heidegger, Martin 2000. *Oleminen ja aika*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.
- Heikkilä, Martta 2011. "Miten käsitteellistää taidetta?" *Synteesi* 3/2011, 13–27.
- Kuusamo, Altti 1990. *Kuvien edessä. Esseitä kuvan semiotiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuusamo, Altti 2007. "Retoriikan muuttuvat välittäjänroolit." *Synteesi* 4/2007, 70–76.
- Kuusamo, Altti 2010 "Miksi kuvataidekritiikin teoria jää tekstin kynnykselle? Kritiikin kielen ja käsitteiden suhteesta." *Synteesi* 1/2010, 85–91.
- Marchese, Angelo 1995. *Dizionario di retorica e di stilistica*. Milano: Mondadori.

- Meyer, Michel 1993. *Questions de rhétorique langage raison, séduction*. Pariisi: Librairie Générale Française.
- Perelman, Chaïm 1996. *Retoriikan valtakunta*. Suom. Leevi Lehto. Jyväskylä: Vastapaino.
- Raimondi, Enzo 2002. *La retorica d'oggi*. Bologna: Il Mulino.
- Platon 1982. *Teokset, toinen osa. Georgias, Menon, Meneksenos, Euthydemos, Kratyllos*. Suom. Marja Itkonen-Kaila, Pentti Saarikoski & Marianna Tyni. Helsinki: Otava.
- Rautavaara, Einojuhani 1998. *Mieltymyksestä äärettömään*. Helsinki: WSOY.
- Saariluoma, Liisa (toim.) 2001. *Esimerkin voima. Exemplum ja esimerkillisyys antiikin retoriikasta nykypäivän naistenlehtiin*. Turku: Kirja-Aurora.
- Spalding, Julian 2003. *The Eclipse of Art. Tackling the Crisis in Art Today*. München: Prestel.
- Strindberg, August 1996. *Tunnissa taiteentuntijaksi*. Helsinki: Jack-in-the-Box.
- Van Laar, Timothy & Diepeveen Leonard 2013. *Artworld Prestige. Arguing Cultural Value*. Oxford: Oxford University Press.

”Ei teorioita, ei muotoa, pelkkä väri”¹ – Ellen Thesleffin taiteen intiimi kehollisuus

Asta Kihlman

📄 <https://orcid.org/0000-0002-3971-8269>

Iltaa kohti hämärtyvä kalpea valo leikittelee *Aurinkoa kantavan pojan* olkapäällä ja hennon *Kukkaisnymfin* siivissä. Se kimpoaa kattokruunun kristallista ja viipyilee kuvapaneelin yläosan kukkaornamenteissa. Vastakkaisella seinällä poika soittaa tähden säteillä. Seison Pekkan kartanon salissa Ellen Thesleffin hauraan kauniiden maalausten ympäröimänä. Tyyliperiodia mukaileva sisustus tuntuu rekvisiitalta. Uuskustavilainen tila *elää* seinissä, sen maalauksissa, figuurien orgaanisessa liikkeessä ja rytmissä. Tila hengittää vaaleaa roosaa, violettaa, kalpeaa sinistä ja metsän vihreää. Tilassa kokemani aistielämys on voimakas. Hengitänkö myös minä, miltei sata vuotta seinämaalauksen valmistumisen jälkeen tilassa vieraileva kokija, värillistä fantasiaa, liikunko figuurien rytmissä? Suurten ikkunoiden takana kesäilta taituu syvänsiniseksi. *Tähteen puhaltava tyttö* ennakoi yötä.

Pirkanmaalaiseen maalaismaisemaan sijoitettu fantasia ilmentää keveyttä, valoa, Thesleffille ominaista vaalean paletin lumovoimaa. ”Ah, sinun pitäisi nähdä minun nocturne, hän joka soittaa tähtien säteillä ja hän joka puhaltaa kunnioittamaansa tähteen ’Quasi una fantasia!’”² kirjoitti Ellen Thesleff sisarelleen Thyralle Pekkan kartanoon vuosina 1928–1929 toteuttamista seinämaalauksista.

Ruoveden Jämingkipohjassa³ sijaitsevaan kartanoon oli valmistunut

1 Thesleff 1916 (muistikirja). SLSA 9000.

2 Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille (Castrénille) heinäkuussa 1928. SLSA 958.

3 Pekkala sijaitsee Jäminginselkään työntyvällä niemellä Ruoveden luonnonkauniissa järvimaisemassa, jossa kartanoa ympäröivät pohjoispuolen avoimet vainiot ja etelässä havumetsä. Päärakennus interiööreineen on edustava esimerkki empirekauden kartanokulttuurista. Pekkala laajennettiin vuonna 1928 yksikerroksisella lisäsiivellä, jonka suureen kesäsaliin Ellen Thesleff toteutti seinämaalaukset.



Kuva 1. Ellen Thesleff, Pekkalan kartanon seinämaalaukset, 1928. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.

uudisosa vuonna 1928. Kartanon isäntä Hans Aminoff tilasi Kesäsaliksi kutsuttuun tilaan seinämaalaukset Ellen Thesleffiltä, joka oli sukulaisineen viettänyt kesiään läheisessä Muroleessa 1900-luvun alusta alkaen. Thesleffin kartanoon toteuttamat pastellisävyiset maalaukset personifioivat vuorokaudenaikoja. Aamua symboloi kaksi pasuunaan puhaltavaa enkeliä, päivää haravatyttö ja niittomies. Ilttaa edustavat kukkaisnymfi sekä aurinkoa kantava poika, yötä tähden säteillä soitteleva nuorukainen sekä tähteen puhaltava tyttö. Valo on läsnä tilassa sekä konkreettisesti, valon ja pimeyden sykli- sessä tulemisessa, että vuorokauden aikojen personifikaatioina, jotka Thesleffillä esiintyvät pareittain.

Neljästä kuvapaneelista ja kukkapaneeleista koostuva maalausohjelma muodostaa erityislaatuisen kokonaisuuden. Arkkitehtoninen, tilalle alisteinen dekoratiivisuus ei määritä teoksia, joista puuttuu sommitelmallinen dynamiikka lähes kokonaan. Thesleffin ”epädekoratiiviset”, tilaa hallitsevat kuvapaneelit tuntuvat ilmentävän taiteilijalle ominaista ”kehyksiin taipumatonta” fantasiaa. Sitä samaa, jota on ais-

tittavissa taiteilijan 1940-luvun myöhäistuotantoon kuuluvissa maalauksissa *Aurinkosuudelma* (kuva 3) ja *Ikaros* (kuva 5), sekä jo joistakin 1900-luvun alkupuolella syntyneistä villin emotionaalisista teoksista, kuten *Toskanalainen maisema* (1908) (kuva 4). Taiteilija itse luonnehti Pekkalan kartanon maalauksia kesällä 1929: ”Työni on upea, se on kuin kreikkalainen naamio...”⁴

Vertauskuva avautuu kreikankielisen, naamiota tarkoittavan *persona*-sanan⁵ kautta, ja se sopii määrittämään Thesleffin ilmaisua laajemminkin.

Kreikkalaisessa teatterissa⁶ naamio toimii tunneilmaisun välineenä ja se suuntaa huomion keholliseen ilmaisuun. Naamio ei tee kehoa eleettömäksi vaan päinvastoin korostaa ruumiin eleitä.⁷ Ranskalais-

4 Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille (Castrénille) heinäkuussa 1928. SLSA 958.

5 *PERSONA* (suom. *Persona – naisen naamio*) on myös ruotsalaisohjaaja Ingmar Bergmanin vuonna 1966 valmistunut psykologinen draamaelokuva kahden naisen suhteesta. Susan Sontag on luonnehtinut elokuvan olevan enemmän kuin pelkkä tarina sielusta ja persoonasta (maski). Elokuvassa on kyse pyrkimyksestä olla uskollinen itselleen, naamioista luopumisesta, sekä sisäisen ja ulkoisen yhdistymisestä. Sontag 1967.

6 Kreikkalaiset ajattelivat, että ääni oli polymorfiaa, äänellä oli värin lailla spektri. Värien leikki syntyi spektrin osäänien välisistä suhteista. Musiikin säestyksellä esitetyt näytelmät alkoivat kuten Pekkalassa aamulla auringon noustessa ja jatkuivat iltamyöhään. Lavan takana nousi maisemaa kuvaava taustakangas tai seinä (hämäläinen maalaismaisema), näytöksen *skēnē*.

7 Tilallisuus on merkittävässä roolissa Thesleffin teoksissa. Taiteilijan koko tuotantoa määrittää tietynlainen näyttämöllisyys, jota motivoi myös hänen läheinen suhteensa näyttämötaiteeseen, johon Thesleff oli tutustunut erityisesti ystävänsä Gordon Craigin kautta. Craig toteutti teatterikokeiluun Firenzen Arena Goldonissa Thesleffin toimiessa hänen lähimpänä työtoverinaan. Radikaalin teatterivisionäärin Craigin näkemys oli, että ihmiset pikemminkin halusivat nähdä kuin kuulla teatteria ja siksi liikkeellä tuli olla teatterissa keskeinen rooli. Craigin teatterille asettama keskeinen tavoite oli pyrkimys kokonaisuutta hallitsevaan jatkuvaan orgaaniseen liikkeeseen. Siinä ohjaajan tuli olla tietoinen näytelmän väreistä, äänistä, liikkeistä ja rytmistä. Craigin käsityksen mukaan teatterin juuret olivat ennen kaikkea liikkeessä ja tanssissa. Innes 1983, 125; Schreck 2008, 67, 89, Schreck 2017, 167. Craig oli esitellyt julkaisemassaan *The Mask* -lehdessä Thesleffin Naamio-aiheisia puupiirroksia. Vuonna 1908 hän julkaisi siinä ylimarionetin ideaa käsittelevän artikkelin. Patric Le Boeuf on arvioinut ylimarionetin ihannemuotona olleen ihminen, joka oli saavuttanut täydellisen kontrollin tunteistaan ja oli valmis vastaamaan kehollaan mielensä

filosofi Julia Kristeva liittää intiimin (*intime*) käsitteen kreikkalaisen ajatukseen sielusta (*psykhe*), jota määrittävät orgaaniset suhteet ruumiiseen sekä esisanalliset aistimukset. Inhimillisessä kokemuk- sessa intiimi onkin syvintä ja ainutkertaisinta. Siinä olennaista on ar- vujen ja identiteettien loputon, uutta luova kyseenalaistaminen, joka toteutuu kääntymisessä aistimellisen sisimmän puoleen. Intiimi on se, johon päädyimme, kun kyseenalaistamme ilmeisiä merkityksiä ja arvoja.⁸

Maalaus oli Thesleffille henkilökohtaisen tunneilmaisun väline, jo- ka mahdollisti abstraktein viivoin toteutetun introspektion. Thesleffin taiteen materiaalina toimi taiteilijan intiimi keho, persoona, taiteelle omistautunut subjektiivinen minä, ”dekoratiivisesta” *decorumista* vapaa taiteilijuus. Roland Barthesin teoksessaan *Fragments d'un discours amoureux* (1977) esittämät ajatukset naamiosta heijastelevat Thesleffin kehollisen taiteen periaatteita (lat. *principium*, ’alku’).

Intohimon (tai sen aiheuttamien ylilyöntien) täydellinen kätkeminen on kuitenkin mahdoton ajatus: ei siksi että inhimillinen subjekti olisi siihen liian heikko, vaan koska intohimon olemukseen kuuluu että se on tarkoi- tettu nähtäväksi: kätkeminen on tultava nähdyksi: **tietäkää että parhail- laan kätken teiltä jotakin**, tämä on se aktiivinen paradoksi joka minun on ratkaistava: asia on **samanaikaisesti** tultava tietoon ja pysyttävä kät- kössä: tiedettäköön että en halua näyttää sitä: siinä toiselle osoittamani viesti. **Larvatus prodeo**⁹: kuljen eteenpäin osoittaen naamiotani sormella: asetan intohimon päälle naamion, mutta tahdikkaalla (ja ovelalla) sor- mella kohdistan huomion tuohon naamioon.¹⁰

Artikkelissani pyrin kurottautumaan Thesleffin naamion taakse, koh- ti sitä intiimiä, johon taiteilija päätyy kyseenalaistaessaan (taidekon- ventioiden) ilmeisiä merkityksiä ja arvoja. Tekstissäni sanallistan

impulsseihin. Ylimarionetti saattoi olla eräänlainen tanssija, joka saman- aikaisesti sekä manipuloi että esiintyi. Le Beouf 2010, 107–112.

8 Kristeva 2003 [1997], 80–81; ks. myös Barthes 2005, 163.

9 *Larvatus prodeo* (lat. ’naamioituna kuljen’) oli filosofi René Descartesin (1596–1650) tunnuslause, jonka hän oli nuorena merkinnyt muistiin: ”As- tuessani tälle maailman näyttämölle – – astun nyt eteenpäin naamio kas- voillani.” Ks. esim. Rossi 2010, 167.

10 Barthes 2010 [1977], 146–147.

Thesleffin maalauksissa aistimaani intiimiä kehollisuutta, joka ilmenee kuvapinnoilla ennen kaikkea värin orgaanisena liikkeenä sekä musikaalisena viivankuljetuksena. Thesleffin taiteen synesteettinen aspekti saa tekstissäni uusia, taiteilijan tuotantoon ennestään kiinnittymättömiä tentatiivisia tulkintoja. Luentani tukena käytän ranskalaisfilosofi Roland Barthesin ajatuksia musiikin, taiteen ja kehollisuuden kytköksistä. Ranskalaiseen tutkimusperinteeseen kuuluvien Luce Irigarayn, Julia Kristevan ja Hélène Cixous'n kehofilosofiat saavat niin ikään paikan luennassani.

*Värin avulla muotoiltu hahmo – liike – värin kautta*¹¹

Minulla on uusi tapa työskennellä. Kuulehan: painaudun sydämeni syvyyttä myöten hiekkaan kuullakseni maapallon sydämenlyönnit, ja niiden lyöntien rytmin mukaan tartun väreihin varmana ja vapaana, myös tietysti viivoihin. Mitä siitä tulee, en tiedä, joka tapauksessa jotakin ihmeellistä.¹²

1900-luvun kuluessa kuvataiteilija Ellen Thesleffin kankaat muuttuvat yhä abstraktimmiksi, moni-ilmeisemmiksi, valon ja kineettisesti sommitellun pinnan saumattomiksi vuoropuheluiksi. Liikettä alkaa esiintyä abstrahoidun maiseman pienemmissäkin yksityiskohdissa, puissa, pensaissa ja maisemaa asuttavissa ihmisissä. Hahmo ja sitä ympäröivä alue sulautuvat maisemassa yhteen. Ne liikkuvat samassa rytmissä ja juurtuvat painovoiman avulla kiinni toisiinsa.¹³ Thesleffin 1940-luvun lopun teokset lähestyvät ei-esittävyttä. Figuratiivisuuden syrjäytyessä muoto, rytmi ja väri muuttuvat yhä keskeisimmiksi operatiivisiksi tekijöiksi. Väripinnan koreografioissa liikkeen ja äänen ideat korostuvat.

Leonard Bäcksbacka arvioi vuonna 1949 juuri Thesleffin myöhäiskauden teosten olevan niitä, jotka kantaisivat taiteilijan maineen tuleville sukupolville hienostuneena väritaiteilijana ja Suomen suurimpana naismaalarina.¹⁴

11 Thesleff 1954, 28 (28.1.1917).

12 Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille onsdag 1909. SLSA 958.

13 Schreck 2008, 29, 41, 47.

14 Bäcksbacka 1949, 10–11.

Osallistuessaan kutsuttuna taiteilijana vuonna 1943 Helsingissä järjestettyyn Nuorten näyttelyyn (taiteilija oli tällöin 74-vuotias) häntä tituleerattiin, kuten Thesleff kirjjeessä ystävälleen Gordon Craigille kertoi, näyttelyn kaikkein ”nuorimmaksi” (= radikaaleimmaksi ja ennakoluulottomimmaksi) taiteilijaksi¹⁵. Helsingin Sanomien kuvataidekriitikko Edvard Richterin sanoin Thesleff oli näyttelyn taiteilijoista ”iältään vanhin, mutta sielultaan ehkä nuorin”. Richter kuvailee arvioissaan:

Sovinnaisuudesta piittaamatta hän on alkukautensa realistiselta pohjalta lähtenyt kulkemaan värirunouden mielikuvitusmaille, joilla muodot ja ääriiviivat katoavat persoonallisesti eletyn ja tunnetun maalauksellisen näkemyksen verhoon. Tällä itsenäisellä rohkeudellaan hän on valloittanut nuoret ja monet muut vanhemmatkin, vaikka tietysti on katsojia, jotka eivät hänen äärimmäisyysuuntaansa osaa sulattaa.¹⁶

Thesleffin ura oli huomattavan pitkä. Taiteilijan ilmaisutyyli muuttui ajan saatossa, mutta maalauksille ominainen herkkyyks säilyi läpi vuosien. Thesleffiä on kutsuttu Suomen ensimmäiseksi ekspressionistiksi. 1940-luvun lopulla syntyneiden teosten voidaan katsoa ennakkoivan 1950-luvulla valtavirtaistunutta abstraktia ekspressionismia tai eurooppalaisittain ilmaistuna informalismia, jossa maalausten pintastrukturi sekä siinä ilmenevien siveltimenjälkien spontaanisuus, maalivalumat sekä erilaiset tahrat ja merkit korostuvat. 1940-luvulla syntyneet teokset, kuten *Ikaros* (kuva 5) ja *Aurinkosuudelma* (kuva 3), ovatkin vahvasti kiinni kansainvälisessä ilmaisussa.

Thesleffin ajattomassa ilmaisussa löytyy viitteitä moneen tyyli-suuntaan, aikaan ja periodiin. Teokset liittyvät ekspressionistiseen ilmaisuun, mutta yhtä hyvin niissä voi nähdä jopa postmodernia kehollisuutta. Kun Thesleffin teoksia oli esillä pohjoismaisessa grafiikanäyttelyssä, herättivät ne kiinnostusta Tanskan prinsessa Ingridiä myöten, jonka kerrotaan pohtineen ääneen: ”Miten joku voi olla niin moderni?”¹⁷ Taiteilija itse kummasteli samaansa modernistin leimaa

15 Ellen Thesleffin kirje Gordon Craigille 31.1.1944.

16 E.R-r ”Nuorten näyttely taidehallissa”, *HS* 16.10.1943.

17 ”Vår grafik genom danska ögon” maj 1937 SP.

– ”On omituista, että minun taiteeni on uudenaikaista, vaikka minähän ihailen vanhoja (renessanssin) mestareita”.¹⁸ Thesleffin harmoniat syntyivät vanhojen mestarien jalanjäljissä, mutta modernin ihmisen sensibiliateetillä ja tekniikalla, modernin ajan olosuhteisiin.¹⁹

Mikä sitten oli taiteilijan iättömän taiteen salaisuus? Löytyikö se epäsovinnaisuudesta, rohkeudesta vaiko herkkyydestä? Voi ehkä sanoa Thesleffin ilmaisun koostuvan kaikista edellä mainituista elementeistä. Hufvudstadsbladetiin kirjoittanut Signe Tandefelt osui ehkä oikeimpaan todetessaan Thesleffin salaisuuden piilleen siinä, että taiteilija oli *itselleen uskollinen*.²⁰

Intermezzo – *molto allegro con fuoco*²¹

Minun uusi sinfoniani, jota olen juuri säveltämässä hieman isommalle kankaalle – ah, kiinnostavaa – en ole aivan varma, mikä kontrapunktin tehtävä on, mutta uskoisin, että sen kuuluu tehdä liike kokonaiseksi.²²

Musiikki oli monella tavalla tärkeä osa Ellen Thesleffin elämää. Thesleffin perhe oli musikaalinen, ja taiteilija itse soitti ja lauloi. Sigrid Schaumanin mukaan taiteilija lauloi mielellään säkeistön valmistautuessaan työhön; tiiviisti suljetun ateljeen oven takaa saattoikin kuulla ”kirkkaan sopraanon soinnun”.²³ Thesleff puhuu myös kirjeissään paljon musiikista. Jo vuonna 1893 sisarelle lähetetyssä kirjeessä taiteilija kertoo, miten ”kaipaa musiikkia” ja miten tuntee ”musiikin janoa”.²⁴ Vuonna 1894 taiteilija nauttii ”kadulla laulavista italialaisista”²⁵ ja näytelmä, jossa mukana oli orkesteri, saa hänet kirjoittamaan sisarelleen: ”Händel tai Mozart tai mitä se nyt olikaan – ihanaa kuultavaa”.²⁶

18 Rinne 1942, 60–69.

19 Ahtola-Moorhouse 1998, 87–88.

20 S. T-lt ”Ellen Thesleff 70 år”, *HBL* 5.10.1939.

21 Hyvin nopeasti tulisuuudella.

22 Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille (Castrénille) 1.12.1915. SLSA 958.

23 (2)2.4.1926 Svenska pressen / Salon Strindberg.

24 Ellen Thesleffin muistikirja 1893. SLSA 8993: Ellen Thesleffin muistikirja 1893. SLSA 8994.

25 Ellen Thesleffin muistikirja 1894. SLSA 9009–9010.

26 Ellen Thesleffin muistikirja 1894. SLSA 9009–9010.

Abstraktin ekspressionismin pohjimmaisena impulssina on toisinaan pidetty sen kykyä sisällyttää maalaukseen musikaalisia elementtejä. Liike ja musiikki ikään kuin sulautuivat ekspressionistiseen maalaukseen.²⁷ 1940-luvulla omintakeisen roiskemaalaustekniikan²⁸ kehittänyt yhdysvaltalaisitaiteilija Jackson Pollock (1912–1956) saattoi luonnehtia taidettaan musiikillisin tai jopa ”tanssillisin” termein. Ei-esittävien teosten nimet viittasivat liikkeeseen tai ääneen esimerkiksi teoksissa *Autumn Rhythm* (1950) ja *Night Sounds* (1944).²⁹ Pollockille abstraktiot välittyivät moniaistisiksi³⁰ sommitelmiksi, kuten dynaamisista viivoista ja roiskeista koostuvassa teoksessa *Lavender Mist: Number I* (1950).

Myös Thesleff rinnasti teoksiaan musiikkiin, ja taiteilijan tuotannosta löytyy niin *Viulunsoittaja* (1896), *Kitaralaulu* (1897), *Elegia* (1924), *Lintusinfonia* (1945), *Tanssijatar (Chopinin valssi)* (1946) kuin *Kompositiokin* (1940-luku). Myös kriitikot luonnehtivat Thesleffin teoksia usein musiikin termein. Teoksia kuvailtiin sinfoniaina, ruoelmina, kompositioina, jopa sävellyksinä. Niiden yhteydessä puhuttiin soinnista, rytmistä ja sävellajista.³¹ Bäcksbäcka kuvailee Thesleffin teosten liikesommitelmaa *crecendo*-sointuina, värien vaihtelua duuri- ja mollirekisterin vaihdoksina. Loppukauden työt Bäcksbäcka tulkitsee orkestraalisesti sävellettyinä sinfoniaina.³²

Ääni mutta myös äänettömyys ovat alati läsnä Ellen Thesleffin taiteessa. Äänenkäyttö on läsnä myös monissa sellaisissa Thesleffin

27 Friedman 1972, 6–7; Copeland 2000, 154.

28 Amerikkalainen taidekriitikko Harold Rosenberg käytti vuonna 1952 termiä *action painting* (toimintamaalaus) kuvailemaan teoksia, joissa itse maalausakti muodostui jopa teosta tärkeämmäksi. ”The American Action Painters”, Art News December 1952.

29 Friedman 1972, 7; Copeland 2000, 154.

30 Thesleffinkään teoksissa näkökulma ei hallitse teoksen kokijaa, vaan tilaa annetaan myös muille aistimuksille. Leena Ahtola-Moorhouse on teoksia hienosti aistien kuvannut tuntemuksiaan Thesleffin *Nikolainkirkko*-maalauksen (1922) edessä. Korkeaa taivasta vasten kuvattua kirkkoa katsellessaan saattoi Ahtola-Moorhousen mukaan miltei tuntea viileän meri-ilman ja tuulenhenkäyksen ihollaan, nuuhkaista mielessään raikasta aamuilmaa ja kuulla luonnon ja heräävän kaupungin äänet. Ahtola-Moorhouse 1998, 87–88.

31 Bäcksbäcka 1955, 82: ks. myös Schreck 2008, 23.

32 Bäcksbäcka 1955.

teoksissa, jotka eivät eksplisiittisesti käsittele ääntä. Vuonna 1906 valmistuneessa *Tytöt niityllä* -teoksessa, jota on pidetty yhtenä varhaisimmista ekspressionistisista maalauksista Suomessa³³, taiteilija asettaa taustalla näkyvän tyttöfiguurin huhuilemaan. Äänenkäyttö visualisoidaan asettamalla kädet torveksi suun ympärille.³⁴ Myös vuonna 1922 valmistuneessa teoksessa *Tyttö veneessä* kuvaillaan huhuilua. Thesleffin teoksissa huhuilu tapahtuu usein intiimissä tilassa figuurin ja maailman välillä Ekho-myyttiä mukailten. Myös *Tytöt niityllä* -teoksessa taaempi tyttö tuntuu huhuilevan jollekulle muulle kuin etualan tytölle.

Thesleffin ajattelussa taiteilija vertautuu kaikuun (*ekho*), joka äänen avulla pyrkii sulautumaan ja suhteutumaan ympäröivään luontoon ja löytämään paikkansa kosmoksessa. Hélène Cixous käsittelee ääntä fiktiivisessä proosateoksessaan *Souffles* (1975). Tekstissä ääni kuuluu ”aikaan, jolloin sielu vielä puhuu lihaa” eikä sitä ole ”vahingoitettu sensuurilla”. Teoksessa ”minä” syntyy uudelleen lukemattomia kertoja. ”Minä” syntyy äänen kosketuksesta, ja ”minää” ja ääntä ei voi erottaa toisistaan. ”Minän” syntymän myötä tavoitetaan uudenlaisia ääniä itsessään.³⁵ Cixous kirjoittaa:

Ääni sanoo: ”Minä olen tässä. Ja kaikki on tässä. Jos minulla olisi sellainen ääni, en kirjoittaisi, nauraisin – Fort! (lujaa)

Ääni! Minä eläisin. Kirjoitan, olen sen äänen kaiku sen varjo-lapsi, sen rakastaja.

”Sinä!” Ääni sanoo: ”sinä”. Ja minä synnyn! – ”Katso” se sanoo ja minä näen kaiken! Kosketa! ja olen kosketettu.

Tässä! ääni avaa silmäni, sen valo avaa suuni, se saa minut huutamaan. Ja minä synnyn.³⁶

33 Schreck 2008, 84.

34 Kihlman 2018, 207.

35 Cixous 1994, 49–54. Cixous’n tekstiä on tulkittu myös metaforana äitiydestä sekä henkilökohtaisena kokemuksena lapsen menettämisestä. Cixous käsittelee tuotannossaan naisten kirjallista tekijä-subjektiiutta ja uudenlaista kirjallista ilmaisua käsitteen *écriture féminine* (feminiininen kirjoittaminen) kautta. Kirjoittajan huomautus.

36 “The voice says: “I am There”. And everything is there. If I had a such a voice, I would not write, I would laugh. And no need of quills so more body. I would not fear being out of breath. I would not come to my aid

Lauluäänen ruumiillisuutta voidaan pitää intiimin aistimellisena affektiivisuuden muotona. Intiimiä persoonallisuutta, omaa minää, myös kankaissaan käsitelleelle Thesleffille musiikin kehollisuus resonoi voimakkaasti.

Jo varhaisessa teoksessaan *Kaiku* (1891) taiteilija pohti Ekho-myyttiin viitaten ääntä – omaa ääntänsä – maalatessaan yksinäisen paimentytön iltaisen huhuilun niityllä. Tämän kaltaista itselle laulamista pidetään usein itseriittoisena, koska se pakenee yleisöään. Longoksen Ekho-myytin versiossa paimenet repivät laulavan ja tanssivan nymfin kappaleiksi seuraamuksena hybriksestä, liian mahtavasta äänellisestä ja ruumiillisesta ilmaisusta, joka kilpailee jumalien kanssa. Myyttien musisoijalle käy huonosti, koska hän ilmaisee itseään säännöistä välittämättä ja päästää sisimpänsä ilmoille.³⁷

Ellen Thesleff kuvaa kuitenkin laulajansa yleensä suu näkyvästi avattuna. Mallit tuntuvat laulavan häpeämättömästi ns. kurkku suorana, ranskaksi ilmaistuna *à tue-tête*, sanoista *tête* ’pää’ ja *tuer* ’tappaa, uuvuttaa’.³⁸ Vuonna 1932 valmistunut *Kaiku*-puupiiirros (kuva 2) on tästä erinomainen esimerkki. Myyteissä äänekäs, feminiininen ja normatiivista järjestelmää uhkaava eroottisuus saa usein rangaistuksen. Thesleff kuljettaa *ekho*-aiheitaan ajan myötä kuitenkin yhä radikaalimpaan suuntaan. Kun tyttö vielä 1800-luvuilla huhui, muuttuu huhu 1900-luvulle tultaessa silmänsä sulkeneen ja huulensa punanneen naisen huudoksi – ääneksi, joka ei tavoittele vastakaikua.³⁹

Myyteissä naisen laulamiseen liittyy myös mielikuvia, joissa suu rinnastuu naisen genitaalien aukeamaan. Luce Irigarayn luennassa huulet näyttäytyvät kynnyksenä ulko- ja sisäpuolen välillä. Huulet ja limaisa (*le muqueux*) ovat välittäjiä ruumiin ja sielun, sisäpuolen ja ulkopuolen, seksuaalisuuden ja henkisyiden välillä. Laulaessa si-

enlarging myself with a text. Fort. Voice! A jet, – such a voice, and off I would go, I would live. I write. I am the echo of her voice her shadow child, her love. “You!” The voice says: “you”. And I am born! – “Look”, she says, and I see everything! – “Touch!” And I am touched. There! the voice opens my eyes, her light opens my mouth, makes me cry out. And I am born from this. Cixous 1994, 49–50. Suom. AK.

37 Longos 1990, 79–80; Wahlfors 2013, 81–82.

38 Barthes 1991 [1977], 284; ks. myös esim. Kramer 2004, 248.

39 Kihlman 2018, 171–172. Vrt. Cixous 1994, 49–50.



Kuva 2. Ellen Thesleff, *Kaiku*, 1932. Puupiiirros, 42 x 31,5 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.

säpuoli ja sen kammottava intiimiys, joka pitäisi pysyä kätkettynä, avautuu ulkopuolelle.⁴⁰

Taiteilijan vuonna 1923 maalaama *Kaiku*-teos esittää pitkähiuksisen ja jyrkeväkasvoisen naisen silmät suljettuina. Figuuri keskittyy kuuntelemaan tuottamaansa ääntä ja nostaa oikean kätensä korvan tuntumaan. Roland Barthes kuvailee itseksään laulamista tilana, jossa äänen ja korvan suhde muuttuu visuaaliseksi, miltei voyeuristiseksi.⁴¹ Etäisyys kuroutuu umpeen ja kuunteleminen lakkaa. Itsekseen laulaminen vertautuu fantasiaan ”äänen suutelemisesta” huulet huulia vasten. Näin syntyneessä intiimissä tilassa laulajan ruumis on samalla kuulijan keho. Tässä tilassa kuulija voi nauttia fantasmaattisesti oman ruumiinsa yhdentymisestä, Narkissoksen peilailusta.⁴²

Luvun mottona toimii Ellen Thesleffin vuonna 1915 kirjeessään sisarelleen Thyralle muotoilema ajatus: ”Minun uusi sinfoniani, jota olen juuri säveltämässä hieman isommalle kankaalle – ah, kiinnostavaa – en ole aivan varma, mikä kontrapunktin tehtävä on, mutta uskoisin, että sen kuuluu tehdä liike kokonaiseksi.”⁴³

Kontrapunkti (lat. *punctum contra punctum*)⁴⁴ tarkoittaa sananmukaisesti nuotti nuottia vastaan. Thesleffin taiteen kurkku suorana *à tue-tête* laulava Ekho on taiteilijan omakuva, joka puhaltaa pidäkkeettömästi sisimpänsä ilmoille. Laulua voikin pitää äärimmäisen intiiminä kokemuksena, jossa aistilliset, eroottiset ja ruumiin sisäiset tuntemukset korostuvat. Thesleffin synesteettisessä taiteessa (missä intiimi saa ilmaisunsa eleessä, ele värissä) vastamelodia, pistävä

40 Irigaray 1996 [1984], 14–15, 35; ks. myös Kihlman 2018, 55–56; Wahlfors 2013, 82.

41 Vrt. myös Cixous’n luentaa missä ääni ”voix” ja näe ”vois” yhtyvät homofonisesti toisiinsa.

42 Barthes 1977, 203–206; Wahlfors 2013, 86.

43 Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille (Castrénille) 1.12.1915. SLSA 958.

44 Roland Barthes jäseni *La chambre claire* -teoksessaan (1980) käsitteparin *studium–punctum*. Siinä studium viittaa tietoperäiseen perustulkintaan, yhdentekevän halun, epämääräisen kiinnostuksen ja epäjohdonmukaisten mieltymysten kenttään. Punctum näyttäytyy luennassa yllätyksellisenä yksityiskohtana, jonka etymologia viittaa pistokseen, pistämiseen ja haavoittamiseen. Ominaista tälle yksityiskohdalle on, että se alkaa dominoida katsomista. Barthes 1985 [1980], 32–33. Ks. myös Kalha 2002, 136; Kihlman 2018, 53.

punctum, soiva todellisuus, viestitti ruumiillista kokemusta ja käytäntöä. Roland Barthesin käsite *grain* (*le grain de la voix*) viittaa lauluäänen materiaalisuuteen, ruumiillisuuteen ja yksilöllisyyteen. Barthesille ”kuuntele minua” tarkoittaa ennen kaikkea ”tiedä että olen olemassa.”⁴⁵ Tämä on viesti, jonka myös Thesleff tuntee kankaillaan välittävän. Äänenkäyttö kankailla oli taiteilijan kommunikaatioita minän ja maailman mutta myös itsen kanssa.

*Andante cantabile con moto*⁴⁶

Yksi kitarani kielistä on kuuma, se polttaa sormeni, en lyö sitä enää, Toinen on vaimea, Se häiritsee sieluani – isken kylmää, kovaa, räikeää Se on elämän kieli Siinä sydämeni lyönti!!! Bravo!!⁴⁷

Värimusiikin tai spektrimusiikin käsitteet tuntuvat istuvan Thesleffin kineettiseen maalaustaiteeseen erityisen hyvin. Niiden etymologia palautuu musiikista tehtyihin tulkintoihin, joiden mukaan ääni on hämmästyttävän rikas ja moni-ilmeinen ja myös äänellä on spektri. Thesleffin myöhäiskauden maalauksille tunnusomaista on vaalealla sinisellä, vihreällä, keltaisella ja vaaleanpunaisella toteutettu laseeraava väri. Saman värin sisällä sävyerot jäävät usein pieniksi. Siveltimenvedot ovat spontaaneita ja väriviivojen rytmikka vauhdikasta. Taiteilijan ilmaisulle tyypillinen musikaalisuus ja keveys ovat vahvasti läsnä.

Thesleffin taiteessa värimusiikki ilmenee synesteettisenä ilmiönä, joka vertautuu esimerkiksi Thesleffin aikalaisen, 1900-luvun vaihteessa tunnettavuuteen kivunneen amerikkalaistaiteilija Loie Fullerin serpentiinitanssiin. Fullerin tanssinumeroissa väriabstraktio, kineettinen ”väriliike”, synnyttiin taiteilijan kerroksellisiin vaatteisiin sommitelluin valokiiloin.⁴⁸

45 Barthes 1991 [1970], 265–266; Barthes 1991 [1972], 269–270, 276; Barthes 1991 [1977], 284–285.

46 Käyden, laulavasti, liikkuvasti.

47 Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille (Castrénille) 13.7.1914. SLSA 958.

48 Kalha 2013, 297.



Kuva 3. Ellen Thesleff, *Aurinkosuudelma*, 1940-luku. Öljy kankaalle, 88 x 75,5 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.

Thesleffin teoksissa pehmeästi soiva väri näyttäytyy pinnan orkestraatioina, voimien ja liikkuvaisten intensiteettien leikkinä. Ranskan kielen sana *timbre* tarkoittaa paitsi äänen sointia myös sävyä ja soitinväriä. Äänenväri on ominaisuus, jota ei voi mitata sävelkorkeuden tai volyymin asteikoilla. Termi tuntuu soveltuvan erinomaisen hyvin Thesleffin maalausten intiimiä persoonallisuutta viestittävän värikinestesian tentatiiviseen analyysiin. Thesleffin *timbre* ei etsi muotoa eikä katkonainen viiva figuratiivisuutta. Barthes tulkitsee

timbren viestittävän persoonallisuutta⁴⁹, siinä missä *detimbre* viittaa ruumiin persoonattomuuteen. Thesleffin taidetta on mahdollista tarkastella Barthesin viitoittamaan tapaan *värimusiikkina*, jossa persoonallinen *grain* kuuluu vahvasti.

Seuraavaksi teen lyhyen, kokeellisen luennan Thesleffin teoksesta *Aurinkosuudelma* (kuva 3) käyttäen musiikin termejä. Toisin kuin esimerkiksi Bäcksbäcka, en tyydy ainoastaan käyttämään orkestraalista termistöä vaan pyrin tulkitsemaan Thesleffin teosta synesteettisesti, soitinvärejä aistien ja niitä tarkkaan eritellen. Pyrin luennassani tavoittamaan taiteilijan teokselle ominaisen *timbren*, maalauksen värimusiikin.

Taiteilijan myöhäiskautta edustavan, 1940-luvulla maalatun *Aurinkosuudelma*-teoksen sommitelma on kehämäinen ja se tiivistyy ääri-osistaan kohti keskustaa. Osa kankaan reunoista näyttää miltei käsittelemättömältä. Teoksen väriorquestraatiot tuntuvat syntyvän spektrin osääniä välisistä suhteista – hailakan aniliininpunaisesta, oranssin-keltaisesta. Väriä vahvistaen taiteilijan risteävistä äänipatsaista kasvaa melodioiden laulava verevän punainen *legato*, joka vaihtuu siveltimen kepeään *allegro*-kuvioon. Äänipatsaan fundamenttia vaihdellen etsitään ja löydetään yhteisiä osasäveliä, sinistä, vihreää. Väri jatkaa elämäänsä osien välisessä tilassa lähes muuttumattomana, kunnes katsoja havahtuu tekstuurin aktivoitumiseen – värin vaihdokseen.

Barthes on puhunut musiikin yhteydessä pianistin ja koskettimen välisestä kosketuksesta, jota voi verrata taiteilijan ja hänen siveltimensä kosketukseen visuaalisella klaviatuurilla eli kankaalla. Barthesia mukailleen siveltimen kosketus vaatii tietynlaista pidättäytymistä – ruumiillis-vietillisten impulssien jalostamista⁵⁰, jossa ruumiillisuudesta tulee osa maalausta.

Pinta merkitsi Thesleffille aistillisen syvyyden mahdollisuutta, mutta myös syvyyden teatraalista, narsistista vastavoimaa.⁵¹ Taiteilijan kankaille tyypillinen dialektiikka, niiden ominainen soitinväri välittyi siveltimen kuljetuksessa, kehollisessa liikehännässä, *sensible*

49 Barthes 1991 [1972], 273, 276; Barthes 1994 [1975], 94–95.

50 Barthes 1994 [1975], 70.

51 Ks. myös Kalha 2019, 179–181.

sävyjen ja pehmeiden nyanssien kudoksessa (*moiré*). Taiteilijan oma ääni, *grain*, kuuluu ainutkertaisuuden erityisyydessä⁵², *jouissance*n löytämisessä ruumiin ja värin välillä.

*Allegro molto e risoluto*⁵³

Nykyisin seksuaalisuutta pidetään aina aggressiivisena. Siksi mainintoja onnellisesta, lempeästä, aistillisesta, riemukkaasta seksuaalisuudesta ei koskaan ole löydettyissä yhdessäkään tekstissä. Missä sitä sitten voi lukea? Maalauksessa, tai vielä paremmin: värissä. Jos olisin maalari, maalaisin vain värejä: Tämä kenttä on nähdäkseni vapaa niin Laista (ei imitattiotia, ei analogiaa) kuin Luonnosta (eivätkö kaikki luonnon värit loppujen lopuksi tule maalareilta?).⁵⁴

Roland Barthes

Elementit – ilma, vesi, maa ja tuli – olivat tärkeitä Ellen Thesleffille.⁵⁵ Myöhäiskauden töissä kiinnostus siirtyy ensin veteen, myöhemmin ilmaan (linnut) ja viimeiseksi tuleen (aurinko).⁵⁶ Aurinko taiteellisen ilmaisun innoittajana tulee Thesleffin taiteessa esille niin Pekkalan kartanon ilta-aiheessa kuin keskeneräisiksi ja signeeraamattomiksi jääneissä 1940-luvun aurinkofantasioissa *Aurinkosuudelma*⁵⁷ (kuva 3) sekä *Ikaros* (kuva 5).⁵⁸

52 Barthes 1991 [1972], 277.

53 Hyvin nopeasti ja päättäväisesti.

54 ”Current opinion always holds sexuality to be aggressive. Hence the notion of a happy, gentle, sensual, jubilant sexuality is never to be found in any text. Where we to read it, then? In painting, or better still: in color. If I were a painter, I should paint only colors: this field seems to me freed of both the Law (no Imitation, no Analogy) and Nature (for after all, do not all the colors in Nature come from the painters?).” Barthes 1994 [1975], 143. Suom. AK.

55 Vrt. Luce Irigaray, joka rinnastaa ilman naiselliseen, äidilliseen ja luonnolliseen. Irigaray 1999 [1983], 30.

56 Ahtola-Moorhouse 1998, 88.

57 Abstraktiosta on löydetty myös tunnistettavia hahmoja. Monica Schalin on tulkinnut teoksen abstrahoivan suudelmaan kietoutuvan naisen ja miehen hänen vasemmalla puolellaan. Ks. Schalin 2004, 164–165.

58 Teokset kuuluvat taiteilijan loppukauden töihin, nk. Kompositio-aiheisiin. Ks. esim. Schreck 2017, 339.

Thesleffin loppukauden töissä värirepertuaariin ilmestyy myös spektrin värit sisällään pitävä valon väri valkoinen. Valo muuttuu Thesleffille myöhäiskauden teoksissa ”hyvän” ja ”kauniin” tunnusmerkiksi. Valosta muodostuu äärettömyyden, rajattomuuden ja ajattomuuden aines, joka pitää sisällään myös aistillisen aspektin. Julia Kristeva on tarkastellut valoa Bonaventuraa siteeraten muodoista ensimmäisenä. Valo on Kristevan mukaan kaikkein jaloin ruumiillisuuden muodoista. Muotoa antava valo on väreiksi särkynyttä valoa, väripintojen avautumista, representaatioiden tulvaa.⁵⁹

Valkoinen tuntuu nousevan miltei pääosaan esimerkiksi *Aurinkosuudelma*-teoksessa (kuva 3), jossa se kerroksellisen värin päällimmäisenä sävynä hahmottaa teoksessa paitsi tilallisuutta myös piirtää kuvaan voimalinjoja ja abstrahoivaa esittävyttä. Keltainen, sininen ja vihreä asettuvat taustalle. Punainen ja valkoinen – lihallista mielikuvaa viestittävä väriyhdistelmä – nousee pintaan. Koko maalaus tuntuu ruumiilliselta.

Julia Kristevan mukaan väri nauttii huomattavaa vapautta toisin kuin rajallinen muoto, tila, representaatio tai sääntöihin kahlehdittu piirustus ja kompositio. Harri Kalhan Kristeva-luennan mukaan väriässä on subversiivista voimaa, sillä se häiritsee ilmiöiden käsitt(eell)ämistä ja – kuten Thesleffillä – ”tulvii viivojen ylitse”. Matisse on todennut kuvallisten vallankumousten alkavan väristä – inhimilliseksi kieleksi käsitetyn maalaustaiteen tärkeimmästä ”välineestä”.⁶⁰

Muuttuuko vietti väriksi ja valoksi Thesleffin kuvapinnoilla? Muuttuuko värin virtaavuus sublimaatioksi, Freudin *Kolme seksuaali-teoriaa* -tutkielmassa ehdottaman mallin mukaan? Freud esittää ajatuksen nestemäisyydestä libidaalisen halun käsitteellisenä voimana. Libidaalinen halu voi olla narsistista ja se voi ottaa subjektin oman minän objektiksi. Syvää eroottista täyttymystä voi tuottaa se, että libido irtautuu toisesta ja virtaa takaisin itseen. Näin avautuu onnellinen primäärityla, jossa subjektin ja objektin rajaa ei enää ole.⁶¹

Edustaako Thesleffin kankailla virtaava kineettinen viiva subjektivistista julistusta tai ylenpalttista purkausta? Onko teoksissa kyse kehol-

59 Kristeva 1989 [1977], 227.

60 Kristeva 1989 [1977], 220, 232; Kalha 2005, 250.

61 Freud 1971, 125–127; Kihlman 2018, 103–104.

lisestä kommunikaatiosta, jossa symbolinen merkitys mahdollistaa vuorovaikutuksen? Onko kyse Roland Barthesin kuvaamasta kohtalokkaasta mahdottomuudesta, jossa ”minun ruumiini ei koskaan tule olemaan sinun ruumiisi”. Tätä kohtaloa, johon ihmisenä olemisen tuska on kiteytettävissä, voi Barthesin mukaan kuitenkin paeta yhdellä keinolla: viettelyllä, sillä että minun ruumiini (tai sen aistimuksellinen korvike taide) viettelee, valloittaa ja kiusaa jotakin toista ruumista.⁶²

Thesleffin maalaukset tuntuvat tavoittelevan aistivoimaa, värin toisetta. Samaan aikaan kun taiteilija innostuu 1900-luvun alussa värin potentiaalista, ryhtyy hän käyttämään teoksissaan myös ”aggressiivista” mediumia, palettiveistä. Thesleffin siveltimen ja palettiveitsen käyttöä voi luonnehtia voimakkaaksi, autoritääriseksi, jopa väkivaltaiseksi aktiksi.⁶³ Paksut väripastoosit repeilevät, ja voimakas, groteski työstöakti jää näkyviin. Rikottu pinta ilmentää narsismille ominaista ambivalenttia eroottis-aggressiivista luonnetta.⁶⁴

Ensimmäistä näin syntynyttä maalaustaan *Italialainen maisema* (1906) taiteilija kuvailee Eynar-veljelleen ”ehkä parhaimpana kaikista (teoksistaan)”.⁶⁵ Vuotta myöhemmin syntyneen teoksen *Maisema Toscanasta* taiteilija maalaa puulle. Teoksen keskelle maalatun sypressin voi tulkita toimivan teoksessa metonymyisenä paikkana, feminiinisenä merkinä ja fallisena(kin) haavana.⁶⁶ Teosten lihallinen väri vapauttaa muodon. Thesleffin väri tuntuu sisältävän ylimerkitsevää logiikkaa, ”viettijäänteitä”, joita puhuva subjekti ei voi symboloida.⁶⁷

Thesleffin vuonna 1908 valmistunut *Toskanalainen maisema (Oliivimetsä)* (kuva 4) luo vaikutelman värillisestä aineesta, ei muodosta vaan muotoutuneesta valosta, josta sininen nousee esiin. Teoksessa sininen tuntuu ottavan katsojan valtoihinsa,⁶⁸ imevän teoksen

62 Barthes [1982]1991, 170.

63 Sariola & Sinisalo 2005, 80; ks. myös Kihlman 2018, 209.

64 Kihlman 2018, 209.

65 ”Verkligen kanske den bästa (målning)”. Ellen Thesleffin kirje Eynar Thesleffille Firenzestä 4.12.1908. SLSA 958.

66 Kihlman 2018, 243.

67 Kristeva 1989 [1977], 220.

68 Kristeva 1989 [1977], 224.



Kuva 4. Ellen Thesleff, *Toskanalainen maisema*, 1908. Öljy kankaalle, 40,5 x 40,5 cm. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Pakarinen.

pyörteisiin. Väri vyöryy kankaalta *rubaton*⁶⁹ tahtiin oikukkaana, potentiaalisesti tuhoisana, viettienergiaa vapauttavana nautinnon mekanismina.

Musiikkitermi atonaalisuus viittaa sävellyksiin, joissa teoksen rakennetta ei ole järjestetty käyttäen tonaalisen keskuksen muodosta-

69 Tässä *rubatoon* viitataan musiikkiterminä "sävelten aika-arvoja lyhentäen ja pidentäen" eikä Barthesin luennassaan esittämään *rubato*-käsitteeseen. Barthes 1994 [1977], 52; Barthes 1991 [1976], 288.

maa hierarkiaa. Barthes käyttää kirjoituksissaan atonaalista musiikkia mallina avoimelle tekstuaaliselle rakenteelle ja lukijan aktiivisuutta vaativille kirjoitettaville (*scriptible*) teksteille, jotka poikkeavat luetta-
vasta (*lisible*) eli ”tonaalisesta” tekstistä.⁷⁰

Toskanalainen maisema -teosta on mahdollista tarkastella atonaalisenä värikompositiona Barthesin johdattamaan tapaan. Teoksessa huomio kiinnittyy viivojen epähierarkkiseen kompositioon, nopeaan tempoon ja kevyeen kosketukseen sekä avoimen käsitteelliseen rakenteeseen. Abstraktit viivasommitelmat puhkovat katkonaaisia linjoja frontaalisilla ja diagonaalisilla viivoilla operoivaan tilaan, joka muuttuu dynaamisesti liikkuvien värilinjojen leikiksi pinnan eri kerroksissa. Viivasointu venyy pitkäksi, ja lopulta siitä häviää jännite. Värähtely, *oskillaatio*, tietoisesta reflektoinnista luopuminen muuntuu fyysistä ruumiillisuutta ilmaisevaksi.

1940-luvulla valmistunut *Ikaros*-teos (kuva 5) koostuu sinisistä ja punaisista siveltimenvedoista, murrettujen värien ja toistuvien kuvioiden sahaavasta liikkeestä, aksenttiväriinään komplementtiväri keltainen sekä vastaväri vihreä. Kaarevat ja katkelmalliset, staccato-
maisat siveltimenvedot tapailevat muotoa, joka vain vaivoin pitää sisällään esittävyttä. Väri pehmentää ääriviivat, mutta samalla dynamisoi ne ”välineiksi”, joiden avulla taiteilijan oli mahdollista luopua objektien tunnistettavuudesta ja realismista.

Thesleffin kankaiden ilmentämän vapaan ja liikkuvan merkitsevyyden (*signifiante*) Barthes yhdistää käsitteeseensä Neutri (*neutre, le Neutre*).⁷¹ Barthes kirjoittaa:

Määrittelen Neutraaliksi kaiken sen, joka kukistaa {déjoue} – tai parem-
minkin hämmennyttää [déjoue] – paradigman. En siis pyri määrittelemään sanaa: yritän nimetä asian: koota nimen alle sen, joka on Neutraalia. Paradigma, mitä se on? Se on kahden virtuaalisen asian vastakkaisuus, josta puhuessani aktualisoin toisen tuottamaan merkitystä. – Määrittelmäni Neutraalista säilyy strukturalistisena. Tällä tarkoitan, että muoto, Neutraali, ei viittaa harmaan ”impressioniin”, neutraaliuteen, välinpitämättömyyteen. Neutraali – minun Neutraalini – voi viitata intensiivisiin,

70 Barthes 2004 [1973], 151–152.

71 Sivuoja-Gunaratnam 2008, 24–86.

väkeviin, ennakoimattomiin tiloihin. ”Paradigman kukistaminen” on kiihkeää, polttavaa toimintaa.⁷²

Barthesin mukaan Neutrin toiminta on tyhjäksi tekemistä purkamalla ja kumoamalla, hämmentämistä ja hämmentyneisyyttä, häiriön aiheuttamista epäsäännöllisyydellä ja ennakoimattomuudella. Neutrin yhteydessä Barthes käyttää myös käsitettä oskillaatio, joka merkitsee intensiivistä paradigmojen hämmentämistä ja kiihkeää, palavaa toimintaa ”subjektin radikaalia hullaantumista”.⁷³

Thesleffin ominainen soitinväri *timbre*, kankaiden aistittava *värimusiikki*, ilmenee muodon rikkomuksina, musiikkitermein ilmaistuna atonaalisena oskillaationa. Se tulee esiin pistoina, viettien ja erojen tiheytyminä kuvapinnoilla. Taiteilijan irtiotto *decorumista* merkitsee abjektia identiteettiä ja järjestystä häiritsevää ambivalenttia liikkuvuutta ulkoisen ja sisäisen, värin ja viivan välillä.⁷⁴

Thesleffin taidetta voidaan luonnehtia Barthesin termein Neutrin taiteena, jolle keskeistä on *jouissance*. Taiteilijan kinesteettisen muodon ja virtaavan värin pyrkimyksenä on nyrjäyttää, tyhjentää tai raukeuttaa (*déjouer*) paradigmoja, Lain velvoitteita ja rajoituksia.⁷⁵ Väri vyöryy kankaalle oikukkaana, potentiaalisesti tuhoisana, viettienergiaa vapauttavana nautinnon mekanismina. Se luo konfliktin ja siirtymisen tilan, jolla ei ole keskustaa eikä rajoja, tilan, joka muut-

72 ”I define the Neutral as that which outplays [déjoue] the paradigm, or rather call Neutral everything that baffles [déjoue] the paradigm. For I am not trying to define a word; I am trying to name a thing: I gather under a name, which here is the Neutral. The paradigm, what is that? It’s the opposition of two virtual terms from which, in speaking, I actualize one to produce meaning. – – My definition of the Neutral remains structural. By which I mean that, forme, the Neutral doesn’t refer to ‘impressions’ of the grayness, of ‘neutrality,’ of indifference. The Neutral – my Neutral – can refer to intense, strong, unprecedented states. ‘To outplay the paradigm’, is an ardent, burning activity.” Barthes 2005, 6–7. Suom. AK.

73 Barthes 2005, 49–51; Sivuoja-Gunaratnam 2008, 84–86; kirjallisuuden foneettis-kielellistä lähilukua edustaa myös Cixous’n vuonna 1972 julkaisu teksti *Neutre*.

74 Kalha 2005, 241 viite 616, ks. myös Kristeva 1989 [1977], 4–8, 66–67.

75 Barthes 2005, 51; Sivuoja-Gunaratnam 2008, 84–86.



Kuva 5. Ellen Thesleff, *Ikaros*, 1940-luvun loppu. Öljy kankaalle, 69,5 x 52,5 cm. Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Pakarinen.

tuu lakkaamatta ja kaareutuu sisäänpäin, itseensä.⁷⁶ Thesleffin värin ja muodon itsenäisyys ilmenee suhteessa merkityssisältöön, kertomukseen ja representaatioon.⁷⁷

Roland Barthes on puhunut maalauksesta esiintymisen areenana: me katsomme (maalausta), me odotamme, me vastaanotamme, me ymmärrämme, ja kun näytös on ohi ja emme näe enää maalausta, me muistamme; me emme ole enää sama kuin olimme aiemmin, *teos on aikaansaanut meissä muutoksen*.⁷⁸

Lähteet

Arkistolähteet

- Ellen Thesleffin muistikirja 1893. SLSA 8993.
Ellen Thesleffin muistikirja 1893. SLSA 8994.
Ellen Thesleffin muistikirja 1894. SLSA 9009–9010.
Ellen Thesleffin muistikirja (1916). SLSA 9000.
Ellen Thesleffin kirje Eynar Thesleffille Firenzestä 4.12.1908. SLSA 958.
Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille onsdag 1909. SLSA 958.
Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille 13.7.1914. SLSA 958.
Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille 1.12.1915. SLSA 958.
Ellen Thesleffin kirje Thyra Thesleffille heinäkuussa 1928. SLSA 958.
Ellen Thesleffin kirje Gordon Craigille 31.1.1944.
(2)2.4.1926 Svenska Pressen / Salon Strindberg.
"Vår grafik genom danska ögon" Maj 1937 SP.
S. T-lt "Ellen Thesleff 70 år", HBL 5.10.1939.
E.R-r "Nuorten näyttely taidehallissa", HS 16.10.1943.
Bäcksbäck, L. "Ellen Thesleff 80-vuotta", Taiteen maailma 10/1949. Rosenberg, Harold, "The American Action Painters", *Art News December*, 1952.
Rinne, Antero. "Ellen Thesleff: opaalisävyn runoilija", *Suomen taiteen vuosikirja*, 1942.
Thesleff, Ellen, *Dikter och tankar*. Konstsalongens Förlag: Helsingfors 1954.

76 Kristeva 1989 [1977], 231.

77 Kristeva 1989 [1977], 213.

78 Barthes 1991 [1979], 177.

Kirjallisuus

- Ahtola-Moorhouse, Leena 1998. ”Ellen Thesleffin vuodet 1915–1954”. Leena Ahtola-Moorhouse (toim.), *Ellen Thesleff*. Ateneumin julkaisut 7. Helsinki: Ateneum.
- Barthes, Roland 1991 [1972]. ”The Grain of the Voice”. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Käänt. Straus Farrar & Giroux Inc. Berkeley: University of California Press. Alkuteos: *L’obvie et l’obtus*, 1982.
- Barthes, Roland 2004 [1973]. *S/Z*. Käänt. Richard Miller. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland 1991 [1976]. ”The Romantic Song”. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Käänt. Straus Farrar & Giroux Inc. Berkeley: University of California Press. Alkuteos: *L’obvie et l’obtus*, 1982.
- Barthes, Roland 1994. *Roland Barthes by Roland Barthes*. Käänt. Richard Howard. Berkeley: University of California Press. Alkuteos: *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975.
- Barthes, Roland 1977. ”Musica Practica”. *Image, music, text*. Käänt. Stephen Heath. Lontoo: Fontana Press.
- Barthes, Roland 1991 [1977]. ”Music, Voice, Language”. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Käänt. Straus Farrar & Giroux Inc. Berkeley: University of California Press. Alkuteos: *L’obvie et l’obtus*, 1982.
- Barthes, Roland 2010. *Rakastuneen kielellä*. Suom. Tarja Roinila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo. Alkuteos: *Fragments d’un discours amoureux*, 1977.
- Barthes, Roland 1991a [1979]. ”Cy Twombly: Works on Paper”. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Käänt. Straus Farrar & Giroux Inc. Berkeley: University of California Press. Alkuteos: *L’obvie et l’obtus*, 1982.
- Barthes, Roland 1991b [1979], ”The Wisdom of Art”. *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Käänt. Straus Farrar & Giroux Inc. Berkeley: University of California Press. Alkuteos: *L’obvie et l’obtus*, 1982.
- Barthes, Roland 1985. *Valoisa huone*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri & Suomen valokuvataiteen museon säätiö. Alkuteos: *La chambre claire*, 1980.
- Barthes, Roland, 2005. *The Neutral. Lecture Course at the the Collège de France (1977–1978)*. Käänt. Rosalind E. Krauss & Denis Hollier. New York: Columbia University Press. Alkuteos: *Le Neutre. Cours et séminaires au Collège de France (1977–1978)*.
- Bäcksbacka, L. 1955. *Ellen Thesleff*. Helsinki: Konstsalongens Förlag.
- Cixous, Hélène 1994 [1972]. ”Neutral”. Susan Sellers (toim.), *The Hélène Cixous Reader*. Lontoo: Routledge.

- Cixous, Hélène 1994 [1975]. "Breaths". Susan Sellers (toim.), *The Hélène Cixous Reader*. Lontoo: Routledge.
- Copeland, Roger 2000. "Merce Cunningham and the Politics of Perception". Germano Celant (toim.), *Merce Cunningham*. Milano: Edizioni Charta.
- Friedman, B. H. 1972. *Jackson Pollock. Energy Made Visible*. New York: Da Capo Press.
- Freud, Sigmund 1971. *Seksuaaliteoria, kolme seksuaaliteoreettista tutkielmaa*. Suom. Erkki Puranen. Helsinki: Gummerus. Alkuteos: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905.
- Innes, Christopher 1983. *Edward Gordon Craig*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Irigaray, Luce 1999 [1983]. *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*. Käänt. Mary Beth Mader. Lontoo: The Athlone Press.
- Irigaray, Luce 1996. *Sukupuolieron etiikka*. Suom. Pia Sivenius. Helsinki: Gaudeamus. Alkuteos: *Éthique de la différence sexuelle*, 1984.
- Kalha, Harri 2002. "Marilyn Monroen groteski ruumis". Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä (toim.), *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kalha, Harri 2005. *Tapaus Magnus Enckell*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri 2013. *Kokottien kultakausi. Belle Époque'n mediätähdet modernin naiseuden kuvastimina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri 2019. *Sukupuolen sotkijat. Queer-kuvastoa sadan vuoden takaa*. Helsinki: Parvus.
- Kihlman, Asta 2018. *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa*. Annales Universitatis Turkuensis. Turku: Turun yliopisto.
- Kramer, Lawrence 2004. *Opera and modern Culture. Wagner and Strauss*. Berkeley: University of California Press.
- Kristeva, Julia 1989 [1977]. "Giotton ilo". Suom. Riikka Stewen. Jaakko Lintinen (toim.), *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki: Taide. Alkuperäinen essee: "La joie de Giotto", 1972.
- Kristeva, Julia 2003. *Intimate Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis*. Käänt. Jeanine Herman. New York: Columbia University Press. Alkuteos: *La Révolte intime. Pouvoirs et limites de la psychanalyse II*, 1997.
- Le Boeuf, Patrick 2010. "On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette". *New Theatre Quarterly* 26(2).
- Longos 1990 [n. 200 jkr.]. *Dafnius ja Khloe*. Suom. ja jälkisanat Maarit Kaimio. Helsinki: WSOY.
- Rossi, Paolo 2010. *Modernin tieteen synty Euroopassa*. Tampere: Vastapaino.
- Sariola, Helmiiriitta & Sinisalo, Soili 2005. "In Search of New Means of Expression". Stephan Koja (toim.), *Nordic Dawn. Modernism's Awakening in Finland*. München: Prestel.

- Schalin, Monica 2004. *Målarpoeten Ellen Thesleff. Teknik och konstnärligt uttryck*. Turku: Åbo Akademi University Press.
- Schreck, Hanna-Reetta 2008. "Tanssi ja liike Ellen Thesleffin taiteessa. Ellen Thesleffin taiteen suhde ihmisvartaloon – sen liikkeeseen ja tanssiin". Ilkka Karttunen & Hanna-Reetta Schreck (toim.), *Ellen Thesleff. Värien tanssi Dance of Colour*. Punkaharju: Retretti.
- Schreck, Hanna-Reetta 2017. *Minä maalaan kuin jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Teos.
- Sivuoja-Gunaratnam, Anne 2008. "Voicing Le Neutre in the invisible choir in Richard Wagner's Parsifal". *Sign Systems Studies* 36(1).
- Sontag, Susan 1967. "Susan Sontag reviews Ingmar Bergman's 'Persona' for Sight and Sound magazine". *Sight and Sound*, Autumn 1967.
- Wahlfors, Laura 2013. *Muusikon kumousliikkeet. Intiimin etiikka musiikin käytännössä*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Fragmentteja ja kertomuksia – valokuva, muisti ja historia Marjo Levlinin näyttelyssä *Länteen ja takaisin*

Petra Lehtoruusu

 <https://orcid.org/0000-0002-1998-0753>

Avaimia, ruuveja ja muttereita, puoliksi käytetty lankakerä, ketju, joka on ehkä joskus ollut kellonperä. Vanha kattokruunu heittää gallerian seinälle arvovaltaisen varjon, mutta kristallien sijaan sitä koristaa silkka roju. Arkisia, särkyneitä ja arvottomia pienesineitä ylevöittää ensi silmäyksellä vain ajan patina – jota sitäkin on kertynyt toisille enemmän kuin toisille. Marjo Levlinin teos *Perintökruunu* (2014–2015) (kuva 1) on koottu ”rikkamasta, joka on kestänyt aikaa paremmin kuin ihmiset”.¹ Raaka-aineena on ”[p]arin pöytälaatikon koko sisältö neljän sukupolven ajalta”² taiteilijan isän isoäidin Wendla Sofia Stolpen nykyiselle paikalleen vuonna 1917 siirättämästä mökistä. Vaatimattomasta sukutaustasta tulevalle Levlinille nämä ruuvit, tilitikkuauskat ja sekalaiset paperilappuset eivät ole mitä tahansa nurkista konmaritettavaa vanhaa romua vaan muistoja esivanhemmista.³ Ehkäpä juuri he katsovat ulos viereisellä seinällä säntillisessä rivissä riipuvista kristalleista; kun niitä katsoo läheltä, kustakin erottuu vanha muotokuva. Lasille siirtokuvina kopioidut, läpikuultavat hahmot katsovat vakavina suoraan kameraan. Miehillä on viikset ja irtokaulukset, naisilla hiukset tiukasti kiinni. Yhdellä näkyy ylös asti napitettu röijy ja rintarossi kaulassa, toisella 1920-luvun tyylinen hattu. Monien kasvot vääristyvät ja hajoavat palasiksi, kun valo leikkii prismaatti-

1 Levlinin näyttelyn *Länteen ja takaisin* teoslista.

2 Levlinin näyttelyn *Länteen ja takaisin* teoslista.

3 Levlin kommentoi sukutaustaansa Synnöve Rabbin haastattelussa: ”Det är objekt jag ärvt och det är på det planet mitt arv finns. Verket är ett monument över mitt arv och min situation. Jag kommer inte från en rik familj, i stället har jag fått envishet och en förmåga att göra något av det jag har.” Rabb, *HBL* 18.1.2015.

silla pinnoilla. Keitä nämä ihmiset ovat? Missä, milloin ja miksi muotokuvat on otettu? Vanhanaikaisista asuista päätellen he ovat kaikki jo aikaa sitten kuolleita. Silti he katsovat pienistä lasinpaloista kuin läpi-kuultavat aaveet. Barthesia mukaillen: *he ovat kuolleet ja he tulevat kuolemaan*.⁴ Muuta kasvot eivät kerro. *Kristallimuotokuvat*-teoksessa (2015) (kuva 2) Wendla Sofian perhettä ja ystäviä esittävät muotokuvat ovat sirpaleita suvun kadonneista muistoista kuten jokainen kristalli näyttäisi aikoinaan kuuluneen sittemmin särkyneeseen katokruunuun.

Näyttelyssä *Länteen ja takaisin* (MUU Galleria, 9.1.–15.2.2015) Marjo Levlin käsittelee esivanhempiansa Amerikan-siirtolaisuutta 1800- ja 1900-lukujen taitteessa koskevia muistoja, tarinoita ja niiden puutetta. Vain vanhat valokuvat, kirjeet ja dokumentit sekä patinoituneet koriste-esineet Wendla Sofian mökissä ovat jäljellä taiteilijan isän isovanhempien elämästä vieraalla mantereella. Nämä menneisyyden fragmentit saivat Levlinin lähtemään vuonna 2013 Yhdysvaltoihin jäljittämään sukulaistensa vaiheita.⁵ Matkan seurauksena syntyi näyttely, jonka installaatiot kertovat eri tavoin suvun kadonneista muistoista: Ensimmäisenä katsojaa vastassa ovat *Kristallimuotokuvat*-teoksen valokuvat vanhasta sukualbumista ja Wendla Sofian mökistä löytyneistä pienesineistä rakentuva *Perintökruunu* sekä installaatio *The Unbelievable Adventures of Jac Levlin* (2014), joka koostuu kahdesta antiikkistereoskoopista ja iPadilla katsottavasta kuvasarjasta. Peräseinältä löytyy *View Master sarjan* (2014) neljä stereokuvien katsovelaitetta kuvakiekkoinen. Pimennetyssä takahuoneessa puolestaan ovat *frottage*-tekniikalla⁶ Yhdysvalloissa menehtyneen suku-

4 Ks. Barthes 1985 (1980), 101–102.

5 Oman suvun historia sekä vanha talo ovat innoittaneet Levliniä aiemminkin: teoksessa *The Ironer* (1999) Levlin käsitteli silittäjänä työskennelleen isoäitinsä historiaa, kun taas Wendla Sofian talo toimi inspiraationa teokselle *The House of Mind and Memories* (2004) sekä esiintyy myös teoksissa *Dinner With My Father* (2005) ja *Nostalgia photo series* (2009) (Gould 2015, 6–9; Projects & Short films. Marjo Levlinin verkkosivut).

6 *Frottage* eli hierrekuva on piirustustekniikka, jossa paperi asetetaan epätasaisen pinnan päälle ja sitä hangataan liidulla tai lyijykynällä, jolloin pinnan kuviot jäljentyvät paperille sellaisenaan. Tekniikkaa käytettiin 1800-luvulla antikvaarisissa yhteyksissä esimerkiksi kaiverrusten dokumen-



Kuva 1. Marjo Levlin, *Perintökruunu*, 2014–2015. Kuva: Marjo Levlin.
© Marjo Levlin.



Kuva 2. Yksityiskohta teoksesta *Kristallimuotokuvat*, 2015. Kuva: Marjo Levlin. © Marjo Levlin.

laisen hautakivestä tehty jäljennös *Ida Sofian haudalta* (2013) ja lattiaan projisoitu videoinstallaatio *Wendlan Amerikankello* (2015). Varsinaisesti palaset kokoaa yhteen lyhytelokuva *Oblivion – O Blif Igen!* (2015), joka kertoo taiteilijan sukulaisten kokemuksista sekä Levlinin matkasta heidän jalanjäljissään. Vasta elokuva paljastaa, keitä olivat hautakiven Ida Sofia tai stereoskooppikertomuksen Jakob Levlin. Teosten materiaaleja ja tekniikoita yhdistää kuvattuihin paikkoihin ja rakennuksiin indeksinen⁷ suhde menneisyyteen: rauniot ja

tointiin, mutta taiteelliseksi ilmaisukeinoksi se vakiintui surrealistien käytössä. Ks. esimerkiksi Valkeapää 2020, 120; Kaitaro 2001, 96.

- 7 Indeksisyiden käsite perustuu Charles Sanders Peirces tekemään merkien kolmijakoon ikoneihin, indekseihin ja symboleihin. Ikonit viittaavat kohteeseensa muistuttamalla niitä. Indeksit puolestaan sitovat ilmiöitä yhteen osoittamalla kohteisiinsa. Pierce mainitsee tästä esimerkkeinä tuulen suunnan osoittavan tuuliviirin, tienviitan, matemaatikon piirtämänsä kuvion eri osien merkitsemiseksi käyttämät kirjaimet – ja valokuvan. Kolmas ryhmä, symbolit, taas liittyvät viittauskohteeseensa puhtaasti sopimuksenaikaisesti. Ks. Peirce 1998 [1894], 5–9.

vanhat esineet ovat jälkiä ihmisistä ja tapahtumista. Indeksisyys on usein nähty myös valokuvaa ja videota määrittävinä piirteinä, sillä fossiilien ja kuolinnaamioiden tavoin (jopa digitaalinen) valokuva on kohteensa jättämä jälki tai emanaatio.⁸ Samalla indeksisyys kytkee valokuvan ajatukseen menneisyyden poissaolosta – kuva on fragmentti kadonneesta ajasta.

Luen Levlinin teoksia surrealistien ja romantikkojen viitoittamina yrityksinä saada menneisyyden fragmentit puhumaan ja koota niistä nykyhetkessä merkityksellisiä kertomuksia tai kokonaisuuksia.⁹ Peilaan Levlinin tapaa rakentaa fragmentaarisista jäljistä ja muistoista kokonaisuutta romaaneistaan tunnetun kirjailijan Walter Scottin ja valokuvan pioneerin William Henry Fox Talbotin romanttisen antikvarianismin sekä 1900-luvun alun surrealistisen runokuvan ja kollaa-sin tapoihin käyttää menneisyyden fragmentteja ja indeksejä. Lisäksi tarkastelen teoksia suhteessa Pamela M. Leen nykyvalokuvataiteessa hahmottelemaan Austerlitz-efektiin, jossa aika ja tila kiertyvät toisiinsa. Esitän, että Levlin yhdistää näyttelyssä tarinoiden fragmentteja sekä rinnastaa nykyaiteen keinovalikoimaa ja menneisyyden populaaria kuvakulttuuria, kuluneita antiikkiesineitä ja HD-videota toisiinsa tavalla, joka nostaa keskiöön eri materiaalien ja medioiden – (valo)kuvien, esineiden ja tekstien – suhteen poissaolevaan menneisyyteen ja kyvyn kertoa siitä. Teoksissa aika ja tila, fiktio ja fakta, jäljet ja kuvitelmat nivoutuvat toisiinsa tentatiivisina, muistin aukkoja ja menneisyyden tavoittamattomuutta alleviivaavina, itserefleksiivisinä installaatioina, jotka kukin tavallaan kertovat taiteilijan sukutarinaa. Kirpputoreilta löytyneistä stereokuvista tulee isoisänisän elämäkerta ja pöytälaatikkoon unohdetusta rihkamasta perintökalleus.

8 Barthes 1986 [1980], 83, 86–87. Valokuvan indeksisyydestä ks. esimerkiksi Krauss 1986 [1976], 203–206; Krauss 1986 [1977], 211–218.

9 Luku perustuu osin pro gradu -tutkielmassani esittämiini luentoihin Levlinin teoksista. Ks. Lehtoruusu 2016, 52–73.

Scott / Talbot

Paradoksaalisesti sama vuosisata keksi historian ja valokuvauksen.¹⁰

Valokuvatutkimuksen kliseeksi muodostuneessa klassikkoteokses-
saan *Valoisa huone* Roland Barthes asettaa vastakkain historian ja
valokuvan. Ensimmäinen on hänen mukaansa ”muistia tiettyjen po-
sitiivisten kaavojen mukaiseksi sommiteltuna: puhtaasti älyllistä dis-
kurssia, joka tekee lopun myyttisestä ajasta”¹¹. Valokuva taas on ”var-
ma, mutta katoavainen todistus”, meripihkaan juuttuneen hyönteisen
tai fossiilin kaltainen jälki menneisyydestä.¹² Molemmat kurovat ta-
vallaan umpeen kuilua nykyhetken ja menneisyyden välillä – peittä-
vät näkyvistä menneen poissaolon. Mutta historia on (subjektiivinen)
kertomus ja valokuva (objektiivinen) fragmentti.¹³

Fragmentin ja kertomuksen suhde nousi pääosaan romantiikan
jälkimainingeissa 1800-luvun alun Britanniassa Sir Walter Scottin
(1771–1832) ja William Henry Fox Talbotin (1800–1877) teoksissa,
joissa ensisilmäyksellä kiteytyy vastakkainasettelu historian kertomi-
sen ja valokuvan välittömän todistusvoiman välillä. Scott punoi ro-
maaneissaan tunnettuja historian tapahtumia ja fiktiivisiä elementte-
jä yhtenäisiksi kertomuksiksi, jotka herättivät lukijoiden mielessä
henkiin menneisyyden tavat ja uskomukset sekä loihtivat esiin ku-
via arjen historiasta.¹⁴ Scottin laaja tuotanto myös innoitti Leopold
von Ranken ja Augustin Thierryn kaltaisia varhaisia historioitsijoita
heidän pyrkimyksessään rakentaa historiasta ”puhtaasti älyllistä

10 Barthes 1985 [1980], 99.

11 Barthes 1985 [1980], 99.

12 Barthes 1985 [1980], 99.

13 Barthes 1985 [1980], 93. Ei ole yllättävää, että Barthes kiinnittää myöhäis-
tuotannossaan huomiota jännitteeseen suhteeseen valokuvallisen frag-
mentin ja historiallisen kertomuksen välillä. Lucy O’Mearan mukaan hän
nimittäin pyrki vuodesta 1978 alkaen löytämään kirjoitustyyliin, jossa syn-
tyisi jännite ”haikun esteettisen minimalismin ja suurteoksen maksimalis-
min” välillä. O’Meara luonnehtii tätä Barthesin unelmatyylisiä romaanin ja
fragmentin yhdistelmäksi ja näkee sen prototyypin saksalaisten varhais-
romanttikkojen tuotannossa. (O’Meara 2012, 163–164.)

14 Rigney 2001, 22–24, 36–37; Rigney 2004, 374–379.

diskurssia”.¹⁵ Talbot puolestaan on nähty valokuvan indeksikaali-suuden korostajana *avant la lettre*, joka kirjassaan *Pencil of Nature* (1844) alleviivaa valokuvan luonnetta dokumenttina kameran edessä olleesta ja ”luonnon kynän” mekaanisesti tallentamasta kohteesta.¹⁶ Kuten Scottin romaanit, Talbotin ”näytteet [valokuvan] Taiteesta” (*specimens of the Art*)¹⁷ käsittelevät usein menneisyyttä ja sen esittämistä. Monet *Pencil of Nature*n kuvista esittävät vanhoja esineitä tai historiallisia paikkoja: Oxfordin ja Cambridgen yliopistorakennuksia, Westminster Abbeya, Orleansin kaupungin siltaa ja keksijän omaa kotitaloa Lacock Abbeya. Kirja sisältää myös useita esimerkkejä valokuvan käytöstä muiden menneisyyden jäänteiden, kuten veistosten ja esinekokoelmien, dokumentoimisessa sekä vanhojen käsi-kirjoitusten ja piirrosten jäljentämisessä.¹⁸

Talbotia ja Scottia yhdistää myös heidän työskentelynsä läheinen suhde aikakauden antikvaariseen keräilyyn. 1700-luvulle asti historiankirjoituksen tehtävänä nähtiin poliittisen historian tapahtumien jäsentäminen opettavaisiksi kertomuksiksi. Antikvaarit puolestaan keräsivät ja tutkivat yksittäisiä esineitä sekä säilyneitä tekstifragmentteja lähteinä menneisyyden arkielämästä, tavoista ja esihistoriasta.¹⁹ Alkujaan toiminnan ydintä oli esine- ja tekstifragmenttien kerääminen ja säilyttäminen sekä niiden kuvailu ja luokittelu esimerkiksi iän tai aineiston valmistaneen kansakunnan tai heimon mukaan.²⁰ Kokoelmissa korostui menneisyyden partikulaarisuus ja poissaolo – sekä sen jäänteiden fragmentaarisuus.²¹ Viimeistään 1700-luvun lopulla luokittelevan antikvarianismin rinnalle nousi uudenlainen, romanttinen lähestymistapa, joka korosti esteettistä ja emotionaalista suhdetta menneisyyteen.²² Tavoitteeksi tuli kokonaisuuden kuvittelu

15 Bann 1984, 23, 29–30; Maimon 2008, 317.

16 Talbotin käsitysten suhteesta valokuvan indeksikaalisuuteen ks. Bann 1984, 133–135; Armstrong 1998, 142–143.

17 Talbot 2010 [1844], 1–3.

18 Ks. Talbot 2010 [1844], 15–16, 19–24, 31–32, 37–40, 43–53, 57–62.

19 Rigney 2001, 71–72; Stewart 1993, 140–143.

20 Piggott 1976, 15–21, 101–118.

21 Rigney 2001, 71–72; Stewart 1993, 140–143.

22 Maimon 2008, 317–318; Piggott 1976, 117–129.

fragmenteista ja sen palasten kokoaminen menneisyyteen eläytymisen keinoin.

Walter Scottin toiminta on malliesimerkki aikakauden antikvaarien yrityksistä puhaltaa henkeä menneisyyden fragmentteihin: hän keräili katkelmallisina säilyneitä vanhoja runoja ja imitoi omissa teksteissään niiden tyyliä välittääkseen lukijoille käsityksen vanhoista tavoista ja uskomuksista.²³ Romaaneissaan Scott yhdisti suullista perinnettä historioitsijoiden näkemyksiin ja muurasi tarinat eläväksi kokonaisuudeksi fiktio laastinaan.²⁴ Arjessaan hän keräili historiallisia aseita ja rakensi läheisen luostarin raunioista löytämästään kivitavarasta Abbotsfordin uuden ja eheän ”goottilaisen” kartanon.²⁵

Vered Maimon esittää, että myös Talbotin käsitys valokuvan luonteesta dokumenttina tulisi nähdä suhteessa aikansa kirjalliseen antikvarianismiin.²⁶ Talbotkin nimittäin keräili ja tulkitsi vanhoja tekstejä ja suullisena perinteenä kulkeneita tarinoita. Näitä hän kietoo kuvien ympärille *Pencil of Nature*: erityisesti kotitalonsa Lacock Abbeyn valokuvien rinnalla Talbot esittää selvityksiä rakennuksen vaiheista sekä kuulemiaan kertomuksia ja jopa omia kuvitelmiaan talon historiasta. Maimon katsoo, että Talbotin käsitys valokuvan historiallisesta todistusvoimasta on yhteydessä romanttisten antikvaarien pyrkimykseen ylittää ajallinen etäisyys menneisyyteen eläytymisen ja mielikuvituksen avulla.²⁷ Valokuvan fragmentaarisuus muistuttaa kadonneen kokonaisuuden poissaolosta ja herättää halun rekonstruoida mennyt aikakausi historiallisessa diskurssissa. Mutta vasta tuo diskurssi tekee fragmentin ymmärrettäväksi osana juuri tiettyä kokonaisuutta, ankkuroi sen merkityksen todisteeksi tietyistä menneisyydestä.²⁸ Kyse on

23 Scottin suhteesta antikvarianismiin ja romanttiseen historismiin ks. Maimon 2008, 317–318; Rigney 2001, 126–130; Bann 1984, 107–108; Bann 1995, 97–101.

24 Rigney 2001, 22–28; Rigney 2004, 374–379.

25 Bann 1984, 100–102.

26 Maimon 2008, 315–318.

27 Maimon 2008, 318.

28 Maimon 2008, 321. Näkemys ei ole kovin kaukana Barthesin ajatuksesta, jonka mukaan valokuvallinen viesti koostuu denotatiivisesta kaltaisuudesta ja konnotatiivisesta tasosta, joka liittyy aiheeseen erilaisia koodattuja merkityksiä. Valokuvassa, joka Barthesin mukaan on pohjimmitaan puh-



Kuva 3. William Henry Fox Talbot, ”Plate XVI. The Cloisters of Lacock Abbey”. Teoksessa *The Pencil of Nature*, 1844–1846. Kuva: The Metropolitan Museum. © The Metropolitan Museum.

fragmenttien yhdistelystä kokonaisuudeksi, jonka osasina ne tulevat merkityksellisiksi.

Näen kuitenkin fragmentin ja kertomuksen suhteet Scottin ja Talbotin tuotannoissa – ja kotitaloissa – keskenään hyvin erilaisina. Romaaneissaan Scott kokoaa keräämänsä tarinat, tunnetut historialliset tapahtumat ja keksityt henkilöt saumattomiksi narratiiveiksi aivan kuten hän rakentaa raunion kivitavarasta eheän imitaation historiallisesta maaseutukartanosta.²⁹ Hänelle fragmentti on raaka-ainetta,

dasta kaltaisuutta tai denotaatiota, konnotaatio kehittyi denotaation pohjalta esimerkiksi kuvamanipulaation, poseerauksen, kuvaan valittujen esineiden, valokuvallisten tekniikoiden kuten valaistuksen, valotusajan ja vedostuksen, esteettisten viittausten ja valokuvien sarjallisen esityksen keinoin tai yhdistämällä kuvaan tekstiä. (Barthes 1977 [1961], 17–27.)

29 Ks. Rigney 2001, 22–28, 128–130; Bann 1984, 100–101.

joka häviää osaksi uutta kokonaisuutta. Talbotin diskurssi puolestaan yhdistelee kirjallisia ja kuvallisia fragmentteja tavalla, joka säilyttää fragmenttien erillisyyden ja sallii katsojan huomion liukua osista kokonaisuuteen, kokonaisuudesta osiin. Pääosa *Pencil of Naturesta* koostuu rinnakkain asetetuista kuvista ja lyhyistä teksteistä, jotka kertovat kuvan synnystä tai sen kohteesta. Usein tekstit täydentävät kuvia tuomalla esiin tietoja, jotka eivät kuvasta ilmene – mutta Vered Maimonin ja Carol Armstrongin mukaan ne myös kiinnittävät huomion molempien medioiden rajoituksiin ja yllyttävät kuvitteluun³⁰. Lähestymistapaa havainnollistaa esimerkiksi Talbotin kuva XVI (kuva 3), jonka hän nimeää sukutalonsa Lacock Abbeyn luostari-*pihaksi* (”Cloister of Lacock Abbey”³¹) ohjaten katsojaa katsomaan kuvan ”läpi” sen kohteeseen. Edelleen Talbot hyppää tekstissään ajan ja tilan ”läpi” rakennuksen menneisiin vaiheisiin: hän kuvailee luostarin perustamista ja pihalta löytyvää mutta kuvassa näkymätöntä perustajan hautaa. Teksti löytää kuvan merkityksen siinä esitetyn paikan historiasta. Heti perään Talbot kuitenkin yllyttää katsojaa kuvittelemaan pihan pittoreskia vaikutelmaa kuunvalossa ja pohtimaan rakennuksessa aikoinaan eläneiden nunnien elämää.³² Kuvalliset ja

30 Ks. Maimon 2008; Armstrong 2002.

31 Edeltävän kuvan XV yhteydessä Talbot on jo kertonut Lacock Abbeyn olevan hänen maaseutukartanonsa (Talbot 2010 [1844], 43).

32 Kokonaisuudessaan teksti kuuluu: ”The Abbey was founded by Ela, Countess of Salisbury, widow of William Longspee, son of King Henry II. and Fair Rosamond. This event took place in the year of our Lord 1229, in the reign of Henry III. She was elected to be the first abbess, and ruled for many years with prudence and piety. She lies buried in the cloisters, and this inscription is read upon her tomb: *Infrà sunt defossa Elæ venerabilis ossa, / Quæ dedit has sedes sacras monialibus ædes, / Abbatissa quidem quæ sanctè vixit ibidem, / Et comitissa Sarum virtutum plena bonarum.* The cloisters, however, in their present state, are believed to be of the time of Henry VI. They range round three sides of a quadrangle, and are the most perfect which remain in any private residence in England. By moonlight, especially, their effect is very picturesque and solemn. Here, I presume, the holy sisterhood often paced in silent meditation; though, in truth, they have left but few records to posterity to tell us how they lived and died. The ‘*liber de Lacock*’ is supposed to have perished in the fire of the Cottonian library. What it contained I know not – perhaps their private memoirs. Some things, however, have been preserved by tradition, or discovered by the zeal of antiquaries, and from these materials the poet

tekstuaaliset tiedot täydentävät toisiaan siten, että lukijan on haettava tekstin merkitystä kuvasta ja kuvan merkitystä tekstistä – ja lopulta täydennettävä molempia kuvitelmin. Kirja etenee vastaavana sarjana kuva- ja tekstifragmentteja, jotka paketoivat yhteen kertomus Talbotin kokeiluista valokuvaustekniikan parissa. Tekstissään Talbot nivoo fragmentit löyhäksi kokonaisuudeksi ja antaa niille merkityksen ”näytteinä taiteesta”, mutta jättää fragmentteja yhteen sitovat saumat näkyviin.

Romanttisen antikvarianismin hengessä myös Levlinin elokuva *Oblivion – O Blif Igen!* alkaa poissaolevan menneisyyden fragmenttien ja kadonneiden muistojen teemoista. Taiteilijan empaattinen kertojanääni kysyy: ”Vad blev kvar av er, Wendla och Anders, Maria och Jakob?” Levlin vastaa kuvaamalla jälkiä kauan sitten kuolleista sukulaisistaan. Soittorasian tai posetiivin ääntä muistuttavan musiikin säestämänä kamera tutkii ryppyisiä kirjeitä ja dokumentteja sekä Wendla Sofian taloa. Keittiön romahtaneen lattian alta paljastuu arkeologista kaivausta muistuttava kellari; albumista löytyy naarmuisia muoto- ja perhekuvia ja ikkunalaudoilla lepää kuluneita esineitä (kuva 4). Tarinat, jotka sitoivat esineet yhteen, ovat kertojanäänien mukaan kuitenkin kadonneet: ”[b]erättelserna, minnet av dem, försvinner snabbt likt en fågel skrämnd av nuets närvaro”³³

Elokuva pohjautuu videomateriaaliin, jonka Levlin kuvasi vuonna 2013 Maalahdella ja sukulaistensa jäljillä Yhdysvalloissa. Teoksessa taiteilija kokoaa yhteen Wendla Sofian mökistä löytyviä fragmentteja ja matkan sirpaleista antia. Hän kertoo yhdysvaltalaisista arkistoista ja kirjastoista löytämistään tiedonmuruista ja esittelee paikkoja, joissa hänen sukulaisensa ovat eläneet; kuvaa merta ja rannikkoa, joiden yli hänen esivanhempiensa matkasivat; San Franciscoa, jossa Wendla ja Anders eli Andrew Eriksson Pada avioituivat 1902. Guallassa Levlin vieraillee vanhalla hautausmaalla, josta löytyy hänen sukulaisensa Ida Sofia Sperringin hauta.

Ääniraidalla taiteilija kertoo näkemästään ja kuvittelee esivanhempiansa elämää. Yhdysvalloissakin Wendlan, Andersin, Jakobin

Bowles has composed an interesting work, the History of Lacock Abbey, which he published in 1835.” (Talbot 2010 [1844], 45–46.)

33 Marjo Levlin, *Oblivion – O Blif Igen!* (2015). AV-Arkki.



Kuvat 4 ja 5. Näyttökuvia elokuvasta *Oblivion – O Blif Igen!* (2015). Kuvat: Marjo Levlin. © Marjo Levlin.

ja Marian jäljet ovat vähissä. Paikoilla, joilla he aikanaan ovat eläneet, on nyt jotakin muuta, ja vain Levlinin sanallinen kertomus yhdistää kuvan ränsistyneestä kadusta Andrew Erikssonin mahdolliseen kuolinpaikkaan – yhteen monista vaihtoehdoista. Enää maiseman pinnanmuodot ja sähkölinjat Cripple Creekin kadunkulmassa ovat säilyneet samanlaisina kuin silloin, kun Maria ja Jakob kertojanäänen mukaan pitivät täysihoitolaa samalla paikalla (kuva 5).

Keskeistä on kuvattujen paikkojen, raunioiden ja fragmenttien indeksinen yhteys menneisyyden tapahtumiin: Levlinin filmaamat tiedot todistivat taiteilijan esivanhempien yrityksiä kotiutua uuteen maahan. Valokuva ja video kuvan ja sen kohteen indeksiseen yhteyteen perustuvina jälkinä jatkavat tätä ketjua ja tuovat paikan katsojan silmien eteen. Me näemme valkokankaalla samat kukkulat, joita taiteilijan esivanhemmat katsoivat sata vuotta aiemmin, kuulemme heistä polveutuvan taiteilijan lukevan ääneen heidän kirjeitään.

Elokuva kokoaa muistojen sirpaleet yhteen ja muodostaa niistä tarinan. Kuten Scottin romaanit sulauttavat itseensä heterogeenistä aineistoa, Levlinin elokuvassa ääni ja kameran liike sitovat taiteilijan arkielämänsä, muistot ja kuvitelmat kertomukseksi. Videokuva Levlinin matkalta kietoutuu yhteen musiikin ja kertojanäänien sekä vanhoja tapahtumia koskevien tarinoiden kanssa. Filmi laskeutumisesta hotellin koristeellisessa vanhassa hississä sulautuu laskeutumiseen kaivoskuiluun ja saa seurakseen vanhoista kirjeistä luettuja otteita, joissa Levlinin sukulaiset kertovat kokemuksiaan kaivostyöstä. Sadan vuoden takaiset valokuvat kaivoskaupungin kukoistuskauden päättäneistä lakoista ja levottomuuksista rinnastuvat kaupungin valaistuun pääkatuun 2010-luvulla. Kuvausta Levlinin esivanhempien saapumisesta New Yorkiin säestää videokuva kaupungin vilkkaasta – nyt hälyisestä, kirkkaiden valojen ja pilvenpiirtäjien täyttämästä – keskustasta. Kun kaikki tarinat ja dokumentit isovanhempien kokemuksista ovat kadonneet, Levlin täydentää Scottin tavoin historian aukkoja mielikuvituksellaan. Hän kuvittelee, millaiset olot olivat laivamatkalla Yhdysvaltoihin: vaivasiko merisairaus ja oliko ruoka hyvää? Tai mitä Wendla ja Ester tekivät San Franciscon vuoden 1906 maanjäristyksen aikoihin? Kaivoskaupungin levottomuuksia kuvatesaamalla Levlinin ääninauhalla kuuluu särkyvän lasin helinää ja tappelun ääniä.

Scottista poiketen Levlin ei kuitenkaan rakenna aineksistaan täysin eheää kertomusta, johon palaset uppoaisivat saumattomasti. Sen sijaan elokuvan *Oblivion – O Blif Igen!* itsereflektiivinen kerronta tekee monin tavoin katsojan tietoiseksi menneisyyden vääjäämättömästä poissaolosta ja representaation rajoista. Taiteilija selostaa ääniraidalla huolellisesti auki tietojensa aukot ja tutkimuksensa vesiperät – ja milloin Levlin täydentää kertomuksia fiktiolla, useat keskenään ris-

tiriitaiset kuvitelmat tapahtumista haastavat mahdollisuuden luoda yhtä lopullista tulkintaa. Sanfranciscolaisista arkistoista Levlin kertoo löytäneensä esimerkiksi Andrew Erikssonille monta vaihtoehtoista loppua: hän putosi katolta, oli armeijassa vapaaehtoisena ja sai kunniamerkin – tai sittenkin kuoli metsäpalossa. Taiteilija myös kysyy ääneen, olisiko mies sittenkin ryypännyt rahansa tai löytänyt uuden vaimon ja jatkanut elämäänsä toisessa kaupungissa? Levlin vierailee paikoilla, joissa Andrew eli Anders olisi voinut kuolla, muttei löydä miehestä jälkeäkään. Elokuva jättää Talbotin *Pencil of Naturen* tavoin näkyviin tarinoiden, tietojen ja kuvitelmien rajat sekä alleviivaa kertojan interventioita, jotka sitovat palaset yhteen. Fragmentteista ei synny ehjää historiallista kertomusta vaan romanttisen antikvarianismin mallin mukainen sirpaleinen ja subjektiivinen diskurssi, josta menneisyyden elämän voi korkeintaan kuvitella.

Löytö ja montaasi

Pariisissa ”eräänä kauniina kevätpäivänä 1934” runoilija André Breton suuntasi kuvanveistäjä Alberto Giacomettin kanssa kirpputorille silmäilemään esineitä, ”jotka väsymyksen ja halun välimailla vetäytyvät vanhojen tavaroiden markkinoille uneksimaan”³⁴. Afrikkalaisia naamioita, vanhoja postikortteja... Surrealismen paaviksikin tituleerattu runoilija oli lähes yhtä intohimoinen keräilijä kuin vuosisataa aiemmin kanaalin toisella puolella vaikuttaneet antikvaarit – mutta viis veisasi sellaisista pölyisistä seikoista kuin ikä tai historiallinen arvo.³⁵ Bretonia ei kiinnostanut herättää henkiin kadonneita aikoja; sen sijaan surrealistit flaneerasivat Pariisin kaduilla kirpputoreilla etsimässä *löytöjä ja ilmestyksiä*.

Surrealimitutkija Timo Kaitaro liittää toisiinsa löydön käsitteen ja Bretonin surrealistisen runokuvan teoriaan sisältyvän ajatuksen kouristavasta kauneudesta. Kaitaron mukaan Bretonin teos *Hullu rakkaus* (1937) tarkastelee kouristavan kauneuden kokemusta, jonka ytimes-

34 Breton 2010 [1937], 37.

35 Surrealisteista postikorttien keräilijöinä ja ihailijoina ks. esimerkiksi Kalha 2012, 33–42.

sä Kaitaro näkee jonkin uuden ja yllättävän ilmestyksenomaisen paljastumisen: runokuva on sekä osuva että yllättävä, ja löytö onnistuu toteuttamaan toiveen täysin odottamattomalla tavalla.³⁶ Bretonin ja Giacomettin kirpparikierröksellä tällaisen ilmestyksen tarjoaa talonpoikaistyylinen lusikka, joka nojaa pöytään kahvan päähän veistetyllä pienellä kengällä. Breton näkee lusikassa vastauksen pari kuu-kautta aiemmin muotoilemansa sanaparin Tuhkimo-tuhkakuppi (*cendrier-Cendrillon*) herättämään toiveeseen kengänmuotoisesta tuhkakupista – ja löytölusikka saa hänet lukemaan toiveensa rakkau-denkaipuuna.³⁷ (Kuinka muutenkaan Freudiinsa perehtynyt Breton voisi lukea sanaparissa tiivistyvää mielikuvaa kengästä ja sikarista?)

Levlinin työskentelyssä löydöt viitoittavat usein taiteellista prosessia. Aiemmin taiteilijan autioituneesta köyhäintalosta löytämät, taikuri Louis Billingille kuuluneet esineet ja kuvat johtivat teosten *Humpuukitelta ja Musta Kabinetti* (2010) ja *Taikurin varjo* (2010) syntyyn. Näyttelyssä *Länteen ja takaisin* oman sukutalon esinelöydöt toimivat kompassina taiteilijan Yhdysvaltain-matkalla.³⁸ Uuden mantereen kirpputoreilta löytyneet stereoskooppikuvat tarjoavat puolestaan odottamattoman ratkaisun sukutarinan kertomisen ongelmaan teoksessa *The Unbelievable Adventures of Jac Levlin*. Installaatio koostuu antiikkisen stereoskoopin ja iPadin välityksellä tarkasteltavasta videosta, jolle taiteilija on reprovannut joukon amerikkalaisilta kirpputoreilta löytämiään vanhoja stereokuvia (kuva 6).³⁹ Kuvat eivät ole alkuaan muodostaneet yhtenäistä sarjaa, vaan ne ovat peräisin eri julkaisijoilta. Osa on mustavalkoisia; osa jälkikäteen käsin väritettyjä.

36 Kaitaro 2001, 77.

37 Breton 2010 [1937], 41–49. Lusikka on kuvattu sivulla 43.

38 Gould 2015, 6–9; Projects & Short films. Marjo Levlinin verkkosivut.

39 Marjo Levlinin suullinen tiedonanto 6.4.2016. Stereokuvassa on kyse ihmisen stereonäköä hyödyntävästä kuvaparista, joka esittää rinnakkain kaksi näkymää samasta kohteesta hieman eri kulmista nähtynä. Kun kuvia katselee stereoskoopin lävitse, sulautuvat kuvat yhteen kolmiulotteiseksi esitykseksi kohteesta. Mediumin kultakaudella 1800-luvun loppupuolella stereokuvien katselu oli yksi keskeisimpiä valokuvien vastaanottotapoja ja stereoskoopit kuuluivat lähes jokaisen porvariskodin vakiovarusteisiin. Suosituimpia olivat maantieteelliset aiheet ja maisemat, mutta kuvat oli usein järjestetty sarjoiksi, joihin saattoi liittyä kerronnallisiakin elementtejä. (Crary 1990, 117–118; Jaatinen 2007, 40–42; Huhtamo 2000, 75–76.)



Kuva 6. Stereokuvia installaatiosta *The Unbelievable Adventures of Jac Levlin*, 2014. Kuva: Marjo Levlin. © Marjo Levlin.

Taustakartonkien värit vaihtelevat kellastuneen valkoisesta tummaan siniharmaaseen, jadenvihreään ja hennon vaaleanpunaiseen. Useimpiin on kuvattu maisema tai paikka Yhdysvalloista, usein tunnettu nähtävyys, kuten Niagaran putoukset tai Yellowstonen kansallispuisto. Mutta mukaan on mahtunut myös uutiskuvia San Franciscon vuoden 1906 maanjäristyksestä sekä varta vasten lavastettuja kohtauksia – ja onpa joukossa myös yksi otos kotoisesta Imatrankoskestakin.

Sekalaisia kuvafragmenteja sitovat tällä kertaa yhteen Levlinin manipuloimat kuvatekstit ja sarjallinen esitystapa.⁴⁰ Tyypillisesti 1800-luvun loppupuolen stereokuvien alareunasta löytyi luentaa ohjaava teksti, joka saattoi esimerkiksi nimetä kuvassa esiintyviä henkilöitä ja paikkoja, kuvailla tapahtumia tai edustaa vuorosanoja. Installaatioissaan Levlin on digitaalisesti muokannut käyttämiensä kuvien tekstit kertomukseksi isoisänsä isän Jakob Levlinin Amerikan-seikkailuista metsä-, rautatie- ja kaivostöissä vuosina 1887–1907. Kerronnallisuutta vahvistaa kuvajoukon järjestäminen HD-videona iPadin näytöllä pyöriväksi sarjaksi, jonka avaa kuvapari hattupäisestä miehestä poseeraamassa rantakallioilla tasapainoilevan kartanomaisen rakennuksen, Cliff Housen, edustalla.⁴¹ Oikeanpuoleisen kuvan päälle Levlin on lisännyt stereokuvasarjojen nimikkeitä jäljittelevän otsikon ”The Unbelievable Adventures of Jac Levlin in America 1887–1907” ja alaotsikon ”A Series of Stereoscopic Pictures with Subtitles”. Seuraavassa kuvaparissa aukeaa näkymä pitsiliinon, maalausten ja veistosten koristamaan salonkiin, jossa enkelinkasvoinen lapsi hahlaa vanhaa, nojatuolissa istuvaa pitkäpartaista miestä. Kuvatekstissä lukee: ”Tell me a story, Grandpa Jac.” Kuvapari toimii kehyskertomuksena ja merkitsee sitä seuraavat kuvat isoisän kertomuksiksi lapsenlapselleen – tai ehkäpä lapsenlapsenlapselleen eli taiteilija-ker-tojalle.⁴² Loput kuvat saavat edustaa Jakob Levlinin matkaa, jonka

40 Sarjallisuuden ja tekstin vaikutuksesta valokuvan luentaan ks. Barthes 1977 [1961], 24–27.

41 Tekstien ja sarjallisen järjestyksen kyvystä ohjata kuvan katsomista ks. Krauss 1986 [1977], 218.

42 Vastaavat kehyskertomukset olivat tyypillisiä vanhoissa stereokuvasarjoissa. Erkki Huhtamo esimerkiksi mainitsee suosittuun maailmanympärimatka-aiheiseen kuvasarjaan liitetystä päätöskuvasta, jossa alleviivattiin kotiin-

taiteilija arvelee kulkeneen laivalla Liverpoolin kautta New Yorkiin, sieltä metsätöihin Olympian kaupunkiin Washingtonin osavaltiossa sekä edelleen Yellowstonen ja Yosemitein kansallispuistojen ja Utahin osavaltion halki kaivostöihin Coloradon Cripple Creekiin. Levlinin muokkaamat tekstit kommentoivat kuvia tarinan nimihenkilön Jakob Levlinin näkökulmasta: ne käsittelevät milloin matkantekoa, milloin työnteon ankaruutta, perhe-elämää ja kuvattujen maisemien herättämiä tunnelmia.

Levlinin tapa yhdistää sekalaisia löytökuvia ja manipuloimiaan tekstejä iPadin näytöllä verkkaisesti eteneväksi sarjaksi nojaa (elokuvalliseen ja valokuvalliseen) montaaasiin, jossa jokaisen osan merkitys rakentuu suhteessa niihin tilallisen tai ajallisen läheisyyden keinoin rinnastettuihin kuviin ja teksteihin. Elokuvamontaaasissa peräkkäisten otosten ajallinen törmäyttäminen saa katsojan tarkastelemaan niitä suhteessa toisiinsa; kollaasissa, fotomontaaasissa tai assemblaasissa sama yhteentörmäys toistuu eri lähteistä peräisin olevien fragmenttien rinnastuessa samassa (kuva)tilassa.⁴³

Rosalind Kraussin luennassa fotomontaaasi on malliesimerkki surrealistien tavasta samastaa kuvat ja sanat toisiinsa elementteinä merkityksenmuodostuksen prosessissa. Krauss katsoo, että surrealistien ja dadaistien fotomontaaaseissa – kuten kollaasissa ja surrealistisessa runokuvassa – kuvafragmentit irrotetaan alkuperäisestä kontekstistaan ja siirretään uuteen ympäristöön, jossa ne toimivat kuin sanat syntaktisessa ketjussa.⁴⁴ Surrealistien suosimat kaksoisvalotuksen, kahdentamisen tai montaaasin kaltaiset tekniikat toimivat Kraussin mukaan vieraannuttamisefekteinä, joiden avulla valokuva näyttäytyy paradoksaalisesti samaan aikaan sekä todellisuuden emanaationa että kirjoitukseen rinnastuvana merkinä. Krauss katsoo, että surrea-

paluun merkitystä porvarillista perheydellä korostavan kuvan ja tekstin voimin (Huhtamo 2007, 53–54).

43 Krauss 1986 [1981], 103–105. Fotomontaaasitekniikasta ja sen eroista ja yhtäläisyyksistä kollaasiin ja assemblaasiin kanssa ks. Kalha 2012, 18–19.

44 Krauss 1986 [1981], 102–105. Kiinnostavasti myös Kaitaro löytää yhteyden surrealistisen runokuvan ja kuvataiteellisen käytännön välillä paikantaessaan Bretonin *Surrealismiin manifestissa* muotoileman runokuvateorian esimuodon jo runoilijan vuonna 1921 laatimasta tekstistä Max Ernstin kollaaseja käsittelevään näyttelyluetteloon (Kaitaro 2001, 83).

listit käyttivät valokuvateoksissaan hyväkseen sekä valokuvan läpinäkyvää todellisuusvaikutelmaa että sen merkkiluonnetta alleviivaavaa esitystapaa näyttääkseen todellisuuden itsessään merkinä.⁴⁵ Näin Bretonin puulusikka näyttäytyy kengän kuvana, jonka korko pikku-riikkinen koristekenkä on – ja niin edelleen *ad infinitum*.

Kraussin mukaan surrealistisen valokuvan merkkiluonnetta alleviivaavat kaksi efektiä ylitse muiden: fotomontaaseissa kuvaelementtien väliin jätetty tyhjä tila (*spacing*), joka erottaa kuvafragmentit toisistaan samaan tapaan kuin välilyönnit erottavat tekstissä sanoja, ja kahdentaminen (*doubling*), jossa toisto muuttaa kuvan merkiksi.⁴⁶ Hän vertaa valokuvan kahdentamista tapaan, jolla pikkulapsen jokeltelusta tulee sanoja: ”pa” on vain äänne, mutta kahdennettuna siitä tulee merkki (”papa”), joka eroaa sekä yksittäisestä äänneestä että loputtomasta sarjasta merkityksettömiä äänneitä. Kahdentuminen onkin Kraussin mukaan ”merkityksen merkitsijä”.⁴⁷ Romanttisille antikvaareille fragmentit, sirpaleet ja valokuvat ravitsivat kirjoittajan mielikuvitusta ja auttoivat kuvittelemaan menneisyyttä, mutta surrealistien fotomontaasissa valokuvat muuttuvat kirjoitukseksi fragmentein.⁴⁸

Levlinin installaatiossa kahdentumiseffekti sisältyy jo raaka-aineseen, vanhoihin stereokuvapareihin, joissa kohde näkyy aina kahtena. Itse asiassa Jonathan Craryn näkemykset stereoskoopin toiminnasta osuvat hämmentävän lähelle Kraussin näkemyksiä surrealistisen valokuvan vieraannuttamiseffekteistä. Crary katsoo, että stereoskoopin toimintaperiaatteena on näköhavainnon ”epäluonnollistaminen” purkamalla se osiinsa: kahdeksi hieman eri kulmista otetuksi kuvaksi, jotka katselulaitteen avulla tarkasteltuna yhdistyvät kolmiulotteiseksi näkymäksi. Craryn mukaan stereoskooppileikki paljastaa, ettei näköaistimme näytä meille maailmaa sellaisenaan, vaan havainnon kolmiulotteisuus on mielen tuottama representaatio maailmasta. Hän näkee, että tämä havainto haastaa näköaistin tarjoaman tiedon itses-

45 Krauss 1986 [1981], 110–113. Surrealistien suosimista valokuvallisista tekniikoista ks. Krauss 1986 [1981], 101–102.

46 Krauss 1986 [1981], 106–110.

47 Krauss 1986 [1981], 110.

48 Vastaavasta logiikasta ks. myös tästä teoksesta löytyvä Harri Kalhan kirjoittajahaastatteluni, jossa Kalha viittaa debyyttiinsä kollaasitaiteilijana siirtymisenä kirjoittamiseen kuvin.

täänselvyyden ja saa meidät kyseenalaistamaan maailman olemassaolon havaintojemme kaltaisena.⁴⁹ Craryn luennassa stereoskoopin toiminta häiritsee ajatusta todellisuuden läpinäkyvyydestä samaan tapaan kuin Kraussin analysoimat surrealistiset vieraannuttamiseffektit. Levlinin installaation ”montaasissa” katsojan on puolestaan yhdistettävä stereokuvapari kolmiulotteiseksi näkymäksi ja luettava sitä suhteessa iPadilla pyörivän sarjallisen kertomuksen muihin kuviin ja kuvateksteihin, teoksen kahteen antiikkistereoskooppiin sekä lisäksi näyttelyn muihin teoksiin. Valokuvalliset fragmentit toimivat merkkeinä muiden joukossa: menneisyyden emanaatiosta tai ”viestistä ilman koodia”⁵⁰ tulee palanen näyttelyn syntagmaattista ketjua stereokuvakertomuksessa, jossa Levlin muuntaa sekalaiset löytökuvat (historian)kirjoitukseksi.

Levlinin ”löytökuvakirjoitus” ei kuitenkaan rajoitu vain hänen isoisoisänsä tarinan kertomiseen. Taiteilijan mukaan stereokuvat olivat usein fantastisia näkymiä jollakin tapaa hienoista tai erityisistä paikoista, ja mielikuvissa Amerikka näyttäytyi hohdokkaana kultamaana – vaikka siirtolaisten kirjeissä piirtyikin esiin toisenlainen, köyhyyden ja kurjuuden leimaama arki, josta myös elokuva *Oblivion – O Blif Igen!* muistuttaa.⁵¹ Teoksessa *Unbelievable Adventures of Jac Levlin* taiteilija antaa (kuvallisen) äänen niille haluille ja toiveille, joita Amerikkaan aikoinaan kohdistettiin. Kuvia hallitsevat jyhlät kanjonit ja vuoristot, vesiputoukset ja komeat talot. Ihmiset ihailevat maisemia muodinmukaisissa asuissa, ja työtä on aina tarjolla runsaasti. Loppua kohden kertoja koukkaa kontrafaktuaalisten ajatusleikkien ja huikeiden tulevaisuuskuvien puolelle kertomalla pojanpoikansa opiskelevan tulevaisuudessa Itävallan Grazissa ja kommentoimalla Panaman kanavaa toteamuksella, että olisi voinut työskennellä sielläkin. Löytökuvat vastaavat taiteilijan sukututkimukselliseen haluun odot-

49 Crary 1990, 14, 119–122.

50 Barthes 1977 [1961], 17.

51 Levlin mainitsi eron siirtolaisten haaveiden ja arjen välillä keskustelussamme Helsingissä 6.4.2016. Teoksessa *Oblivion – O Blif Igen!* kerrotaan kovasta työstä ja siirtolaisten kohtaamasta syrjinnästä ja rasismista sekä näytetään kuvamateriaalia lakoista ja San Franciscon vuoden 1906 maanjäristyksen kaltaisista katastrofeista.

tamattomalla tavalla: ne näyttävät hänelle hänen isoisänisänsä sukupolven Uuteen Maailmaan kohdistamat haaveet ja kaipuun, joiden muistot Levlin puhaltaa esiin kuvakertomuksessaan. Sama alkemia sai Bretonin kenkäkantaisen lusikan vastaamaan hänen haaveeseensa Tuhkimo-tuhkakupista ja muuntumaan merkiksi hänen rakkauden-kaipuustaan.

Austerlitz-efekti

Perinteisesti arkkitehtuuri on nähty tilan taiteena, kun taas valokuva on liitetty aikaan: Barthesillekin valokuvan ydinsanoma on ”tämä on ollut”.⁵² Levlinin näyttelyssä sen sijaan Wendla Sofian osin raunioitunut mökki näyttäytyy merkinä menneisyydestä ja ajan kulusta. Riiviin ripustetuissa kristalleissa korostuu perhepotrettien esineellisyys, ja stereokuvat avaavat kolmiulotteisia näkymiä 1800-luvun Yhdysvaltoihin. Video mökistä löytyneestä Amerikan-kellosta heijastuu lattialle levitetyissä tauluissa, ja lyhytelokuvassa *Oblivion – O Blif Igen!* taiteilija matkaa kadonneen ajan jäljillä toiselle puolelle maailmaa. Tila ja aika punoutuvat toisiinsa.

Taidehistorioitsija Pamela M. Lee pitää arkkitehtuurin ja valokuvan, tilan ja ajan teemojen varioimista tyypillisenä 1960- ja 1970-lukujen käsitteelliselle valokuvataiteelle. Hänen mukaansa tuolloisessa taiteellisessa käytännössä perinteinen näkemys arkkitehtuurin ja valokuvan suhteesta tilaan ja aikaan kääntyy pääläelleen: esimerkiksi Berndt ja Hilla Becherin typologisissa sarjoissa katoavista teollisuusrakennuksista valokuvan tilallisuus korostuu samalla, kun arkkitehtoniset paikat näyttäytyvät ajallisina.⁵³ Lee nimittää ilmiötä W. G. Sebaldin romaanin mukaan *Austerlitz-efektiksi*. Kuten Leen tarkastelemat taideteokset ja Levlinin näyttely, myös Sebaldin romaani *Austerlitz* (2001) käyttää paikkoja ja rakennuksia symboleina ajan

52 Barthes 1985 [1980], 83.

53 Lee 2003, 186–187. ”This is a moment when the ephemeral images of photography become progressively *spatialized* and a culture in which the notion of place – as metonymically represented by architecture – is progressively *temporalized*” (Lee 2003, 186).

kulumisen ja muistamisen teemoille. Kirjan nimihenkilö, lapsuudessaan toisen maailmansodan aikaan juuriltaan repäisty, nimensä ja identiteettinsä menettänyt Jacques Austerlitz valokuvaa arkistoonsa esimerkkejä teollisen ajan arkkitehtuurista. Teoksen kerronnassa keskeisiä ovat nimettömäksi jäävän minäkertojan ja Austerlitzin satunnaiset kohtaamiset, joiden aikana he keskustelevat usein arkkitehtuurista, historiasta ja Austerlitzin traumaattisesta menneisyydestä. Leen hahmottelemassa Austerlitz-efektissä käsitteellisen valokuvataiteen tapa korostaa valokuvan tilallisuutta ja arkkitehtuurin ajallisuutta rinnastuu romaanin nimihenkilön rakennushistorialliseen fiksaatioon ja alati paisuvaan kuva-arkistoon.⁵⁴

Siinä missä Berndt ja Hilla Becher kuvasivat typologisia sarjoja veistornien, kaasukellojen ja viljasiilojen kaltaisista hiljalleen rapistuvista teollisuusrakennuksista, Levlinin teoksissa paikat ja rakennukset edustavat Austerlitz-efektin hengessä (suku)historiaa, johon niillä on indeksinen yhteys.⁵⁵ Elokuvasa *Oblivion – O Blif Igen!* Levlin filmaa Wendla Sofian raunioitunutta mökkiä ja esivanhempiansa aikaisen teollisuuden jälkeä maisemassa: tyhjiä kaivoskuiluja ja hylättyjä louhoksia (kuva 7). Näiltä paikoilta teollisuus on jo hävinnyt ja sitä palvelleet rakennukset raunioituneet tai purettu. Cripple Creekin katujen varsilla vanhat puurakennukset on aikaa sitten korvattu uudemmilla kivitaloilla, joissa kaivoshistoriasta kertovat lähinnä ravintoloiden nimikyltit. Levlinin sukulaisten omistaman kaivosmiesten täysihoidolan paikalla kasvaa niittyä, eikä valtavissa punapuunmetsissä näy enää jälkeäkään metsurien sadan vuoden takaisesta aherruksesta. Ja silti paikat saavat Levlinin kerronnassa merkityksensä menneisyyden ja henkilöhistoriallisten muistojen (poissaolon) jälkinä – kuten Sebaldin romaanissa paikat ja rakennukset tiivistyvät symboleiksi Austerlitzin unohdetulle henkilöhistorialle. Ajan levittäytymistä tilaan korostaa Sebaldin ja Levlinin teoksissa myös matkakertomuksen tyyli. Austerlitzille arkkitehtuurihistoria ja paikat ovat puuttuvien henkilökohtaisten muistojen korvikkeita, mutta yritys palauttaa muistot edellyttää matkustamista sukuhistorian perässä Prahaan ja

54 Lee 2003, 185.

55 Becherien sarjoista ks. Lee 2003, 186.



Kuva 7. Still-kuva elokuvasta *Oblivion – O Blif Igen!* (2015). Kuva: Marjo Levlin. © Marjo Levlin.

Theresienstadtiin.⁵⁶ Levlinin näyttelyssä puolestaan uppoutuminen suvun menneisyyteen muuttuu tutkimusmatkaksi Wendla Sofian mökistä Yhdysvaltoihin, ja (suku)historiankirjoitus saa matkakertomuksen muodon elokuvassa *Oblivion – O Blif Igen!* sekä fiktiivisessä stereokuvakertomuksessa Jakob Levlinin matkoista. Siirtolaiskertomuksissa menneisyys on vieras maa.

Rakennusten, paikkojen ja muistin teemojen ohella Levlinin näyttely yhdistää Sebaldin tuotantoon valokuvan rooli kerronnassa – piirre, joka taiteilijaa kuulemma viehättää myös Sebaldin romaaneissa.⁵⁷ *Austerlitzissa* kerrontaa rytmittävät arkkitehtuurikeskustelujen ohella piirroksot ja valokuvat, jotka toisinaan esittävät kirjassa mainittuja paikkoja tai esineitä, kuten Brysselin oikeuspalatsia tai

56 Matkakertomuksen muodosta Sebaldin tuotannossa ks. Martin 2005, 181–182; Pane 2005, 37.

57 Levlinin suullinen tiedonanto kirjoittajalle Helsingissä 6.4.2016.

J. M. W. Turnerin maalausta *Funeral at Lausanne*, 1841. Usein kuvat ovat olevinaan Austerlitzin ottamia tai niiden väitetään esittävän romaanin henkilöitä, esimerkiksi Austerlitzin lento-onnettomuudessa kuollutta ystävää Geraldia lentokoneensa edessä.⁵⁸ Toisinaan ne puolestaan kietoutuvat tekstin kanssa yhteen samanaikaisesti useilla tavoilla, joita Wolfgang Hallet hahmottelee käyttämällä esimerkkinä teoksen kansikuvaa vaaleahiuksisesta pikkupojasta valkoisessa paasipuvussa. Sen väitetään olevan Austerlitzin lapsuuskuva, jonka hänen äitinsä lapsuudenystävä Vera luovuttaa nimihenkilölle ja joka muodostuu avaimeksi Austerlitzin lapsuusmuistoihin sotaa edeltävässä Prahassa. Valokuva ei vain kuvita teosta, vaan esiintyy tarinassa esineenä. Lisäksi se liittyy kiinteästi teoksen hahmojen kokemuksiin, havaintoihin ja ajatuksiin.⁵⁹ Samaan tapaan näen Levlinin teoksissa valokuvan figuroivan sekä kuvattuna objektina että kerronnan välineenä. Elokuvasssa *Oblivion – O Blif Igen!* kamera lipuu vanhojen kuvien ja esineiden yli taiteilijan kuvaillessa ääniraidalla Amerikasukulaisista jääneitä jälkiä. Jakob Levlinin tarinan taas taiteilija kertoo vanhoin stereokuvin. *Kristallimuotokuvat*-teoksessa perhealbumin kuvat sen sijaan asettuvat mykkinä esineinä gallerian valkoiselle seinälle, jossa ne saavat merkityksensä vasta suhteessa näyttelyn muihin teoksiin – aivan kuten *Austerlitzin* sivuille upotetut valokuvat tulevat lukijalle ymmärrettäviksi vain suhteessa romaanin tekstiin.

Luennassaan valokuvan merkityksestä Sebaldin tuotannossa Stewart Martin kiinnittää huomiota valokuvien silmiinpistävän huonon laatuun: painojälki on kuin lehtikuvissa, mutta siinä missä sanomalehdet olivat romaanin ilmestyessä 2000-luvun alussa jo kauan käyttäneet värikuvia, ovat Sebaldin kuvat kaikki mustavalkoisia. Lisäksi vaikka teoksessa annetaan ymmärtää kuvien olevan peräisin sekalaisista lähteistä, ei niissä Martinin mukaan näy tällaiselle kokoelmalle tyypillistä pintarakenteen, koon, pohjamateriaalin ja värialueen vaihtelua. Martin tulkitsee kuvien homogeenisen huonoa laatua siten, että romaaniin painetut kuvat tekeytyvät heikkolaatuisiksi reproduktioiksi Jacques Austerlitzin kokoelmaan kuuluneista ”alkupe-

58 Ks. Sebald 2003 [2001], 34–36, 128, 135–136.

59 Hallet 2009, 134–135.

räisistä”. Reproduktio peittää kuvien varsinaisen pinnan, mutta tekee sen Martinin mukaan niin ilmeisellä tavalla, että tulee samalla kiinnittäneeksi huomiota peittämisen eleeseen. Huono reproduktiolaatu on ”kuin sumu, joka sulauttaa kuvat yhteen” ja saa lukijan hakemaan tekstistä kuvien merkitystä.⁶⁰ Martinin Sebald-luennassa kuvat peittävät tarinaa yhtä paljon kuin paljastavat, etäännyttävät yhtä paljon kuin lähentävät.

Samuel Pane puolestaan huomauttaa, että romaanin kerronta ja kirjaan painetut valokuvat karttavat käsittelemästä suoraan toisen maailmansodan traumoja ja kiinnittyvät sen sijaan paikkoihin ja esineisiin, jotka liittyvät tapahtumiin vain tangentialisesti.⁶¹ Hänen mukaansa valokuvat ja valokuvaus ylipäätään toimivat Austerlitzille traumaan liittyvänä reaktiomuodostelmana, yksilön pakkona samalla toistaa traumaattisia kokemuksia ja estää niitä nousemasta tietoisuuteen.⁶² Siinä missä valokuvat ja esinefragmentit innoittivat romantiisia antikvaareja kuvittelemaan menneisyyden elävästi ja surrealistien valokuvalliset tekniikat puolestaan alleviivasivat valokuvan luonnetta paradoksaalisesti sekä merkinä että todellisuuden emanaationa, näyttäytyy valokuva Sebaldilla verhona, joka peittää traumaattisen menneisyyden näkyvistä. Katse ja kerronta kiinnittyvät pakonomaisesti valokuviiin arkisista asioista ja esineistä sekä historiallisista paikoista – ja välttävät näin käsittelemästä suoraan holokaustia.⁶³

Historiankirjoituksen ja kulttuurisen muistin teoretisoinnissa juuri holokausti on malliesimerkki traumaattisesta, representaatiota pakenevasta menneisyydestä. Ann Rigneyn mukaan ajatus menneisyyden kokemuksen tavoittamattomuudesta ja representaation keinojen riittämättömyydestä sisältyy kuitenkin elimellisesti kaikkeen historian esittämisen problematiikkaan. Hän katsoo, että 1800-luvun romantiisista antikvaareista alkaen historiankirjoitusta on hallinnut ajatus aiempien historian esitysten kyvyttömyydestä tavoittaa menneisyydestä jotakin oleellista ja tarve tuoda representaation piiriin uusia,

60 Martin 2005, 197–198.

61 Pane 2005, 39–40.

62 Pane 2005, 43–44.

63 Pane 2005, 40.



Kuva 8. Näkymä Marjo Levlinin näyttelystä *Länteen ja takaisin*, MUU Galleria 9.1.–15.2.2015. Kuva: Marjo Levlin. © Marjo Levlin.

aiemmin unohdettuja tai vaikeasti representoitavia puolia menneisyydestä. Rigneyn mukaan traumaan liitetty ajatus representaation keinojen riittämättömyydestä, muistamisen mahdottomuudesta ja lähteiden rajallisuudesta ei koske vain historian synkempiä hetkiä, vaan muistojen ja esitysten epätäydellisyys sisältyy kaikkiin yrityksiin tavoittaa menneisyys. Jos traumaattiset muistot pakenevat ymmärrystä hirvittävyytensä vuoksi, on menneisyyden arkikokemus representaation tavoittamattomissa jo yksityiskohtiensa äärettömän runsauden takia.⁶⁴

Levlinin näyttelyssä valokuvan materiaalisuus korostuu Sebaldin romaanin tapaan alleviivaten menneisyyden saavuttamattomuutta ja muistojen poissaoloa. Toisaalta kuvat rinnastuvat näyttelyssä fyysisinä kappaleina erilaisiin esineisiin ja *Ida Sofian hauta* -teoksen *frottage*-piirroksen, toisaalta niiden pintaan kiinnittää huomiota käytettyjen valokuvallisten medioiden runsaus: näyttelystä löytyy antiikkisia stereovalokuvia sellaisenaan sekä reprokuvattuna ja digitaalisesti manipuloituna, perhevalokuvia siirrettynä kristalleihin ja kuvattuna

⁶⁴ Rigney 2001, 1–3, 100–103.

videolle, videota projisoituna tilaan ja katsottavana iPadilta (kuva 8). Siinä missä Sebaldilla kuvat rakennusten osista tai esineistä toimivat kuin torjuntareaktio, joka estää näkemästä traumaattista muistoa, Levlinin näyttelyssä katse ja muisti kilpistyvät digitaalisen kuvareproduktion sileään tai vanhan esineen patinoituneeseen pintaan – tai toisinaan tuolla patinoituneella pinnalla lipuvaan elokuvakerrontaan. Kuvat eivät ole läpinäkyviä ikkunoita menneisyyden arjen kokemukseen vaan galleriatilaaan levittäytyviä läpituokemattomia pintoja.

Menneen ajan sijaan Levlinin installaatiot kuljettavat meidät matkalle Amerikkaan ja simuloivat kokemusta tilassa liikkumisesta tavalla, joka muistuttaa Hanna Johanssonin haptiseksi kutsumaa representaatiota. Taidehistorioitsija Alois Riegliltä periytyvä haptisen havainnon käsite (kreikan sanasta *haptēin*, 'kiinnittää') määritellään Johanssonin mukaan ”taktiilisten (kosketusaisti), kinesteettisten (liikeaisti) ja proprioseptisten (ruumiin sisäaistimus) aistimusten yhteistoiminnaksi”⁶⁵. Johanssonin Laura U. Marks sin elokuvatutkimuksista lainaama haptinen visuaalisuus tarkoittaa visuaalista representaatiota, joka herättää katsojassa tunto- ja liikeaistimuksia haastaen erottelun havaittavan objektin ja havainnoivan subjektin välillä. Haptisessa representaatiossa kyse ei ole niinkään uppoutumisesta tilavaikutelman syvyyteen kuin lipumisesta kohteen pinnalla ja antautumisesta vuorovaikutukseen sen kanssa. Katsomistilanteen materiaalisuutta painottava haptisen visuaalisuuden käsite näyttöytyy vastakohtana katsovan subjektin valta-asemaa korostavalle optiselle katseelle.⁶⁶ Teoksessa *The Unbelievable Adventures of Jac Levlin* kokemus valokuvan tilallisuudesta ja katsomisen ruumiillisuudesta korostuu sekä teoksen installoinnissa että raaka-aineena käytetyissä stereokuvissa. Keskilattialle pystytetty teos koostuu pöydästä ja tuulista sekä kolmijalkaisella jalustalla seisovasta antiikkistereoskoopista. Istumalla pöydän ääreen ja tarkastelemalla iPadilla pyörivää kuvasarjaa stereoskoopin läpi kuvat aukeavat kolmiulotteisiksi näkymiksi, joiden katselu kuitenkin edellyttää ruumiillista vuorovaikutusta ja vaivannäköä, kosketusta. Samassa hengessä Rosalind Krauss kuvaa stereoskoopin tuottamaa

65 Johansson 2010, 208.

66 Johansson 2010, 208–211.

tilakokemusta yhtenäisen tilan sijaan useiden eri tasojen jatkumoksi, jossa katsoja liikkuu tasolta toiselle tarkentamalla katsettaan uudelleen.⁶⁷ Levlinin teoksessa tilallisen liikkeen vaikutelmaa vahvistavat teoksen matkakertomusmuoto ja tunnettuja nähtävyyksiä esittävät kuvat. Tilassa liikkumisen vaikutelma tuntuu voimakkaasti myös elokuvan *Oblivion – O Blif Igen!* alun käsivaralla kuvatussa kulkemisessa metsäpolulla (eikä ajassa!) taaksepäin sekä Wendlan merimatkaa koskevia Levlinin kuvitelmiä ja kysymyksiä säestävässä kameran liikkeessä, joka aaltoilee edestakaisin rannikon ja meren yllä. Maalahdella Amerikkaan ja takaisin; nykyajasta menneisyyteen ja takaisin; tilasta aikaan ja takaisin.

Lopulta sukuhistoria ruumiillistuu maisemaan gallerian perälle sijoitetun *View Master sarjan* (2014) neljän katselulaitteen kuvakiekoissa. Stereoskoopinsukuinen laite näyttää 14 kuvan kiekolla kuva-sarjan, joka näkyy katsojalle kolmiulotteisina ja takaapäin valaistuna näkyminä pimeässä tilassa.⁶⁸ Osassa teoksen kuvakiekoista näemme mökissä säilyneitä esineitä, jotka muistuttavat suvun Amerikan-siirtolaisuudesta. Toisilla kiekkoilla poseeraa eri puolilta maailmaa Maalahdelle asettuneita ihmisiä omissa suosikkipaikoissaan paikkakunnalla. Osa seisoo luonnonhelmassa, mutta useimmat poseeraavat oman kotitalonsa edessä. Fragmenttien, jälkien ja kuvitteellisten kertomusten sijaan taiteilijan esivanhempien muistot löytävät elävät vastineensa nykyisten siirtolaisten kehoissa. Maaria Niemen sanoin: ”silmiin avautuu supertarkka kolmiulotteisuus” ja ”aika kulkee kiertäen ympyräksi”, kun sukuhistoria punoutuu yhteen nykyhetken siirtolaisuuden kanssa.⁶⁹ Millaisia haaveita, toiveita ja traumaattisia muistoja teokseen kuvatulla henkilöillä on? Kohtaavatko he samoja vastoin-käymisiä kuin Amerikan-siirtolaiset aikanaan? Palaavatko he kotiin kuten Levlinin esivanhemmat vai kotiutuvatko uuteen maahan Australitzin tavoin? Kertovatko he jälkeläisilleen aikanaan elämästään

67 Krauss 1986 [1982], 137–138.

68 Myös Levlinin nuorena kuolleella veljellä oli lapsena *View Master* -laite, joka löytyi sittemmin Wendla Sofian mökistä ja sai taiteilijan innostumaan stereoskoopeista (Levlinin suullinen tiedonanto Helsingissä 6.4.2016). *View Master* -laitteiden kulttuurihistoriasta ks. Jaatinen 2007, 42–43.

69 Niemi 2015.

Suomessa ja aiemmasta kotimaastaan, vai katoavatko heidän muistonsa kuten Andersin ja Wendlan, Marian ja Jakobin? Millaiset kertomukset ja fragmentit, kuvat ja sanat aikanaan kantavat heidän perintöään, haaveitaan ja muistojaan?

Lähteet

Kirjallisuus

- Armstrong, Carol 1998. *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843–1875*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Armstrong, Carol 2002. "A Scene in a Library. An Unsolved Mystery". *History of Photography* 26(2): 90–99.
- Bann, Stephen 1984. *The Clothing of Clio. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bann, Stephen 1995. *Romanticism and the Rise of History*. New York: Twayne Publishers.
- Barthes, Roland 1977 [1961]. "The Photographic Message". Teoksessa Roland Barthes, *Image – Music ? Text*. Käänt. Stephen Heath. Lontoo: Fontana Press, 15–31.
- Barthes, Roland 1985 [1980]. *Valoisa huone = La chambre claire = Camera Lucida*. Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Breton, André 2010 [1937]. *Hullu rakkaus*. Suom. Janne Salo. Turku: Kustannusosakeyhtiö Sammakko.
- Crary, Jonathan 1990. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: OCTOBER Books, The MIT Press.
- Gould, Claire 2015. *Marjo Levlin. Encountering Journeys*. The Finnish Cultural Institute in Denmark, 8–14.
- Hallet, Wolfgang 2009. "The Multimodal Novel. The Integration of Modes and Media in Novelistic Narration". Sandra Heinen & Roy Sommer (toim.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berliini: Walter De Gruyter, 129–153.
- Huhtamo, Erkki 2000. *Fantasmagoria. Elävän kuvan arkeologiaa*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto & BTJ Kirjastopalvelu.
- Huhtamo, Erkki 2007. "Stereoskooppi ja tirkistelijät". Teoksessa *Stereovalokuvan taika / The Magic of 3D-Photography*. Pieni valokuvakirjasto 5. Mikkeli: Mikkelin valokuvakeskus, Suomen valokuvataiteen museo & Musta Taide, 52–63.
- Jatinen, Olli 2007. "Stereovalokuvauksen historiasta". Teoksessa *Stereovalokuvan taika / The Magic of 3D-Photography*. Pieni valokuvakirjasto

5. Mikkeli: Mikkelin valokuvakeskus, Suomen valokuvataiteen museo, Musta Taide, 38–51.
- Johansson, Hanna 2010. "Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio". Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen (toim.), *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus, 196–213.
- Kaitaro, Timo 2001. *Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealismiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kalha, Harri 2012. *Ihme ja kumma. Surrealismia ja silmänlumetta 1900-luvun alun postikorttitaiteessa*. Helsinki: WSOY.
- Krauss, Rosalind E. 1986 [1976]. "Notes on the Index. Part 1". Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 196–209.
- Krauss, Rosalind E. 1986 [1977]. "Notes on the Index. Part 2". Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 210–219.
- Krauss, Rosalind E. 1986 [1981]. "The Photographic Conditions of Surrealism". Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 87–118.
- Krauss, Rosalind E. 1986 [1982]. "Photography's Discursive Spaces". Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 131–150.
- Lee, Pamela M. 2003. "The Austerlitz Effect. Architecture, Time, Photoconceptualism". Douglas Fogle (toim.), *The Last Picture Show. Artists Using Photography 1960–1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 185–194.
- Maimon, Vered 2008. "Displaced 'Origins': William Henry Fox Talbot's *The Pencil of Nature*". *History of Photography* 32(4): 314–325.
- Martin, Stewart 2005. "W. G. Sebald and the Modern Art of Memory". David Cunningham, Andrew Fisher & Sas Mays (toim.), *Photography and literature in the twentieth century*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars, 180–201.
- O'Meara, Lucy 2012. *Roland Barthes at the Collège de France*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Pane, Samuel 2005. "Trauma Obscura: Photographic Media in W. G. Sebald's 'Austerlitz'". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 38(1): 37–54.
- Peirce, Charles Sanders 1998 [1894]. "What is a Sign?". Teoksessa: *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings Vol. 2*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 4–10.
- Piggott, Stuart 1976. *Ruins in a Landscape. Essays on Antiquarianism*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Rabb, Synnöve 2015. "Marjo Levlin nystar fram berättelser". *Hufvudstadsbladet (HBL)* 18.1.2015.
- Rigney, Ann 2001. *Imperfect Histories. The Elusive Past and the Legacy of Romantic Historicism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Rigney, Ann 2004. "Portable Monuments: Literature, Cultural Memory and the Case of Jeanie Deans". *Poetics Today* 25(2): 361–396.

- Sebald, W. G. 2003 [2001]. *Austerlitz*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Stewart, Susan 1993. *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke University Press.
- Valkeapää, Leena 2020. *Saman taiteen lapset. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen taidehistorialliset tutkimusretket 1871–1902*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen Aikakauskirja 124. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.

Muut lähteet

- Lehtoruusu, Petra 2016. *Viktoriaanisia vilkaisuja. Valokuva, historian representaatio ja uusviktorianismi suomalaisessa nykytaiteessa*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Saatavissa: <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/163323>.
- Levlin, Marjo 2015. *Oblivion – O Blif Igen!* Nauhateos. 30:16 min. AV-Arkki. <https://www.av-arkki.fi/fi/works/oblivion-o-blif-igen/> [viitattu 29.5.2020].
- Marjo Levlinin näyttelyn *Länteen ja takaisin* lehdistötiedote. MUU Galleria, Helsinki. Kopio kirjoittajan arkistossa.
- Marjo Levlinin näyttelyn *Länteen ja takaisin* teoslista. MUU Galleria, Helsinki. Kopio kirjoittajan arkistossa.
- Marjo Levlinin suullinen tiedonanto Helsingissä 6.4.2016. Kirjoittajan muistiinpanot.
- Niemi, Maaria 2015. "Ajan ympyrä: Marjo Levlin ja muutoliikkeen sykli". Kulttuurilehti *Mustekala*, 6.2.2015. <http://mustekala.info/kritiikit/ajan-ympyra-marjo-levlin-ja-muuttoliikkeen-sykliit-2/> [viitattu 26.5.2020].
- "Projects & Short films." Marjo Levlinin verkkosivut. Saatavissa: <http://www.marjolevlin.fi/>.
- Talbot, William Henry Fox 2010 [1844]. *The Pencil of Nature*. The Project Gutenberg EBook of The Pencil of Nature by William Henry Fox Talbot. Saatavissa: <http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>.

Kaunotaide kaatopaikalla – Ateneumin taidemuseosta vuonna 1915 poistettujen teosten skandaali

Max Fritze

Sitä se meillä on taiteentarhurin hurskaus: taiteentaimien tallaus ja murskaus. Kohta he näyttävät kaikille kauniille luutia: pistävät palatsin alle tulta ja ruutia.¹

Kasperri Tantt

29. päivänä syyskuuta 1915 *Helsingin Sanomien* toimituksen puhelin soi. Huolestunut soittaja kertoi puheluun vastanneelle toimittaja Santeri Ivalolle (1866–1937) Ateneumin takapihalla kohtaamastaan hämmästyttävästä näystä. Suomalaisen taiteen temppelein takapihalla sijainnut roskankaatopaikka oli täytynyt taideteoksista. Syysateen kastelemien lantakasojen, perunankuorien ja vanhojen räntien sekaan oli heitetty kasoittain maalauksia ja kipsiveistoksia, joita kovakourainen käsittely oli vaurioittanut. Pahoinpidellyt taideteokset eivät olleet vain taidehistorian unohtamien piirustuskoululaisten opinnäytetöitä, vaan hävityksen keskeltä löytyi teoksia Juho Rissasen (1873–1950), Juho Mäkelän (1885–1943), Hilda Flodin (1877–1958), Viktor Janssonin (1886–1958), Eemil Halosen (1875–1950), Ville Vallgrenin (1855–1940) ja Felix Nylundin (1878–1940) kaltaisilta eturivin suomalaisilta taiteilijoilta.²

Rikospaikalle saapuneen Ivalon huomio kiinnittyi etenkin kipsiveistokseen, jossa ”kansallisen kulttuurimme suurmies” Johan Vilhelm Snellman (1806–1881) takoi sampoa ”vakavana ja terävin piir-

1 Tantt, *Kurikka* 15.10.1915.

2 Tiera, *HS* 30.9.1915.

tein romuläjässä”. Pihalla makasi myös Felix Nylundin veistämä tunnetun norjalaisen kirjailijan Johan Bojerin (1872–1959) muotokuva ”suu täynnä lantaa”.³ Ivalon ohella kaatopaikalla hyörivät pääkaupungin toisten suurien sanomalehtien *Hufvudstadsbladetin* ja *Uuden Suomettaren* edustajat, opportunistiset taidevargaat, kaaoksesta täysin rinnoin nauttineet tirkistelijät sekä hurjistuneita taiteilijoita, etunenässä temperamenttinen kuvanveistäjä Ville Vallgren, joka haki poliisimestarinkin paikalle.⁴ Paikan päällä ihmettelevän väkijoukon keskuudessa huhut levisivät nopeasti; Ateneumin intendentti oli käsenyt vahtimestareita heittämään taideteokset tunkiolle ja kulttuuria vihaavat vahtimestarit olivat aikoneet hakata Eemil Halosen puuveistoksen kahvipuiksi!⁵

Syyttä tuhottu suomalainen taide ja lietteeseen upotettu Snellman olivat tulenarkoja mielikuvia itsenäisyydestä haaveilevassa Suomessa. ”Tämä taideteosten likakaivon heittäminen on lyhyesti sanottuna raakamaisuutta. Se on skandaali”, kirjoitti näkemästään tyrmistynyt Ivalo.⁶ Miten tämänkaltainen kulttuurivihamielisyyks oli mahdollista Suomen taidetta varjelemaan perustetussa Ateneumissa? Joku oli saatettava vastuuseen, ja syytetyn penkille asetettiin syysiiivouksen valtuuttanut, ensimmäistä vuotta virassaan suorittanut Ateneumin uudistusmielinen intendentti, arkkitehti Gustaf Strengell (1877–1938). Strengelliltä odotettiin perusteellista selontekoa tapahtuneesta. ”Nyt, jos koskaan, on selityksillä sijaa”, jyräsi paikalla ollut *Uuden Suomettaren* toimittaja.⁷

Tapauksesta syntyi lyhyt mutta kiivas mediamyrsky, joka paisui nopeasti yli äyräittänsä. Lehdet ympäri Suomea ottivat seuraavien viikkojen aikana aktiivisesti kantaa skandaaliin. Tapauksen tragikoomista jälkipyykkiä puitiin eri muodoissa vielä pidempään. Kaltoin kohdellut taideteokset olivat kipinä, joka sai taidepolitiikkaan, kansalliseen ja korkeakulttuuriin, uusiin, vielä vierailta ja uhkaavilta tunteisiin modernistisiin taidesuuntauksiin ja rotuunkin liittyneet

3 Tiera, *HS* 30.9.1915.

4 W.-H., *US* 30.9.1915.

5 W.-H., *US* 30.9.1915.

6 Tiera, *HS* 30.9.1915.

7 W.-H., *US* 30.9.1915.

jännitteet roihahtamaan. Taideteosten heittäminen tunkiolle oli myös väkivaltaa itse taidetta kohtaan, taideobjektien sosiaalisesti neuvotellun erikoisuuden ja koskemattomuuden kieltämistä. Taideteosten asema aikaa kestävinä ja ikuisia arvoja heijastavina poikkeusesineinä oli haastettu ja vieläpä poikkeuksellisen barbaarisella tavalla. Samaan aikaan tapauksen puhdas absurdius antoi oivan mahdollisuuden purrevalle satiirille ja mustalle huumorille taidemaailman usein vaietuisista lainalaisuuksista.

Mutta mitä oikeastaan tapahtui Ateneumin takapihalla tuona tihkusateisena syyskuun iltapäivänä? Miksi taideteoksia, joita kukaan ei nähtävästi kaipaa, ei saa heittää roskakoriin muiden hylättyjen rojujen sekaan? Aikoivatko Ateneumin vahtimestarit todella pilkkoa veistoksia kahvipuiksi? Ja mitä tapahtuikaan roskaläjystä kadonneille Hilda Flodin ja Ville Vallgrenin veistoksille?

Ville Vallgrenin vastarinta

Tapauksen pääsylliseksi tunnistettu Gustaf Strengell aloitti Ateneumissa Taideyhdistyksen gallerian intendenttinä vuoden 1914 syyskuussa. Suomen ensimmäiseksi moderniksi museonjohtajaksikin kutsuttuun Strengelliin kohdistui odotuksia uudistaa ja nykyaikaistaa museotoimintaa ja ammattimaistaa taidekokoelman hallintaa.⁸ Ateneum-rakennuksen puutteet nykyaikaisena museotilana huomioitiin jo varhain. Toimintaa hankaloitti tilanpuute, jota pahensivat entises-tään porraskäytäviin, pakkaushuoneeseen ja pääportaiden alle jätetyt taideteokset, jotka eivät kuuluneet Taideyhdistyksen kokoelmiin. Taiteilijat olivat ottaneet tavakseen säilöä näyttelyissä myymättä jääneitä teoksiaan Ateneumin tiloissa vailla minkäänlaista kirjanpitoa tai tunnisteita. Jo vuonna 1909 Taideyhdistyksen matrikkelissa kehoitettiin asianosaisia taiteilijoita keräämään teoksensa takaisin.⁹ Strengell-

8 Pettersson 2006, 39–40.

9 ”Koska tähän saakka usein on ollut tapana, että taiteilijat Ateneumissa pidettyjen näyttelyjen jälkeen ovat jättäneet sinne teoksiaan, jotka ovat jääneet rakennuksen korridooreihin ja porraskäytäviin, jopa itse pääkätävääänkin, tai ovat kasautuneet pakkaushuoneeseen, jota tämän vuoksi ei

lin mukaan kehotus ei ollut johtanut riittäviin toimenpiteisiin ja käytäntö oli saanut jatkoa.¹⁰

Rakennuksen tilojen siistiminen ja palauttaminen Taideyhdistyksen aktiivikäyttöön näyttäisi olleen Strengellin prioriteettien listalla korkealla. Vain muutama kuukausi intendentinä aloittamisen jälkeen, vuoden 1914 joulukuussa, hän julkaisi kovasanaisen varoituksen pääkaupungin lehdissä. Ylimääräiset teokset tulisi noutaa kymmenen päivän kuluessa tai Taideyhdistys poistattaisi ne.¹¹ Varoitus johti usean sadan taideteoksen takaisin lunastamiseen – lähinnä maalausten kuvanveistäjien jättäessä teoksensa noutamatta – mutta sekin oli vain osa kokonaisuudesta.¹² Uhkausta taideteosten poistamisesta Strengell ei laittanut toteen vielä lähes vuoteen. Tuskin kukaan oli osannut ennakoida sitä tapaa, millä se toimeenpantiin. Taideteoksia oli jo pitkään pystytty turvallisesti säilyttämään Ateneumissa. Korkeintaan niitä lähetettiin silloin tällöin taiteilijoiden kustannuksella takaisin.¹³ Strengellin mitta tuli lopullisesti täyteen, kun hän olisi tarvinnut varastotilaa museon käyttötarkoituksiin mutta tila oli täynnä lunastamattomia ja tunnistamattomia taideteoksia.¹⁴ Hänen ratkaisunsa ongelmaan oli suorasukaisuudessaan ennenkuulumaton: Ateneumin vahtimestarit saivat luvan kantaa kaikki noutamattomat taideteokset suoraan Ateneumin pihamaalla sijainneelle roskankaa-topaikalle.

Suomenkielisten sanomalehtien ensireaktio tapahtuneeseen oli puhdas shokki. *Helsingin Sanomien* artikkelissa puhuttiin barbarismista ja siitä, miten tapahtunut herätti taiteilijoissa ”katkeran sota-

enää saata käyttää varsinaista tarkoitustaan varten, ja koska yhdistyksen säilytysluoneessa vallitsevassa tungoksessa erehtymisen vaara taideteoksia poisannettaessa on arveluttavassa määrin kasvanut, niin on johtokunta sanomalehti-ilmoituksella kehoittanut taiteilijoita ennen ensitulevan toukokuun 1:stä päivää viemään pois teoksensa sillä uhalla, että ne muussa tapauksessa yhdistyksen toimesta poistetaan.” Suomen taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1909. 1910.

10 Strengell, *Hbl* 30.9.1915.

11 Esim. Strengell, *HS* 5.12.1914.

12 *US* 1.10.1915.

13 Vallgren, *Hbl* 2.10.1915.

14 Söderhjelm, *HS* 6.10.1915.

mielen”.¹⁵ *Uudessa Suomettaressa* julkaistiin valokuvia paikan päältä ja niitä ryyditti teksti: ”Yllä oleva valokuva ei ole mikään näyte pommin särkemästä taidekokoelmasta, vaan sen on ottanut suomalainen valokuvaaja Suomen pääkaupungista, kotimaiselle taiteelle pyhitetyn tempelin esikartanolta.”¹⁶ *Uuden Suomettaren* toimittaja haastatteli turmeltujen kipsiveistosten äärellä kuvanveistäjä Ville Vallgrenia, joka etsi epätoivoisena roskaläjystä kipsistä tanssijatarta esittäviä veistostaan, joka oli kadonnut häätooperaation yhteydessä ja jonka arvoksi hän mainitsi muhkeat 5000 markkaa.¹⁷ Vallgrenista tuli tapauksen toinen päähenkilö ja Strengellin vastaisen, intendenttiä edesvastuuseen vaatineen liikkeen äänitorvi. Vallgrenin toimittajalle antama lausunto ei jättänyt sijaa tulkinnalle, se oli sodanjulistus: ”Tästä tulee tuima prosessi. Hänet on saatava pois.”¹⁸

Taideriidoistaan ja kiihtyneestä julkisesta keskustelustaan tunnetulla 1900-luvun alun taidekentällä päivälehtien sivuilla käydyt kahakat olivat yleisiä. Sekä Vallgren että Strengell olivat näissä mitteloissa jo veteraaneja.¹⁹ Vallgren astui areenalle heti selkkausta seuraavana päivänä, kun *Hufvudstadsbladet* julkaisi yleisönosastokirjoituksen ”Intendentti kaikessa loistossaan!”²⁰ jonka hän oli kirjoittanut virallisessa asemassaan Suomen kuvanveistäjäliiton puheenjohtajana. ”En ole koskaan kokenut mitään brutaalimpaa ja barbaarisempaa!”, Vallgren kirjoitti ja jatkoi väittämällä, että teoksien joukossa oli ollut uniikkeja ja tärkeitä, Pariisin salongeissakin esiteltyjä veistoksia:

Eturivin kuvanveistäjämme Eemil Halosen kaunis puuveistos, josta vahvistimet (intendentin hyvin kasvattamina) olivat kuulemma tokais-

15 Tiera, *HS* 30.9.1915.

16 W.-H., *US* 30.9.1915.

17 W.-H., *US* 30.9.1915.

18 W.-H., *US* 30.9.1915.

19 Strengellin ja Sigurd Frosteruksen kirjoittamat modernistista arkkitehtuuria puoltavat, ”rautaa ja järkeä” vaatineet protestit hävityn Helsingin rautatieaseman suunnittelukilpailun jälkeen signalisoivat murroskohtaa suomalaisen arkkitehtuurin historiassa. Vallgrenin *Havis Amanda* -veistos koskettanut kohu sai ennennäkemättömän paljon palstatilaa suomalaisissa sanomalehdissä. Ironisesti yksi veistoksen kiivaimpia puolestapuhujia oli juuri Gustaf Strengell. Ks. Kalha 2008, 27.

20 En intendent i sino prydno.

seet: ”Tuosta teemme kahvipuita.” Katsokaa, herrat taiteilijat, kun herra intendentin raivo purkautuu taidetemppeleissämme. Tehtävään soveltuvampaa intendenttiä saamme hakea! Olkaamme hänelle kiitollisia, sillä hän tunnistaa hyvän taiteen huonosta. – – Tulevat sukupolvet voivat olla kiitollisia hänelle, kun hän löi palasiksi tuon arvottoman roskan. Herra intendentti näyttää hyvää esimerkkiä kouluttamattomille massoille, jotka tästedes hyvin kasvatettuina ymmärtävät, millä tavoin kuvanveistoa maassamme käsitellään. – – Intendentillä voi hyvinkin olla oikeus lyödä murskaksi mitä tahtoo, jotta hän voi kulkea vapaasti kaikkien Ateneumin portaitten päällä ja alla. Olin kuitenkin siinä uskossa, että museon intendentti olisi taiteilijoiden ystävä ja suojelija.²¹

Strengell sai kirjoituksen lukeakseen ennen lehden painamista, ja hänen vastineensa julkaistiin Vallgrenin kirjoituksen alla. Vallgren vetosi räväkässä tekstissään lukijoiden tunteisiin ja toivoi sympatiaa köyhille taiteilijoille taloudellisesti laihoina aikoina, mutta Strengellin vastaus oli kylmän byrokraattinen. Aikana ennen modernia kriisiviestintää Strengell ei kokenut tarpeellisenä pyytää tekojaan anteeksi, vaan vetosi lukuisiin antamiinsa varoituksiin muistuttaen myös taideyhdistyksen jo vuonna 1909 antamasta ukaasista. Hän koki toimineensa intendentin oikeuksiensa rajoissa. Strengell vaati, että taiteilijat ymmärtäisivät samojen, kaikkia muitakin koskettavien yhteiskunnan pelisääntöjen pätevän myös heihin. Loppukaneettina hän kyseenalaisti poistettujen taideteosten taiteellisen ja rahallisen arvon sen tähden, että ne ylipäätään oli jätetty heitteille:

21 ”Ett vackert arbete af vår framstående skulptör Eemil Halonen, skulpterad i trä, om hvilket vaktmästaren (af intendenten väl uppfostrad) lär ha yttrat: 'den ska vi ha till kaffeved' Se upp! herrar konstnärer när herr intendentens raseri går lös i vårt konsttempel. En lämpligare intendent kunna vi ej få. Vi måste emellertid vara honom tacksamma att, han rensar ondt från godt – Nog bli eftervärlden honom bra tacksam att han lät slå sönder 'det där skräpet'. Herr intendenten föregår med ett vackert exempel den obildade massan, så att den väl uppfostras för eviga tider, och nu vet den huru man bör behandla skulpturen i vårt land. Intendenten må väl ha rättighet att slå sönder hvad han behagar, så att han kan gå fritt både på och under Ateneums alla trappor. Jag hade trott att intendenten i ett museum vore konstnärernas vän och beskyddare.” Vallgren. *Hbl* 30.9.1915.

Kukaan ei voi muuttaa käsitystäni siitä, että taiteilijat ovat samojen velvollisuuksien alaisia kuin muutkin yhteiskunnan jäsenet, enkä näe miksi jatkuvaa huonoa käytöstä, josta tässä on kiistämättä kysymys, tulisi sietää. ”Poistettujen” veistosten taiteellista ja materiaalista arvoa en näe asiakseeni käsitellä tässä tarkemmin, ainoastaan huomioda, että henkilöiden, jotka jättävät teoksiaan pitkäksi aikaa tuuliajolle, ei voi itsekään olettaa antavan niille suurempaa arvoa.²²

Vallgrenin ja Strengellin välinen naljailu jatkui seuraavina päivinä molempien kirjoittaessa toisilleen vastineita. Vallgren otsikoi seuraavan kirjoituksensa vielä ensimmäistä voimakkaammin: ”Taideteosten teurastus”²³. Hän oli ymmärtänyt Strengelliä väärin – kenties tahallisestikin – kun tämä mainitsi vuonna 1909 annetun varoituksen ja tulkitsi tämän väittäneen, että kaikki poistetut teokset olisivat olleet Ateneumissa jo vuosia. Strengellin siivousinto olikin osunut pitkään hylättyjen teosten lisäksi niihin, jotka olivat olleet Ateneumissa vasta hetken. Vallgren kertoi säilyttäneensä kadonnutta *Tanssijatar-taan* tiloissa vain muutaman viikon. Hän ei voinut hyväksyä teoksia dokumentoimattomiksi, sillä olisihan intendentillä ollut teosten tunnistamisen apuna käytössään viimeiset näyttelykatalogit. Hän koki myös, että tapauksessa oli kohdeltu erityisen kaltoin juuri kuvanveistäjiä, ja syytti Strengelliä useiden perättömyyksiä levittelystä sekä viekkaasta vihjailusta teosten arvottomuudesta ja päätti kirjoituksensa uhkauksella raastuvasta.²⁴ Strengell piti seuraavassa vastauksessaan Vallgrenille yhä kiinni tekonsa oikeutuksesta ja siitä, että oli poistat-tanut vain dokumentoimattomia taideteoksia. Vallgrenin vaatimus tunnistaa teoksia katalogeista oli hänen mukaansa mahdoton.²⁵

22 ”Det skall icke lyckas någon att rubba min uppfattning därom, att konstnärer äro underkastade samma skyldigheter som andra samhällsmedlemmar, och jag kan ej se hvarför ett långt gånget oskick, sådant här obestriddigen förelegat, skulle mästa år efter år tolereras. De ’afhysta’ skulpturverkens konstnärliga och materiella värde finner jag icke skäl att här närmare beröra, önskar endast anmärka, att personer som under en lång följd af år lämna sina arbeten vind för våg icke ens själfva kunna förutsättas tillägga dessa någon större betydelse.” Strengell. *Hbl* 30.9.1915.

23 ”Massakrerna på konstverk.”

24 Vallgren, *Hbl* 2.10.1915.

25 Strengell, *Hbl* 2.10.1915.

Oman lisänsä selkkaukseen toi Ateneumin sekava hallinto. Rakennuksessa oli useampi toimija, ja Vallgren vihjaili, että Strengellillä ei pelkästään Taideyhdistyksen gallerian intendenttinä ollut määräysvaltaa Ateneumin porraskäytäviin. Oli nimittäin mahdollista, että porraskäytävät ja pakkaushuone olisivat olleet pikemminkin rakennuksen isännöitsijän professori Ernst Nordströmin (1850–1933) valtakuntaa, mikä olisi tarkoittanut Strengellin ylittäneen toimivaltansa.²⁶ Nordström oli myös antanut Vallgrenille erityisluvan säilöä *Tanssijatarta* väliaikaisesti Ateneumin tiloissa.²⁷

Tässä vaiheessa näytti väistämättömältä, että sotkuista tapausta tul-taisiin puimaan pitkään ja kivuliaasti, luultavasti oikeudessa. Vallgren oli kerännyt rintamansa kuvanveistäjäkolegoistaan ja laatinut listan tuhoutuneista taideteoksista ja korvausvaatimuksista. Mukana listassa oli esimerkiksi Hilda Flodinin *Kadunlaskija*, jonka nappasivat tunkiolta mukaansa siivousoperaation jälkeisenä aamuna vaunuilla liikkuneet, ilmaisen taiteen paikalle houkuttelemat miehet, jotka olivat kuulemma teosläjän liepeillä todenneet: ”Otetaan nyt tämä, sillä se näyttää parhaimmalta.”²⁸ Vallgren esitti korvattavien teosten yhteishinnaksi lähes 16 000 markkaa.²⁹

Tapauksen julkinen riepottelu oikeudessa olisi ollut häpeällistä Suomen taidemaailmalle, ja taidekriitikko Edvard Richter (1880–1956) koetti vedota taiteilijoihin, tosin hieman naiivilla tavalla, sanomalehtikirjoituksessaan *Taasko taiteilijat lakitupaan!* pyytäen heitä rauhoittumaan ja välttämään oikeudenkäyntiä:

Teillä on suureksi osaksi oikeus puolellanne, herrat ja rouvat taiteilijat. Mutta juuri siksi on teidän mielestäni ensiksi koettava pyrkiä sovintoon ilman raastuvan käyntiä ja loppumatonta katkeruutta. Sellainen ei nähdäkseni teille sovi teille, jotka toivottavasti paremmin kuin muut olette osanneet ottaa tämän maailman kammellukset leikin ja huumorin kannalta. – – vimmastuihan se vanha Mooseskin kerran ja löi rikki taulut ja kuvat. – – uskon että Ateneumin intendentin aikomukset olivat yhtä

26 Hr. X (Janson), *Hbl* 3.10.1915.

27 *Karjala* 3.10.1915.

28 *US* 6.10.1915.

29 *Karjala* 3.10.1915.

vilpittömät ja hyvät kuin hänen yllämainitun esikuvansakin, niin mitäpä muuta kuin sopikaa pois ja tehkää uudet taulut ja kuvat.³⁰

Tapaukseen ei suhtauduttu niin yksioikoisesti kuin ensireaktioiden perusteella olisi voinut kuvitella, ja sanomalehtikirjoittelussa nousi taiteen ja taiteilijoiden puolelle itsensä asemoineiden kirjoittajien vastareaktionä esiin pienempi Strengellin toimintaa ymmärtänyt, kuria ja järjestystä arvostavien äänien kuoro. Strengellin tukijoita tuntui erityisesti ärsyttäneen taiteilijoiden ylimielisyys. Huolimattomuus sai heidän mukaansa vihdoinkin palkkansa. Järjestyksen palauttaminen Ateneumiin oli kiitettävä teko, joskin toimenpiteen olisi kenties voinut suorittaa hellävaraisemmin. Syytä koko skandaalista yritettiin sälyttää Strengellin antamia käskyjä noudattaneiden vahtimestarien niskoille, ikään kuin taideteosten heittäminen sateiselle roskankaatopaikalle olisi voinut suorittaa siististi:

Se ylen räikeä, jopa ärsyttävä muoto, jonka taideteosten poistaminen Ateneumista tuli saamaan, ei riippunut ehkä niin paljon museonjohtajasta, jonka pieteettiä taidetta kohtaan ei ole syytä epäillä, vaan enemmän niistä käskyläisistä, joiden avulla se suoritettiin.³¹

Sananvaihto näiden vastapuolien kesken ylikuumeni ja seuraili aikansa julkista keskustelua määrittäneitä kulttuurisia jännitteitä. Erityisesti maaseudun lehdet näkivät tilaisuuden näpäyttää turhantärkeinä pitämiään suomenruotsalaisen kulttuurieliitin edustajia, ja *Ilkan* toimittajan kannanotto lähestyi tapausta rodullistuneesta näkökannasta. Toimittaja näki epäkohdan siinä, että Maalaisliittoa pidettiin jonkinlaisena ”sivistysvihollisena” samaan aikaan, kun pääkaupungissa tuhottiin taidetta. Hyökkäyksen kohteena oli toimittajan tulkinnan mukaan juuri suomalainen [lue: suomenkielisten suomalaisten] kansallinen kulttuuri ja taide, siitä huolimatta, että suuri osa asianosaisista taiteilijoista oli ruotsinkielisiä:

[T]apaus puhuu samalla omaa kieltään ruotsalaisten yli-ihmisyyskulttuurin saavutuksista. Se katkeramielisyys, joka noissa piireissä vallitsee suo-

30 Richter, *HS* 5.10.1915.

31 *US* 1.10.1915.

malaista kulttuuria vastaan, kasvattaa raakalaisuutta, joka löytää vertauskohtansa vandalismissa.³²

Strengellin anteeksipyytelemättömyys ja kylmän etäiset vastaukset Vallgrenille lisäsivät kuohuntaa. Intendentin byrokraattinen suhtautuminen tapahtuneeseen ja hänen taideteosten sisäsyntyisen kulttuurisen ja esteettisen arvon näennäinen kieltämisensä herätti huolestusta siitä, oliko Ateneumiin päästetty pukki kaalimaan vartijaksi:

Siinä ei ole enää puhe saamattomain taiteilijain ja mahtavan intendentin keskinäisistä väleistä, kysymys on tällöin sivistyneiden ihmisten suhtautumisesta taideluomiin, joilla on sellaisinaan arvo ja merkitys ja jotka vaativat säädyllistä kohtelua pitelijöinsä puolelta, olipa niiden tekijä kuka ja millainen väty tahansa. Tässä suhteessa on nyt, kun on saatu nähdä joukko ulosviskattuja kuvanveistoksia likalaatikossa lannan seassa, voitu tutustua varsin merkilliseen taidehoidolliseen katsantokantaan, joka ei ainakaan osoita erinomaista rakkautta taideteoksia kohtaan.³³

Roskasta kansalliseksi kulttuuriksi

Strengellin puolestapuhujien yrityksistä huolimatta tapaus näytti muodostuvan intendentille kohtalokkaaksi. Sanomalehdet otsikoivat tapausta käsittelevät artikkelinsa toinen toistaan räikeämmin ja rai-vokkaammin: ”Pyhyiden häväistys ja vandalismin urotyö!”³⁴ ”Kuvainraasto Helsingissä!”³⁵ ”Törkeätä taideteosten käsittelyä!”³⁶ Otsikoita seurasivat rinnastukset pommitustuhoihin, vandaaleihin ja gootteihin. Reaktiot olivat äärimmäisyydessäänkin ymmärrettäviä. Institutionaalisesti luotu käsitys taide-esineiden ikuisuudesta joh-taa usein niiden tuhoutumisen traumaattisuuteen. Strengellin tem-paus näytti vihjailevan, että taide-esineet ovat sittenkin vain esineitä esineiden joukossa, siis pois heitettäviä, tuhottavia ja unohdettavia. Vastaparien ikuinen–hetkellinen sekä taide–roska välisen – tässä

32 Heikkiläinen, *Ilkka* 5.10.1915.

33 Tiera, *HS* 1.10.1915.

34 Aatami, *MK* 2.10.1915.

35 Höm! *Vaasa* 2.10.1915.

36 *TS* 2.10.1915.

muodossa kovin harvinaisen – rajankäynnin lainalaisuuksia voi käsitteellistää brittiläisen antropologin Michael Thompsonin luoman roskateorian avulla.

Roskateorian perustana on käsitys siitä, että esineillä ei ole sisäsyntyistä arvoa vaan se annetaan niille sosiaalisesti tiettyjen rituaalien, portinvartijuuden ja vallankäytön kautta. Esineet voidaan jakaa kolmeen arvoluokkaan: hetkellisiin, kestäviin ja roskaan. Hetkellisten esineiden arvo, oli se sitten kulttuurinen, rahallinen tai vaikkapa esteettinen, laskee ajan myötä. Kestävät taas ovat harvinaisia tai ainutlaatuisia esineitä, joiden arvo nousee jatkuvasti. Näiden kahden arvokategorian välinen liikehdintä on äärimmäisen rajoittunutta. Siirtymä hetkellisestä kestäväksi vaatiikin välittävän kolmannen kategorian, roskan, jolla ei ole arvoa lainkaan tai jonka arvo on limbossa, katseilta piilotettuna ja unohdettuna. Hetkellisistä esineistä ei tule lähes koskaan kestäviä ilman, että ne jätetään ainakin hetkeksi kuvainnolliselle tai kirjaimelliselle tunkiolle, jolloin ne voidaan löytää uudelleen himottuna keräilyharvinaisuutena, osana kansallista kulttuuriperintöämme tai vaikkapa viekoittelevana kitschinä.³⁷

Nykytaiteilijoiden lukuisat yritykset keikauttaa kategoriat päälaelleen esimerkiksi tuhoamalla omia teoksiaan ilmaistakseen halveksuntaansa taide-esineiden yletöntä fetisointia, instituutioita, kriitikkoja, gallerioita ja keräilijöitä kohtaan, ovat nekin lähinnä johtaneet uusien, yhä kestävämpien objektien muodostumiseen.³⁸ Jos taideesine yritetään irrottaa taiteen kontekstista ja esittää jossakin muussa valossa, on lopputuloksena Thompsonin mukaan anomalia, joka herättää hätääntyneitä, raivostuneita ja joskus huvittuneitakin reaktioita.³⁹ Taiteeksi hyväksytyt esineet eivät kykene tasaiseen siirtymään kategoriansa ulkopuolelle.⁴⁰ Ei ole ihme, että vuoden 1915 skandaaliin kantaa ottaneilla tahoilla ei löytynyt tapahtuneelle valmista skeemaa:

37 Reno 2017, vii–viii.

38 Esimerkiksi katutaiteilija Banksyn silppurilla kesken huutokaupan tuhoaman taideteoksen rahallisen arvon on sanottu kaksinkertaistuneen tempauksen jälkeen.

39 Thompson 2017 [1979], 126.

40 Thompson 2017 [1979], 88, 127.

Ateneumissa on toimitettu suursiivous ainoa laatuaan Suomessa ja – kai muuallakin.⁴¹

Taiteen sisäistetty koskemattomuus teki tunnettujen taiteilijoiden teosten ja perunankuorien arvon rinnastamisesta absurdia.⁴² Hämmentävä yleisö ei voinut nähdä Ateneumin takapihalla arvotonta läjää halpaa kangasta, maalia ja kipsiä, vaan mahdollottoman väittämän, että nämä taide-esineet olivatkin yhtäkkiä kadottaneet oikeutuksensa sivistyneeseen, vaalivaan kohteluun. Epäsuhtaa korostivat Strengellin kummalliselta tuntuneet vihjailut siitä, ettei teoksilla oikeastaan ollut mitään arvoa.

Toisaalta taideteoksen kestävyys vaatii käytännössä tietyn kontekstin – usein institutionaalisen, vallankäyttäjien tai mielipidevaikuttajien hyväksynnän – joka ainakin osalta kyseisistä esineistä vielä puuttui. Taide on erityisasemassa moniin muihin ihmisten tuottamiin esineisiin verrattuna, sillä se pyritään luomaan suoraan kestäväksi. Kaikki taide-esineiksi tarkoitetut objektit eivät kuitenkaan onnistu tässä suorassa siirtymässä.⁴³ Strengellin poistamat taideteokset olivatkin lipuneet hiljalleen kohti unohtusta Ateneumin porraskäytävissä. Kun Strengell kiisti taideteosten arvon, saavutti hän täysin päinvastaisen lopputuloksen niiden muuntuessa hetkessä osaksi ”ylvästä yhteistä kulttuuriperintöämme”.⁴⁴

Tämä äkillinen arvonnousu mahdollistui ainoastaan lyhyellä kiertoreitillä roskakategorian kautta. Eräs tarkkasilmäinen, Strengelliin myötämielisesti suhtautunut *Lahti*-lehden pakinoitsijakin huomasi tämän epäkohdan. Kirjoittajalle taideteoksen yleisesti hyväksytty tunnusmerkki oli juuri ikuisuus, ja teokset, jotka olivat ansiokkaasti palvelleet maan taide-elämää viimeisen kuuden vuoden ajan romukomeroissa, eivät tuota tunnusmerkkiä täyttäneet:

[N]äyttää siltä kuin kysymyksenalaisten taideteosten arvo olisi tuntuvasti kohonnut käytyään roskankaatopaikalla. Ennen tätä terveellistä protes-

41 Pilatus, *Karjala* 1.10.1915.

42 Thompson 2017 [1979], vii.

43 Thompson 2017 [1979], 123.

44 Ks. Thompson 2017 [1979], 6.

tia teosten omistajat eivät edes huolineet korjata omiaan pois. Ennen riitti jonkun luostarin raunioista esille kaivaminen tekemään ihmistyön kuolemattomaksi, edellyttäen, että tekijä itse oli jo tarpeeksi maatonut, nyt tämä käy paljon nopeammin ja mutkattomammin. – – Nyt kuuden vuoden oleskelu porraskäytävän alla ja väkivaltainen matka takapihalle riittävät aateloimaan taideteoksen.⁴⁵

Pakinoitsijan mukaan taiteilijoiden ei pitäisi olla vihaisia Strengellille, päinvastoin heidän tulisi maksaa hänelle saamastaan huomiosta, sillä taiteilijalle roskalaatikkoakin pahempi kohtalo olisi unohdus.⁴⁶

Kiinnostava yksityiskohta liittyen tapaukseen ja arvokäsitysten, kuten taidehistoriallisen kaanonin, kestävyuden tai kansallisesti arvokkaiksi miellettyjen taideteosten ailahtelevuuteen on se fakta, että lietteessä todella ryvetettiin jotain ”ikuista”, nimittäin yksi kansallisen kuvanveistomme merkkiteoksista kaksikymmentä vuotta ennen sen lopullista valmistumista. Jos alussa mainittu Snellman takomassa sampo ei herättänyt mielle yhtymiä tiettyyn taideteokseen, niin kenties Ivalon koko kuvailu auttaa:

Ensimmäisenä ja näkyvimpänä oli joku luonnos J. W. Snellmannin patsaaksi, esittäen kansallista suurmiestämme Suomen Sampo takomassa yhdessä kolmen muun sepon kanssa, joista yksi oli jo kokonaan pirstaleina maassa, toiset pahasti haavoitettuna.⁴⁷

Yksi särkyneistä kipsiveistoksista oli ensimmäinen versio kaikille helsinkiläisille tutusta *Kolmen sepän patsaasta*, jolla Felix Nylund oli osallistunut vuonna 1913 Snellmannin muistomerkkikilpailuun. Ehdotusta ei toteutettu, mutta Nylund muokkasi pitkälti saman teoksen vuonna 1932 *Kolmen sepän patsaaksi*. Bengt von Bonsdorffin mukaan pihalle oli päätynyt vain kaksi seppää, sillä kuvanveistäjä Lauri Leppänen oli nähnyt jo pari vuotta aikaisemmin, että teos olisi ainakin osittain tuhouttu.⁴⁸ Klassikkoveistoksen esityö tuhottiinkin nähtävästi kahdesti.

45 Esko, *Lahti* 9.10.1915.

46 Esko, *Lahti* 9.10.1915.

47 Tiera, *HS* 30.9.1915.

48 Von Bonsdorff 1990, 64.

Ihana sekamelskan sinfonia

Hufvudstadsbladet julkaisi jo tapauksen ensimmäisenä päivänä 30.9.1915 Hr. X. -nimimerkin artikkelin *En improviserad skulpturställning*, joka sijoittui kolmanteen kommentoijien joukkoon Strengelein ja Vallgrenin leirien väliin. Nämä puolueettomat suhtautuivat tapahtumaan hulvattomana tragikomediana ja nautiskelivat estottomasti sen kaoottisuudesta. Herra X aavisteli, että oli syntymässä uusi, viihdyttävä taideriita, jossa tärkeintä oli se, että sotatoimet jatkuisivat mahdollisimman pitkään. Hänelle sama näkymä, joka oli näyttäytynyt *Helsingin Sanomien* ja *Uuden Suomettaren* lehtimiehille pyhäinhäväästyksenä, avautui ”taidenäyttelynä”:

Lopputulos on, että Ateneumin pihalla on järjestetty taidenäyttely kaikkein omalaatuisinta lajia. Veistokset on viskattu ulos tavalla, joka näyttää lähes pittoreskilta. Moni veistos on pirstaloitunut, jossain lojuvat kasvot, toisaalla kipsijalka tai kädentyngä. – – Kipsihahmot vääntäytyvät asentoihin, joista taiteilijat eivät osanneet unelmoidakaan. Jäteastiasta kurkistelee rintakuvia, jotka ovat saaneet odottamattoman koristeelliset kehukset. – – Nyt tarvitsemme ainoastaan näyttelyluettelon, silloin kokemuksesta tulee oikein miellyttävä.⁴⁹

Hr. X. -nimimerkin taakse kätkeytyi modernistiseen Dagdrivarekirjailijaryhmittymään lukeutunut kynäniekka Ture Janson (1896–1954). Dagdrivare-kirjailijat tulivat tunnetuksi ironisesta, olevaisuuden turhuutta pyörittelevästä tyylistään,⁵⁰ eikä pelkkä taideteosten rikkominen saanut Jansonia vakavoitumaan. Kenties tapausta vähättelevän asenteen taustalla oli myös jonkinasteinen sielunsukulaisuus-

49 ”Resultatet är att på Ateneumsgården är anordnad en skulpturutställning af det allra ovanligaste slaget. Skulpturverken äro slungade ihop på ett sätt, som nästan verkar pittoreskt. Åtskilliga af konstverken ha fallit sönder, på ett ställe ligger en ansiktsmask, på ett annat en gipsfot, på ett tredje en armstump. – – Gipsgestalterna vrida sig i attityder, som konstnären aldrig drömt om. Och ur soплären sticka fram några porträttbyster, som erhållit en oväntadt dekorativ omramning. Nu be vi blott att få en katalog öfver expositionen, så blir det riktigt trefligt.” Hr. X. [Janson], *Hbl* 30.9.1915.

50 Pettersson 1986, 9–11.

den tunne Dagdrivareita edeltäneeseen modernistiryhmä Euterpeen kuuluneeseen Strengelliin.

Jansonin näkökulma, jossa roskalavan ympäristöä tulkittiin sarkastisesti modernistisena taidenäyttelyä tai -teoksena, oli suosittu pilkkakirvestä heilutelleiden lehtimiesten keskuudessa. Modernistisille taidesuuntauksille naureskelu ei ollut mitään uutta, mutta nyt voitiin antaa tavallisten helppojen maalitaulujen, nuorten boheemien, sijaan täyslaidallinen eturivin taiteilijoille ja taidemaailman vallankäyttäjille. Huumorilinjalle päätyi merkittävä osa kommentoijista, olivathan vastaavanlaiset skandaalit suosittuja pakinoiden aiheita. Harri Kalhan mukaan tämän kaltainen satiiri kukoisti 1900-luvun alussa, sillä porvarillisten kulttuuriarvojen ja varhaisen moderniteetin kohtaamiset olivat erityisen hedelmällistä maaperää ivailevalle huumorille.⁵¹ Strengellistä kirjoitettiin kummallisen taidenäyttelyn toimeenpanijana tai kaistapäisenä modernina taiteilijana, ja useaan otteeseen tarkemmin futuristina. Kuvataidesuuntauksena futurismi ei oikeastaan rantautunut Suomeen 1910-luvun aikana ja se sai vieraana ja kummallisen kuuloisena terminä toimia synonyyminä modernin taiteen hulluimmille päänäpistöille:

Helsingin asujamet ovat parin, kolmen päivän aikana saaneet käydä katselemassa tätä uudenaikaista ”taidenäyttelyä”, jossa on vähän tuollainen ”futuristinen järjestys”. Keisari Neero syytti muinoin Rooman tulleen nauttiakseen komeasta näystä ja saadakseen aiheen uuteen runoon. Mahdollisesti on Ateneumin taidearteiden vartijakin tahtonut valmistaa nautinnollisen hetken takapihan rikkatunkion ääressä, joka oli ensin tilaisuutta varten rikotuilla taideteoksilla koristettava. – – Mikä ihana sekamelskan symfonia!⁵²

Kuten yllä olevasta *Maakansa*-lehden pakinasta nostetusta sitaatista voi päätellä, oli asetelma monelle liian mehukas ja outo, jotta siihen olisi voinut suhtautua täysin vakavasti. Kaikki näytti tapahtuvan rinnakkaismaailmassa, joka ei noudattanut taidekentän totuttuja lainalaisuuksia. Outous mahdollisti erilaisten korkeakulttuuriin liittyvien

51 Kalha 2008, 102.

52 Aatami, *MK* 2.10.1915.

patoumien ja antipatioiden purkamisen satiirin ja naurun keinoin. Irvailu lehdistössä ja sen oletettava vaikutus lukijakuntaansa tuo mieleen Mihail Bahtinin (1895–1975) kirjoitukset keskiaikaisten karnevaalien potentiaalista vapauttaa osallistujansa arkipäiväisistä paineista kääntämällä sosiaalisia ja kulttuurisia hierarkioita pääläelleen, etenkin ritualistisesti suoritetun herjan ja huumorin kautta. Ateneumin intendentti tuhoamassa taidetta oli maailma väärinpäin; puhdas absurdistista komediaa ja kuin kutsu bahtinilaisten karnevaalien vaihtoehtodellisuuteen.⁵³

Bahtinin mukaan karnevaaleissa kaikki se, mikä oli tavallisesti sulkeutunutta, erillistä ja karnevaalin ulkopuolisen maailmankatsomuksen toisistaan erottamaa, astui karnevaalikontaktiin, joka lähensi ja liitti vastakkaisuuksia toisiinsa. Pyhä yhdistyi maalliseen, ylevä alhaiseen, suuri mitättömään, viisas tyhmään ja – niin kuin nyt oli käynyt – taide roskaan ja intendentti vandaaliin. Roskaläjää tulkittiin karnevalistisen profaanin herjauksen hengessä mukamas vakavissaan taidenäyttelynä tai ikään kuin installaatioteoksena aikana ennen kuin kyseisen taiteenlajin terminologia oli muodostunut. Samalla riisuttiin kaikki korkeakulttuuriin yhdistettävä dogmatiikka, pyhyys, hartaus ja turhantärkeys sekä uutta ilmaisua etsivien modernististen ismien mystiikka.⁵⁴ *Parodia sacraan* liittyivät useat pakinoitsijat, kuten *Savotar*-lehden toimittaja Kettu teki analysoidessaan helsinkiläisessä sanomalehdessä julkaistua kuvaa tapahtumapaikalta:

Koetin näköhermojeni ohella terästä vähäisen taiteellisen vaistoni ja ymmärryskykyni, sillä arvelin, että minulla on edessäni joku noista hyvin hämäreperäisistä, vaikeasti ymmärrettävistä nykyisiä muotisuuntauksia edustavista tauluista, esim. jostakin uus-impresionistisesta tai uus-symbolistisesta taulusta. Eräessä kuvassa huomasin ensiksikin erään kunnianarvoisan mieshenkilön ylösalaisin olevassa asennossa. Ahaa, siinä varmaan kuvataan elämää maapallon eteläisellä pinnalla. Uudet maalaus suunnat antavat arvoituksellisilla töherryksillään paljon päänvaivaa taiteentuntijoille.⁵⁵

53 Bahtin 1995 [1965], 9.

54 Bahtin 1991, 181–186.

55 Kettu, *Savotar* 3.10.1915.

Ateneumin takapihasta tuli hetkeksi karnevaalitori, jossa käytiin nau-ramassa, paheksumassa ja hämmästelemässä uutta, mielivaltaista maailmanjärjestystä. Naurunremakkaa lietsoivat myös kärkkäimmät 1900-luvun alun Suomen vallan vahtikoirat, kultakauttaan eläneet pilalehdet. *Velikullassa* kirjoitettiin ”Taiteilijain syysnäyttelystä” ja todettiin, että ei ole ihmekään, että taiteilijat ovat kroonisesti rahattomia, kun Ateneumissa on kerrankin järjestetty kansaa kiinnostava taidenäyttely ja pääsymaksua ei edes veloiteta.⁵⁶ *Fyren* puhui ”Hylättyjen näyttelystä” ja kruunasi Strengellistä karnevaalien narrikuninkaan, auktoriteetin, johon pilkka henkilöityi voimakkaimmin, kirjoittaen, että mannermaisten kollegoidensa inspiroimana Strengell antoi omalla tyylillään kantaa kallisarvoiset taidearteet suojaan sodan barbarismilta.⁵⁷

Skandaalille nauroi lopulta jopa osa asianosaisista taiteilijoista. Emil Halonen oli ollut näkyvästi uutisissa kaikkiin sanomalehtiin levinneen vahtimestareiden lausuman kahvipuu-uhkauksen johdosta. Halosen tapaus oli taideyhdistykselle erityisen nolo, sillä Halonen ei edes tiennyt veistoksensa yhä sijainneen Ateneumissa. Se oli tuotu sinne väliaikaisesti, sillä se piti lähettää parhaillaan käynnissä olleeseen näyttelyyn Malmössä. Tilalle oli lähetetty toinen veistos, mutta Haloselle ei siitä ollut ilmoitettu. Hänellä oli kaikki syy olla tapauksesta raivoissaan, ja hän olikin aluksi mukana oikeusjutun suunnittelussa, mutta viikon kuluttua hän suhtautui tapahtuneeseen jo pehmeämmin:

Hauska oli juttu, perin hauska kaikessa surkeudessaan. Kyllä on saatu nauraakin oikein vatsan täydeltä. – – Kuulehan kun kerron vielä erään hauskankin puolen, jolle on naurettu ihan makeasti: ”Järjestäessään” tuota särettyjen veistosten ja taulujen näyttelyä Ateneumin pihan likalastiin, olivat vahtimestarit aivan ylimmäksi panneet erään taulun kehyksen, jonka takapuolella oli muinoin kehyksessä olleen taulun nimi: ”Vanhurskauden pesu”. Hei vaan! Kaikkein ylinnä ”Vanhurskauden pesu”.⁵⁸

56 Juudas, VK 16.10. 1915.

57 *Fyren* 13.10.1915.

58 *Wissari*, KL 7.10.1915.

Ehkä maukkaimmin tapausta kommentoi Uuden Suomettaren pakinoitsija Wehka-Heikki ”virkaatekeväen teatterikriitikon” roolissa. Tapauksesta muutama päivä aiemmin raportoidessaan samainen toimittaja oli suhtautunut siihen paljon vakavammin, mutta nyt pakinoitsijan ominaisuudessa hän piti farssia farssina ja kirjoitti tapauksesta ”psykologis-kriittillisen” teatteriarvostelun. Kriitikon mielestä surkuhupaisa näytelmä oli mitä onnistunein. Erityisiä kehuja saivat päähenkilöt Strengell ja Vallgren, joka poliisimestarin kanssa teki näyttämöllä eloisan vaikutuksen. Näytelmän kaikkein vahvimaksi roolisuoritukseksi hän nosti syyttä parjatut vahtimestarit, joiden psyykeen hän pyrki eläytymään:

Ajatelkaamme Ateneumin vahtimestareita, jotka vuoden toisensa jälkeen ovat saaneet kaikella mahdollisella varovaisuudella ja kunnioituksella pyyhkiä ja pölyttää, kantaa ja asetella tauluja ja taas tauluja, kipsikuvia ja taas kipsikuvia. Ja jos pienikin murena on lohennut, mitä ankaria nuhteita on saanut olla valmis vastaanottamaan. – – Ja kun sitte kuuluu käsky: Pellolle tuo roska! – – He suorittivat tehtävänsä sydämen kyllyydessä, riemulla, nautinnolla ja niin hyvin kuin suinkin taisivat! Mikään ei ole luonnollisempaa.⁵⁹

Varsinkin vahtimestarit saivat viettää päivän karnevaalin nurinkurinmaailmassa, jonka juhlakieleen kuului Bahtinin mukaan tilapäinen vapautuminen hallitsevasta totuudesta ja vallitsevasta järjestyksestä, kaikkien hierarkkisten suhteiden, etuoikeuksien, normien ja kieltojen tilapäinen kumoaminen sekä kaiken iankaikkisen, pysyvän ja lopullisen vieroksuminen.⁶⁰ Paikalla olleen Eemil Halosen veljen kuvanveistäjä Arttu Halosen mukaan hän oli kysynyt vahtimestareilta syytä hävitykseen, johon vahtimestarit, ”naamat loistaen kuin auringot”, vastasivat vain: ”On käsketty viedä pihalle.”⁶¹ Ainakin pakinoitsija ymmäsi tätä vahtimestareiden tuhoisaa, vapauttavaa riemua.

59 Wehka-Heikki, *US* 4.10.1915.

60 Bahtin 1995 [1965], 13.

61 Wissari, *KL* 7.10.1915.

Myrsky vesilasissa? Skandaalin tragikoominen lässähdys

Ainoa kritiikki, mitä *Uuden Suomettaren* teatterikriitikko osasi pääkaupungin näytelmäutuudesta esittää, oli se, että hauskanpito uhkasi loppua ennen sen alkamistaakaan. Vallgrenin kadonneeksi väittämä veistos, jonka takia hän oli vaatinut Strengellin eroa ja josta hän oli esittänyt 5000 markan korvausvaatimuksen, oli löytynyt täysin ehjänä rahatoimikamarista kaupungin kuvanveistokilpailun perimättömien ehdotusten joukosta.⁶² Vallgrenille nöyryyttävällä tavalla *Tanssijat* löytyi juuri samana päivänä, kun hänen korvausvaatimuksensa julkaistiin lehdessä. Surkuhupaisan käänteen seurauksena Vallgren kilpaili nyt karnevaalin narrikuninkaan kruunusta Strengellin kanssa. Kun saamastaan julkisuudesta pelästyneet taidevarkaavat – lehdissä nimittäin ilmoitettiin poliisin olevan heidän kannoillaan – vielä palauttivat nappaamansa Hilda Flodinin veistoksen yön pimeydessä Ateneumin pihalle, ei Vallgrenin oikeusjutulla ollut enää juurikaan lihaa luidensa ympärillä.⁶³ Mielikuva varkaista palauttamassa ryöstösaaliinsa tosin sopii mitä parhaiten tapauksen karnevalistiseen tulokintaan.

Vallgrenin rintama mureni nähtävästi yhtä nopeasti kuin se oli noussutkin. Taiteilijat Viktor Jansson ja Into Saxelin (1883–1926), jotka Vallgren oli sisällyttänyt korvausvaatimuslistaansa, ilmoittivat Vallgreniin etäisyyttä ottaneessa kirjoituksessaan, että periaatteessa paheksuttava tapahtuma oli muuttunut naurettavaksi.⁶⁴ Vallgren oli luultavasti kimmastuksissaan olettanut kaikkien asianosaisten kuvanveistäjien joko suhtautuvan tapahtuneeseen yhtä kiihkeästi kuin hän tai vähintäänkin tukevan vastaperustetun etujärjestönsä puheenjohtajaa,⁶⁵ eikä hän kokenut tarpeelliseksi kysyä taiteilijoilta erikseen heidän halukkuuttaan osallistua oikeustoimiin.

Myös Eemil Halonen vetäytyi oikeusjutusta, kun uusia faktoja nousi esiin. Hän pahoitteli sitä, että huhujen mukaan Strengell oli

62 Wehka-Heikki, *US* 4.10.1915.

63 *HS* 8.10.1915.

64 Jansson & Saxelin *HS* 1915.

65 Suomen kuvanveistäjäliitto perustettiin vuonna 1910. Vallgren oli järjestyksessä toinen puheenjohtaja Felix Nylundin jälkeen.

harkinnut eroa, ja toivoi, että tämä jatkaisi tehtävässään.⁶⁶ Yksi eniten toimittajia ja taiteilijoita kuohuttaneista huhuista oli Halosen puisen *Tietäjä*-veistoksen kaltoinkohtelu. Sanomalehdet saivat nyt vihiä siitä, että teosta ei edes heitetty sateen armoille vaan se jätettiin siistimmin ikkunasyvennykseen, josta taiteilijan veli Arttu Halonen nappasi sen mukaansa.⁶⁷ Se, oliko veistoksen kahvipuiksi pilkkomisella uhkaaminen totta, uutisankka vai taiteen varjelemisen vastuustaan hetkellisesti vapautetun ja siitä innostuneen vahtimestarin harkitsematon vitsi, jää sanomalehtiaineiston nojalla pimentoon.

Taideyhdistys julkaisi virallisen, puheenjohtajansa Werner Söderhjelmin kirjoittaman selityksen tapahtuneesta 6.10.1915. Selityksessä selvennettiin Ateneumin monimutkaista tilajärjestelyä ja todettiin intendentin määräysvallan ulottuvan myös porraskäytäviin. Strengell selvisi nuhteluilla. Intendentin olisi tullut käyttäytyä hienovaraisemmin, varmistaa asia vielä johtokunnalta ja lähettää ylimääräinen varoitus kaikille taiteilijoille. Strengell oli myöhemmin tehnyt selkkauksesta selonteon johtokunnalle ja vihdoinkin myös pyytänyt anteeksi.⁶⁸ Tosin Strengell näki voimakeinojen olleen tarpeen ja pahoitteli lähinnä sitä, että taideteoksia oli vaurioitunut, mikä ei ollut ollut hänen tarkoituksensa.⁶⁹ Pitkin hampainkin annettu anteeksipyyntö näytti riittävän anteeksiantoon, nyt kun Vallgrenin vaatimuksilla ei ollut enää samaa uskottavuutta kuin aluksi. Söderhjelmin kovempi kritiikki osuikin asiasta hälyn nostattaneisiin taiteilijoihin. Rivien välistä voi selkeästi lukea maalitauluna olleen Ville Vallgren:

Johtokunta vetoaa taiteilijoihin, että asiat ratkaistaan rauhallisesti ei kääntymällä heti poliisin puoleen ja täyttämällä sanomalehtiä väärällä informaatiolla, uhkailemalla oikeudenkäynnillä ja esittämällä korvausvaatimuksia nojautuen turmeltujen ”taideteosten” [huom. lainausmerkit] arvioimiseen, mikä käsittää sellaisiakin kappaleita koskevia eriä, jotka ovat olleet kaukana onnettomuuspaikasta ja toisia, jotka heti ensisilmäyk-

66 Wissari *KL* 7.10.1915.

67 Hr. X. [Jansson] *Hbl* 3.10.1915.

68 Söderhjelm *HS* 6.10.1915.

69 Suomen taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1916.

seltä tuntuvat mahdottomilta, sekä koettamalla muilla samankaltaisilla keinoilla vaikuttaa yleisöön.⁷⁰

Vallgren ei suostunut vetäytymään, vaan kirjoitti vastauksen, jossa hän teki selväksi pettymyksensä siihen, että Taideyhdistys näyttäisi hyväksyvän intendenttinsä barbarismin. Vallgrenille kyseessä oli kaikista selittelyistä huolimatta peruuttamaton vandalismi, joka kosketti kaikkien taiteilijoiden sydämiä ja oli väärinkäytöstä maamme kuvanveistäjiä kohtaan. Hän kyseenalaisti koko lausunnon sen takia, että sen antaneisiin ei kuulunut yhtäkään kuvanveistäjää, ja samalla siirsi riitaa yleisempään kuvanveiston asemaa Suomessa koskettaneeseen keskusteluun.⁷¹ Yritykset peitellä taideteosten pahoinpitely hallinnollisen oikeutuksen tai vastapuolen argumenttien epäkelpoisuuden alle ärsyttivät myös yleisönosastolle kirjoittaneita kansalaisia. Nimimerkkiä ”Pihanäyttelyssä käynyt” ei *Hufvudstadsbladetin* Ture Jansonin Strengelliä ymmärtänyt ja tapahtunutta ironisoinut linja selkeästi miellyttänyt:

Tunnustusta ansaitsevalla sitkeydellä koetetaan Hufvudstadsbladetissa päivä päivältä pestä puhtaaksi sen lukuisiin taideteoksiin kohdistuneen raakuudentyön muistoa, joka kuitenkin lienee ainoa laatuaan sivistyneessä maailmassa.⁷²

Vallgren nosti asian tapetille vielä 19. päivä lokakuuta Taideyhdistykselle osoittamassaan kirjoituksessa. Hän kritisoi Strengellin puutteellista ymmärrystä taideteosten aineettomasta arvosta perustan väitteensä sille, että Strengell olisi huolellisesti pakannut Ateneumista poistetut marmoriteokset ja lähettänyt ne omistajilleen samalla, kun kaltoinkohteli kipsiveistoksia. Strengell arvosti Vallgrenin mukaan siis enemmän tarveaineita kuin taideteoksia sellaisinaan.⁷³ Strengell olikin ensimmäisessä vastauksessaan Vallgrenille vihjaillut, että kipsiveistokset olisivat materiaalisesti arvottomia.

70 Söderhjelm *HS* 6.10.1915.

71 Vallgren *Hbl* 9.10.1915.

72 Pihanäyttelyssä käynyt *HS* 6.10.1915.

73 Vallgren *HS* 19.10.1915.

Vallgrenin yrityksistä huolimatta uutisten sävy oli jo kääntynyt täysin ja Strengellin tukijat olivat rohkaistuneet Vallgrenin kokemasta, *Tanssijattaren* löytymisen aiheuttamasta nöyryytyksestä. *Vasabladetin* toimittajan mukaan niistä suurista eleistä huolimatta – tai kenties juuri niistä johtuen – joilla taideriita oli aloitettu, valtava häly oli jo valunut hiekkään ja tapaus oli saanut farssin kaltaisen luonteen. Toimittajalle Strengell oli, kummallisuuksistaan huolimatta, poikkeuksellisen lahjakkuuden ja älykkyyden omaava ammattilainen, jonka kaltaista hahmoa tarvittaisiin rappiolle joutuneessa Ateneumissa. Järjestyksen tuominen organisaatioon kuului Strengellin tehtäviin, ja helposti suuttuvan Vallgrenin käytös oli kirjoittajan mukaan naurettavaa.⁷⁴ Vallgrenin äänekkyyys ja provokatiivisuus saivatkin hänelle lopulta enemmän vihollisia kuin tukijoita ja käänsivät julkisen mielipiteen häntä vastaan.

Uutisointi aiheesta loppui suurimmaksi osaksi muutamassa viikossa. Ylilyönti, joka aluksi näytti lopettavan intendentin pestin lyhyeen, siivottiin vähin äänin maton alle. Vuosisadan taideriita olikin taas vain yksi myrsky vesilasissa. Tai, kuten eräässäkin maaseudun asiaa ajaneessa lehdessä vuosi tapahtuneen jälkeen muisteltiin, osa ikuista sykliä, jossa helsinkiläisten täytyy säännöllisin väliajoin keksiä jokin häly, jolla kiusataan kunnan kansalaisia.⁷⁵

Vallgrenin ja Strengellin välit jäivät tulehtuneiksi⁷⁶, ja kaksikko otti revanssin seuraavana vuonna, jolloin Vallgren jälleen rohkaistuneena hyökkäsi sanomalehtien sivuilla Taideyhdistystä vastaan ja syytti järjestöä kuvanveiston karkeasta käsittelystä ja systemaattisesta syrjinnästä ostopolitiikassa. Vallgren kaavaili suomalaisen kuvanveiston täyttää erkaantumista Taideyhdistyksestä ja Ateneumista propagoidun Suomen kuvanveistäjäliiton veistokuvamuseon kautta.⁷⁷ Strengell ja Vallgren vastailivat toisilleen sanomalehdissä, kunnes Strengell lopen kyllästytneenä ilmoitti huhtikuussa 1916, ettei aio enää

74 Vb 12.10.1915.

75 Koukku KS 21.10.1916.

76 Erityisesti toivoisin olleeni kärpäsenä katossa, kun muutama kuukausi kohun jälkeen Strengellin piti intendentin roolissaan käydä professori J. J. Tikkasen kanssa toivottamassa Vallgrenille onnea tämän 60-vuotispäivänä.

77 Esim. Vallgren US 15.4.1916; Vallgren US 11.4.1916.

vastata yhteenkään Vallgrenin kirjoitukseen.⁷⁸ Kuitenkin jo saman vuoden joulukuussa Strengell julkaisi kiihkeää keskustelua herättäneen artikkelin *Konstbluff*, jossa hän henkilöi suomalaisen kuvanveiston alennustilan aikansa eläneeseen Vallgreniin ja hänen ”imeliin tanssijattariinsa”.⁷⁹ Aiheista juuri tanssijattarien valinta ei liennyt satumaa. Kirjoitus sai Vallgrenin kysymään, kuinka kauan Strengelliä, joka ei täyttänyt virkansa vaatimuksia eli hienostuneisuutta ja herrasmiesmäistä käytöstä, tulisi vielä sietää intendenttinä.⁸⁰

Vallgren sai lopulta haluamansa, sillä Strengellin pesti Taideyhdistyksen gallerian intendenttinä jäi odotettua lyhyemmäksi hänen jättäessään toimensa vapaaehtoisesti joulukuussa 1918, vuotta ennen viran sovittua päättymistä. Lehdistöissä uutinen otettiin vastaan valitellen. Vandalismia ei enää muisteltu ja Strengellin kautta pidettiin energisenä ja uudistuksellisenä.⁸¹ Ehkä nyt, yli sata vuotta Ateneumin takapihan tunkioskandaalin jälkeen, Strengellin pitkään edistyksellisten saavutusten listaan voisi lisätä myös kunniamaininnan Suomen ensimmäisen dadahenkisen antitaidenäyttelyn järjestämisestä.

Lähteet

Käytetyt lyhenteet

Hbl = *Hufvudstadsbladet*

HS = *Helsingin Sanomat*

KL = *Karjalan lehti*

KS = *Keski-Suomi*

SK = *Stenmans Konstrevy*

TS = *Turun Sanomat*

US = *Uusi Suometar*

Vb = *Vasabladet*

78 Strengell *Hbl* 14.4.1916.

79 ”Sötaktiga danserskor” Strengell *Hbl* 22.12.1916.

80 ”En intendent för den sköna konsterna bör vara en fin och nobel man – en gentleman. Undertecknad undrar huru länge herr Strengell skall bekläda intendentposten.” Vallgren *Hbl* 29.12.1916.

81 Esim. *SK* 1.9.1919.

Sanomalehdet ja aikakauslehdet

- Aatami. 1915. "Huomioita maailman markkinoilta." *Maakansa*, 2.10.1915.
- Anonyymi. 1915. "Ateneumin pihamaalle heitetty taideteokset." *US*, 1.10.1915.
- Anonyymi. 1915. "Ateneumista häädetty kuva varastettu." *US*, 6.10.1915.
- Anonyymi. 1915. "Ateneumista poistetut taideteokset." *HS*, 7.10.1915.
- Anonyymi. 1915. "Från de refuserades utställning." *Fyren*, 13.10.1915.
- Anonyymi. 1915. "Veistospoloiset." *HS*, 8.10.1915.
- Anonyymi. 1915. "Taideteosten häätö Ateneumista." *Karjala*, 3.10.1915.
- Anonyymi. 1915. "Törkeätä taideteosten käsittelyä." *TS*, 1.10.1915.
- Anonyymi. 1915. "Törkeätä taideteosten käsittelyä." *TS*, 1.10.1915.
- Anonyymi. 1919. "Utställning af privata konstsamlingar." *SK*, 1.9.1919.
- Esko. 1915. "Augiaan talli." *Lahti*, 9.10.1915.
- Heikkiläinen, Jiska. 1915. "Kirje Helsingistä – Taidenäyttely Ateneumin takapihalla." *Ilkka*, 5.10.1915.
- Höm!. 1915. "Kuvainraasto Helsingissä." *Vaasa*, 2.10.1915.
- Janson, Tore Johan Ludvig [Hr. X.]. 1915. "En improviserad skulpturutställning." *Hbl*, 30.9.1915.
- Janson, Tore Johan Ludvig [Hr. X.]. 1915. "Striden om de avhysta skulpturverken." *Hbl*, 3.10.1915.
- Jansson, Viktor & Saxelin, Into. 1915. "Lisäaineistoa 'kuvainraastamis' juttuun." *HS*, 5.10.1915.
- Judas. 1915. "Taiteilijain syysnäyttelystä Ateneumin takapihalta." *Velikulta*, 16.10.1915.
- Koukku. 1915. "Lauantaipakina." *KS*, 21.10.1915.
- Pihanäyttelyssä käynyt. 1915. "Ateneumin pihamuistot." *HS*, 6.10.1915.
- Pilatus. 1915. "Suursiivous – taideteokset rikkatunkiolle!" *Karjala*, 1.10.1915.
- Richter, Edvard. 1915. "Taasko taiteilijat lakitupaan!" *HS*, 5.10.1915.
- Strengell, Gustaf. 1914. "Taideteokset." *HS*, 5.12.1914.
- Strengell, Gustaf. 1915. "Med anledning af Herr Ville Vallgrens insändare." *Hbl*, 30.9.1915.
- Strengell, Gustaf. 1915. "Genmäle." *Hbl*, 2.10.1915.
- Strengell, Gustaf. 1916. "Skulpturen i Finland. Kommentarer till herr Vallgrens senaste inlägg." *Hbl*, 14.4.1915.
- Strengell, Gustaf. 1916. "Konstbluff." *Hbl*, 22.12.1916.
- Söderhjelm, Werner. 1915. "Häädetyt kuvateokset. Taideyhdistyksen puheenjohtajan antama selitys." *HS*, 6.10.1915.
- Tantt, Kasper. 1915. "Aikamme on tullut Savonarolat." *Kurikka*, 15.10.1915.
- Ivalo, Santeri [Tiera]. 1915. "Pihalle viskattuja taideteoksia." *HS*, 30.9.1915.
- Ivalo, Santeri [Tiera]. 1915. "Päivän pakinaa: pihalle heitettyjä taideteoksia." *HS*, 1.10.1915.
- Vallgren, Ville. 1915. "En intendent i sino prydno." *Hbl*, 30.9.1915.
- Vallgren, Ville. 1915. "Massakrerna på konstverk – Svar till Gustaf Strengell." *Hbl*, 2.10.1915.

- Vallgren, Ville. 1915. "Skulpturen och Konstföreningen." *Hbl*, 9.10.1915.
- Vallgren, Ville. 1915. "Suomen taideyhdistyksen johtokunnalle." *HS*, 19.10.1915.
- Vallgren, Ville. 1916. "Suomen kuvanveistotaiteesta." *US*, 11.4.1916.
- Vallgren, Ville. 1916. "Kuvanveistokysmys." *US*, 15.4.1916.
- Vallgren, Ville. 1916. "Konstbluff. Till herr Gustaf Strengell." *Hbl*, 29.12.1916.
- W.-H. [Wehka-Heikki]. 1915. *US*, 30.9.1915.
- W.-H. [Wehka-Heikki]. 1915. "Viimeisin kotimainen näytelmäuuutus." *US*, 4.10.1915.
- Wissari. 1915. "Pihalle heitetyt taideteokset ja Emil Halosen pakinoilla." *KL*, 7.10.1915.

Kirjallisuus

- Bahtin, Mihail 1995 [1965]. *François Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru*. Helsinki: Kustannus Oy Taifuuni.
- Bahtin, Mihail 1991. *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Helsinki: Kustannus Oy Orient Express.
- Bonsdorff, Bengt von 1990. *Felix Nylund – Liv och Verk*. Föreningen Konstsamfundets publikationsserie VIII. Helsinki: Föreningen Konstsamfundet.
- Kalha, Harri 2008. "Tapaus Havis Amanda. Siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suihkulähdekiistassa". *Historiallisia tutkimuksia* 238. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Petterson, Susanna 2006. "Miehiä Suomen Taideyhdistyksen takana". *Du-kaatti. Suomen taideyhdistys 1846–2006*. Helsinki: WSOY, 32–41.
- Petterson, Torsten 1986. "Det svårgripbara livet. Ett förbisett tema i dagdrivarlitteraturen". *Från Dagdrivare till feminister. Studier i finlands-svensk 1900-talslitteratur*. Helsinki: Svenska litteratursällskapet i Finland, 9–40.
- Reno, Joshua 2017. "Foreword". Michael Thompson, *Rubbish theory. The creation and destruction of value*. Lontoo: Pluto Press, vi–xiv.
- Suomen taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1909*. 1910. Helsinki: Suomen taideyhdistys.
- Suomen taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1916*. 1917. Helsinki: Suomen taideyhdistys.
- Thompson, Michael 2017 [1979]. *Rubbish theory. The creation and destruction of value*. Lontoo: Pluto Press.

Anal-yzing Picasso¹

Harri Kalha



Figure 1. Pablo Picasso, *Reclining Nude and Man Playing the Guitar*, 1970. © Pablo Picasso.

1 This essay is part of a more extensive study on gender in and around Picasso. For the other chapters of a planned book, see H. Kalha, "Flip-floppingia Picasson kanssa" in *Kirjoituksia neroudesta*, Taava Koskinen, ed., SKS, Helsinki, 2006; H. Kalha, "Flip-Flopping with Picasso. Gender, Sexuality and the Topography of Modern Art" in *Contemporary Feminist Studies and its Relation to Art History and Visual Studies*, University of Gothenburg, 2010; H. Kalha, "Picasso Pornographique. Korkea taide Matalan halun maailmassa", in *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*, ed. Leena-Maija Rossi & Anita Seppä, Gaudeamus, Helsinki, 2007. A condensed version of the present essay was published in *Beloved by Picasso: The Power of the Model*, Musée Picasso & Arken, Ishøj, Denmark 2019.

Prelude: Picasso *pizzicato*

There's an old Spanish proverb: If it has a beard, it's a man; if it doesn't have a beard, it's a woman.

Pablo Picasso

Armed with Picasso's aphorism, I turn to *Reclining Nude and Man Playing the Guitar* (1970) (Fig. 1) a variation of the "Artist and His Model" theme which the painter revisited time and again throughout the latter half of his life. The classic "recline" is given center stage; we even find the nude mirrored in the guitar's curvilinear body. Upfront, the jumble of forms suggests tanned, vivacious corporeality, while the bearded musician's grayish pale sets off the glow of the gourd-like instrument. His bulky fingers bespeak tactility: a plucking of (more or less metaphoric) chords.

There is something wistfully sensual about this image – painted when the artist was almost 80 years old – something that harkens back to medieval *trovadors*, chivalrous courtships and romantic serenades. At the same time the serenity of the serenade is disturbed by that something that so often lurks within Picasso's post-cubist distortions: the presentation of the feminine body, served as if on a platter, splayed open with all "strategic" elements shown at once. Even the anus is there, in fact twice, as it is echoed in the guitar, an instrument with no strings and too small a soundhole to function acoustically. What are we to make of such peep-hole romances of would-be caressing?

Studio as *Maison Close*

Around the same time the aged painter created this "literal allegory" of erotic desire, a much younger woman philosopher was working nearby on theses that would leave their mark on feminist thought. Analyzing sexist discourses, Luce Irigaray saw how women were stripped of real corporeality and abstracted to mirror the desire for exchanges among men. The role of commodified fetish-objects came without compensation – being branded by the proper name of the

"father" (cf. Picasso) was the symbolic payment for sustaining the social order with one's body.²

"In order to touch himself", Irigaray wrote, "man needs an instrument: his hand, a woman's body, language..."³ The list of instruments goes on, not least in Picasso's case where the literal and the metaphorical intermingle: from the "phallic" pencil/paintbrush/easel to the "feminine" guitar/canvas/paper/clay, from the Nude itself to the artist-doubles that inhabit Picasso's paintings and in so doing enforce his presence. To my knowledge, Irigaray's thoughts were not inspired by Picasso, but they might well have. Echoes of her discourse (itself a rewriting of Marx and Lévi-Strauss) are heard in later interpretations of the Nude as a stronghold of patriarchal power.⁴

The ideological *nature morte* of "Artist and His Model" is indeed curious: under the auspices of Art, the artist (usually male and clothed) has license to scrutinize another person's body and to choreograph this scenario according to his fancies. One of the men who supported Picasso in his pursuit of the genre, publisher Tériade, described the underlying spectacle of creation thus:

Almost one could fancy that in his lonely nights at Vallauris these denizens – – crowded into the artist's room, sat for him, confessed unblushingly their most shameful secrets. And all alike fell in with their creator's whims, played up to his caprices, pandered to his "black" humor – in a word helped Picasso reveal his inmost self to us.⁵

Tériade evokes a twilight atmosphere reminiscent of 19th century alcove pornography and suggestive of the *maison close*.⁶ Almost one

2 Irigaray 1985, 170–191.

3 Irigaray 1985, 24.

4 E.g. Carol Duncan, "Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting", in *The Aesthetics of Power*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993; Lynda Nead, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London & New York, 1992; Lise Vogel, 'Fine Arts and Feminism', in *Feminist Art Criticism: An Anthology*, UMI Research Press, Ann Arbor 1988.

5 Tériade, *Pablo Picasso: The Artist and His Model*, Dover, New York 1994 (back cover).

6 Apter 1991, 42–43. Apter describes the *maison close* as a "spatial metaphor crisscrossing the high associations of connoisseur collecting with the low associations of the prostitute's peep show".

could fancy how the phantasmatic women with their shameful secrets – unblushingly pandering to the lonely artist’s fantasies – are needed to displace the homosocially conspiring gazes of artist *and* connoisseur. The artist – black as his humor may be – triumphs supreme as the Subject with an “inmost self” well worthy of revelation.

The gut reaction of any gender-aware viewer is to deem Picasso’s Parade of Nudes blatantly sexist – pornography parading under the pretense of Art. The verdict makes sense: the artist’s attitude could be described as masculinist-masturbatory monologism. Yet there is something all too neat about such speed-reading. To allow visual art the benefit of a doubt is not to defend Picasso the man (his tired machismo), or even Picasso the artist, nor is it to acquit the vagaries of the straight male gaze. But if we – particularly in the era of #metoo – are to live with many hundreds of such works, we need to come to terms with all their aspects, troubling as they may be.

As John Berger noted, the concept of the Nude implies symbolic availability or solicitation. Thus there are depictions of women “more or less naked” – mainly an artist’s loved ones – that defy voyeurism. In such cases, the (straight male) viewer “cannot deceive himself into believing that she is naked for him. He cannot turn her into a nude”⁷ Yet the fantasy of the Nude is hardly contingent on any solicitation from the object’s part. Nor is the Nude merely about desirable objects, but about a power structure. Simply put: Gender makes the Nude, not nudity per se. While Picasso’s studio fantasies can hardly “defy” voyeurism, they may well be *about* voyeurism: about his own voyeurism as well as the scopophilia that is an underlying structure in artistic culture.

As Irigaray, quoting Marx, notes, the commodity (cf. Nude) is actually a “very queer thing”. Irigaray suggests that unblushing sexual imagery might eventually induce a “catharsis of the phallic empire”⁸ Lynda Nead, writing two decades later, notes: “whilst the female nude can behave well, it involves a risk and threatens to destabilize the

7 Berger 1972, 57–58; cf. Nead 1992, 15.

8 Irigaray 1985, 182, 191, 203.

very foundations of our sense of order”⁹. Even Mary Ann Doane, in her analyses of the symbolics of gender in visual culture, seems to recognize some queer potential in the notion of ”phallic mirage”¹⁰. ”I am looking”, Doane notes with more than a touch of sarcasm, ”as a man would, for a woman; or else, I submit myself as if I were a man, who thought he was a woman, to a woman who thinks she is a man.”¹¹

Confronting the Beyond from Behind



Figure 2. Pablo Picasso, *Susannah and the Elders*, 1955. © Pablo Picasso.

The disordered front/back view of the female torso is one of the leitmotifs in late Picasso, yet analytical attention to this detail has been scarce, often amounting to a layman’s psychologizing of Picasso’s sexuality.¹² In a brief endnote to his article ”Painting As Trauma” (dealing with the *Demaiselles d’Avignon*), Yves-Alain Bois very tentatively suggests a thematic linkage between the simultaneous *front/back* view of the crouching figure, castration

9 Nead 1992, 25.

10 Doane 1991, 188.

11 Doane 1991, 240.

12 Engaging with psychoanalytic theories, my aim is not to psychoanalyze Picasso the person, but to shed light on cultural fantasies and ideologies regarding art and sexuality. See also Kalha, ”Flip-Flopping with Picasso” 2006, 112–133.

anxiety and anal eroticism. This is a rather naïve suggestion; I don't find the psychologizing of Picasso's erotic passions very interesting. Elsewhere I have criticized the near-compulsory sexualizing that Picasso scholars revert to, particularly when dealing with depictions of the female body.¹³

Most persistent is a tendency to animate the nude, rather than the painting. In his description of *Susannah and the Elders* (1955, Fig. 2), Picasso connoisseur Jean Clair invokes an actual woman, who

displays her body, developing it in all three dimensions at once, rolling from side to side, alluring [the onlooker-men] with a forcible distortion of the torso and suddenly holding up for inspection her breasts, her belly, her backside, the instep and sole of her feet, her genitals and her anus, all at the same moment.¹⁴

Thus the connoisseur blissfully animates a female object, invoking a phantasmatic feminine desire – a desire that, as Luce Irigaray would say, "is not hers". So, incited by the twilit *topoi* of the Nude/the studio, the critic's verbal strip tease transports us from pictorial fantasy to pornographic reality.¹⁵ In our critical obsession with Picasso's graphic obsession, we end up pointing at the *pubendum*, "holding it up for inspection", as it were, without actually "doing" anything with it. We seem to be confronting a "beyond", the limit of what is formally theorizable in the context of art and beauty.¹⁶ Thus we recapitulate the literal meaning of *pubendum*: *the thing to be ashamed of*, to politely

13 For an analysis of the obsessive sexualizing that characterizes much of Picasso scholarship, see Kalha, "Picasso Pornographique", *passim*.

14 Clair 2001, 25.

15 The etymology of *pornē graphos* aptly alludes to the realm of discourse, suggesting also the pornographic logic of popularized art history (Gk. *pornē graphein*, to write about prostitutes). Note, moreover, a structural similarity between Picasso and Porno: "The pornographic scene is indefinitely repetitive", notes Irigaray, it "is the *reign of the series*." Irigaray 1985, 201–202. In Picasso as in pornography, "[the] alibi of pleasure covers the need for endless reiteration". I would complicate Irigaray's rhetoric by stressing that the nature of this "alibi of pleasure", as well as its relation to gender/sexuality, is all but unambiguous.

16 I owe the idea of a "beyond" to Doane 1992, 68–69.

ignore. Or we politely ignore the vulgar details – or snub the works in question, pointing at misogyny. Yet it would be just as simplistically literalizing to “animate” Picasso through a psychologizing reading of the works (as reflection of his imagined sexuality), as it is to animate the informal fantasy-objects created by the artist.

Discussing the painting, Jean Clair highlights the anatomical focal point, describing “it” as “star anise, part hyphen, part exclamation mark, summing up in two dark splashes that sexual graffiti which is a constant source of fascination to children and was photographed by Brassai (and which adults in my youth still scrawned on lavatory doors)”.¹⁷ The critic’s devotion to describing the nondescript sums up the nature of this childish yet universal fascination. Art historian Karen Kleinfelder revisits Picasso’s nude to more sober ends:

Picasso renders [the vulva] like an exclamation point dotted by the anus, marking the spot, as it were, punctuating what usually is skipped over – – By making visible what is usually kept invisible, Picasso in effect sets out to demystify the image of the nude woman as the ultimate enigma.¹⁸

Kleinfelder is referring to an etching dated 18.8.1968 (Fig. 3), which I will briefly describe – and hopefully de-scribe – because Kleinfelder actually fails to do so. That is, she is quick to *interpret* the series in question as “demystifying” the Nude, but she does not explain this demystification in terms of what is actually going on in the image.

Them There Eyes: Othering the Male Gaze

What is striking about the nudes at issue here, and typified in the 1968 etching – beyond the artist’s imaginative variation of a single

17 Clair 2001, 25. To see how the display of female genitalia through a particular set of porno-graphic poses runs through Picasso’s various phases, see images on pages 179, 212, 244, 262, 265, 273, 283, 287, 297. It should be noted, however, that Picasso also marvels in depicting male genitalia (testicles + anus) from this angle, see in particular his 1961 pastiches on Manet’s *Déjeuner sur l’herbe*

18 Kleinfelder 1993, 201, Fig. 133 on page 200.



Figure 3. Pablo Picasso, etching 18.8.1968. © Pablo Picasso.

motif – is the insistence on displaying, not just the object, but the *subject/object* relation in structural terms. There is almost always a gazer, and not just a gaze, and the treatment of the first is often just as intriguing as the latter. Picasso thus suggests an awareness of the very

dynamic of gendered viewing – that “male gaze” my generation has been taught by feminism to always view with suspicion.

Picasso frames the spectacle of the “thing to be ashamed of” – splayed wide open in the center of the image – with witty allusions to both the circus (subtly) and the “frozen” male gaze (not so subtly). Marked by what one is tempted to describe somewhat paradoxically as a gentle, though somewhat whacky sense of humour, this very graphic (in all senses of the word) image indeed invites a detoxifying reading in terms of self-irony and carnival. The artist’s hyperbolic scopophilia underscores his own investment and complicity in the scenario. The bloodshot, bulging eye of the artist’s *alter ego* (on the right), a shady figure complete with shabby stubble, seems to bespeak a murky, lowly desire.

”[In] scopophilia and exhibitionism”, writes Freud, “the eye corresponds to an erotogenic zone.”¹⁹ It is this ocular “erotogenic zone” that Picasso exhibits alongside the actual ones, hence parodying, if not queering his gaze (I count sixteen more or less bulging eyes in the picture). Moreover, the male sexual organs are also on parade here, however compositionally marginal and anti-spectacular (penile rather than phallic) their display. “*They sparkle, they bubble, they’ll get you in a whole lot of trouble*” – to borrow from the ocular jazz song made famous by Billie Holiday.

If, as Freud would have it, “a multiplication of penis symbols signifies castration”²⁰, what does *this* multiplication²¹, this carnivalistic reiteration of not just the erect gaze, but of the “feminine mystique” – of mystery de-mystified – add up to? Re-mystification or deconstruction? And why are the *pudenda* made to figure in the plural – in this “exclamatory” form? Our reading hinges on whether we see this hysterical repetition as symptomatic (= trouble) or intentional

19 Freud 2000, 35.

20 Freud 1991, 47.

21 As Freud suggests in a footnote to a section of the “Three Essays” entitled *Touching and Looking*, the “compulsion to exhibit is also closely dependent on the castration complex: it is a means of constantly insisting upon the integrity on the subject’s own (male) genitals”. Freud 2000, 23, n. 2.

(= bubble) – which does not mean it has to be either or, in Picasso any more than it is in *Lady Day*, or those of us glaring at his work.

Indeed, the problem with freudianism (often prefixed with "vulgar") is that anything and everything can easily be deemed a symptom of castration or other anxieties – which seems even more telling about our anxieties than about the representations in question. In art, an endless evocation of the nude may well work on par with this mechanism of exhibitionism, propping up the integrity of the subject – "phallic" form, masculinity, modernist mastery. Yet in Picasso's case, it is not form that perseveres, but formlessness.



Figure 4. Pablo Picasso, etching. © Pablo Picasso.

Form / Informe

The woman is always already in a state of anamorphosis in which
the figure becomes fuzzy.

Luce Irigaray

As an over-determined concept, *form* leans on both corporeal and moral notions, connoting cleanliness, purity and wholesomeness, while denoting compact, steady and sturdy structure. Form implies measure and means: reserve, control, norm – but also its necessary opposite: pleasure. This pleasure finds itself expressed both as a counterforce to and as a pleasurable foregoing of pleasure, also known as asceticism.

It seems both telling and ironic that one of the most poignant psycho-theoretical articulations concerning *form* centers around the most "informal" of bodily metaphors, the anus. Indeed, the ass hole is so mundane a body part that one hesitates to call it a metaphor. Yet the everyday application of the term "anal" – as a synonym for pedantry and particularity – already attests to the metaphoric potential (this usage only gradually creeping into our Finnish as a linguistic loan).

I have elsewhere described as "anal" a rather different mode of drawing: a particular and precise, controlled draughtsmanship (applying delicate *sfumato*, in the classic vein).²² This would be the "proper" Freudian sense. Picasso's late drawings, on the other hand, are characterized by a sketchy, groping line. It is a *painterly linearity* (to update Heinrich Wölfflin's well-known dichotomy in oxymoronic terms). Picasso's line, I would like to suggest, is not a symptomatic line – it is way too bare, too open, to reveal much anything. *This is a woman, this is a woman's bottom*, Picasso allows his pencil to state, laconically, while disclosing his curiosity as an open secret, a "secret that is no secret any more". Thus the images at hand, in all their banality, indeed attest to a demystification of gender and sexuality.

In a painterly ink drawing dated 6.6.1967 (Fig. 5) we see an object-figure on a sort of pedestal, like a blob of clay suggesting female form

22 Kalha 2012, 64, 68–69, 73–75.



Figure 5. Pablo Picasso, drawing 6.6.1967. © Pablo Picasso.

mainly from the chest upwards. Distancing himself from classical paradigms – the idea of drawing “from the flesh” as sublimating study of form – Picasso revels in its antithesis: hand-formed base matter. Hence the appropriately ambiguous rendering of the “nude’s” nether region. Again, the theme of voyeurism – the ocular displacement of lowly desire – is highlighted, suggesting an intimacy with Freud. Male supremacy is both propped up and corroded, with them there (erotogenic) eyes placed in invisible yet glaring quotation marks.

The medium of pottery seems key here, albeit the hierarchic structure in question is hardly registered by ceramic connoisseurs, who prefer to stress the formal innovation involved in his experiments.²³ This emphasis serves to mask a rather literal allusion

²³ Indeed, there persists a curious cleft between scholarship concerning Picasso’s “fine” art and scholarship concerning his pottery, though one

to the *abject* that Picasso's ceramic oeuvre hinges on (lat. *abiectus* = low, common). To put this in more affective terms, clay affords a touchy-feely directness to the draughtsman's groping linearity. The implicit equation of *mater* with matter – of femininity with the low – harks back to Aristotelian and later renaissance hierarchies of the senses, where touch, taste (and, at least implicitly, smell) represented the basest realm.

Picasso does little to hide his investment in art's lowly subconscious. After all, the modernist pottery of his day was all about "disinterested" form – trying to overrule the informal nature of the medium, the *earthen* nature of the ware. Picasso cleverly ironicizes this attitude while literalizing the medium's corporeality – witness the tautological décor on many vases (Fig. 6).

We recognize the crafty, "neo-materialist" stance from the slew of his late nudes, like the finger-picking serenade that opened this essay. It is as if Picasso envisioned these bodies, ensnared in meshes of hand-made *facture*, as earthy painting-ware. A "craftsy" textural emphasis merges with a *horror vacui*, both suggestive of ambivalent tactility – a will to touch and not-touch, all this combining in a whacky scratch-and-sniff expressionism that is Picasso's *art brut*.

As Picasso liked to say, "If it's chaste, it's not art."²⁴ Freud might well have agreed: in the *Three Essays* he explains how art and voyeurism share the same psychosexual root. Arguing that art and voyeurism share the same psychosexual root, Freud notes how the latter is always already connected with disgust.²⁵ Taken normatively this seems to hinge on misogyny, but what Freud means is that cultural form deems certain desires or body parts off-putting: hence we evolved "vertically" from sniffing animals to gazing humans.²⁶ Freud

might easily argue that all of Picasso's art, particularly his later work, was in fact "applied" art, and equally invested in the depiction of gender.

24 Ashton 1977. Interestingly, *chaste* sides conceptually with femininity: "chastity", after all, is a gendered term rarely linked with male sexuality, having to do mainly with controlling/safeguarding women's bodies.

25 Freud 2000, 23.

26 For an analysis of the "verticalist" ideology informing Freudianism, see Kalha 2007, 78–113.



Figure 6. Pablo Picasso, vase. © Pablo Picasso. Picasso and his vase. © Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk. Pablo Picasso, drawing 6.6.1967. © Pablo Picasso.

recapitulates this more elegantly: "The highest and the lowest are always closest to each other in the sphere of sexuality: 'vom Himmel durch die Welt zur Hölle'"²⁷

From Art to Abjection – and back

To fathom the complex workings of ideology at hand, we might recall French philosopher Georges Bataille's 1957 views on beauty and desire:

The image of the desirable woman would be insipid and unprovocative if it did not – – reveal a mysterious animal aspect, more momentarily

27 Freud 2000, 27–8 n. 1. Freud quotes from Goethe's *Faust* ("From Heaven across the world, to Hell").

suggestive. The beauty of the desirable woman suggests her private parts – to be precise, the animal ones.²⁸

Bataille provides insight into the vulgar recesses of (masculinist) imagination: "For a man, there is nothing more depressing than an ugly woman", the philosopher muses, "for then the ugliness of the organs and the sexual act cannot show up in contrast. [U]gliness cannot be spoiled, and to despoil is the essence of eroticism."²⁹ However, ugliness or beauty was not the point per se, but rather the idea of violation: "Beauty is desired in order that it may be defouled; *not for its own sake*, but for the joy brought by the certainty of profaning it."³⁰ At work here is a complex intertwining of displaced abjection/misogyny, but also internalized sexual shame (after all, it is the penis that despoils the woman).

An anecdote recounted by Malraux comes to mind here: the women in and about Picasso's circles would urge "unattractive" models to go pose for the artist known for his distortions – a rather futile idea if we are to take Bataille at his word. Picasso certainly shared Bataille's distrust in "beauty", yet more than simple misogyny his works suggest a loving hatred of Fine Art, wherein the Nude – the trope, not the woman – is utilized as a defouling device. Sabartés remembers a particular discovery by Picasso: "Have you ever seen anything more beautiful than that old woman?", the artist marveled, adding delightedly, "I am sure she has never washed."³¹ We can also recall Picasso's haughty exclamation upon showing his *Woman in an Armchair* to Braque: "Is it a woman or a picture? Do her armpits smell?"

Bataille ponders: "The sexual channels are also the body's sewers; we think of them as shameful and connect the anal orifice with them."³² This verticalism is Picasso's trajectory, as he traces art's genealogy back to its most informal roots. The ambivalence at play

28 Bataille 1986, 143.

29 Bataille 1986, 145.

30 Bataille 1986, 145.

31 Sabartés 1946, quoted in Ashton 1977, 73.

32 Bataille 1986, 57–59.

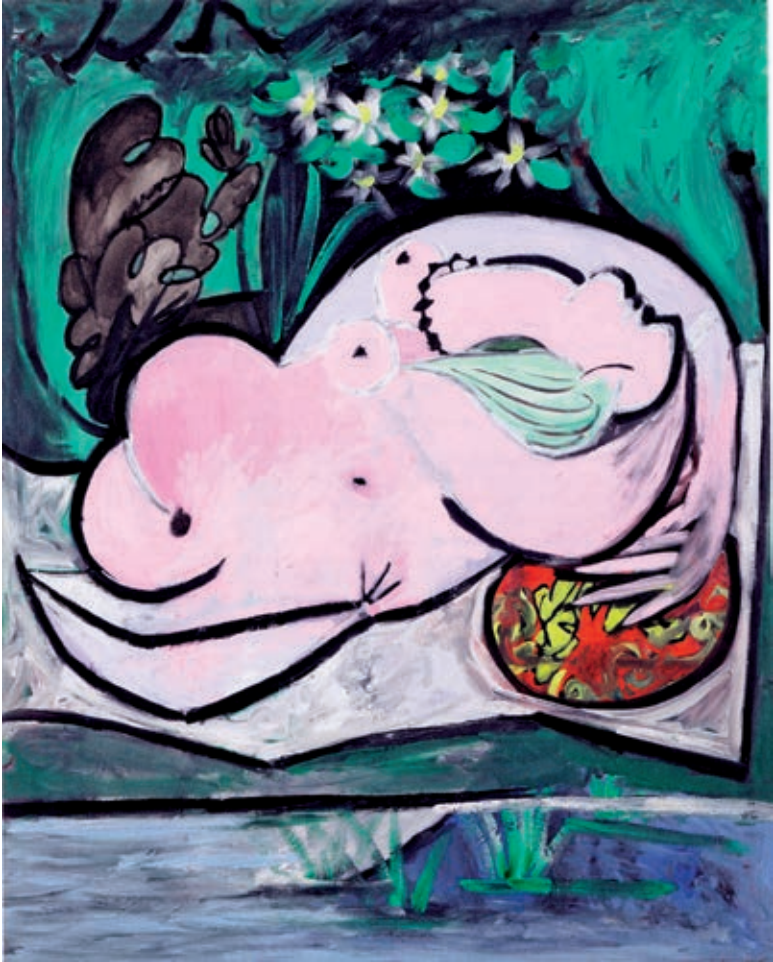


Figure 7. Pablo Picasso, *Nu dans un jardin* ("Nude in a Garden"), 1934. © Pablo Picasso.

finds its focal point in the "front-bottom". *Nu dans un jardin* (1934) (Fig. 7) seems case in point: a blob of formal ambiguity, punctuated with pits and orifices. But now the contortionist, reminiscent of an Ingres Odalisque, is self-contained, blissfully auto-erotic. Omnisensual, the eroticism at play here seems to venture beyond the sexist-masculinist psyche. Indeed, Irigaray's notion of "This Sex

Which Is Not One”³³ would provide for a wonderful caption – If only the painter wasn’t a notorious womanizer!

If art is a reflection of biography, then surely this is an image of infatuation – its boyish caption might read ”Pablo <3 Marie-Thérèse”. At once vulgar and gentle, the image is devoid of emphatic aggression or sarcasm – one is rather struck by the overwhelming sweetness. The trademark distortion is there, of course, but it is rather a loving distortion that beckons to be termed stylization. Absent are the ”bristling razor-blades” that Picasso famously declared the prerequisite of real art.³⁴ Still, cuteness, humour and anality go hand in hand; at least they all harbor naïveté, a regressive quality.

Potty-training with Picasso

To complicate (though not negate) the pastorality of paintings like *Nu dans un jardin* (Fig. 7) we must return to the primal scene of theory: anality as understood by Freud. The psychoanalyst wrote extensively about the anus and its discontents in articles spanning 1908–1924.³⁵ The anal groove proved to be a seller: by 1941, when Freud’s *Complete Works* were published, his classic *Charakter und Analerotik* (1908), had already appeared in six editions in German and translated into English, Russian and Spanish, as well as two different versions in Japanese! Egged on by a growing readership, Freud revisited his anal theories in the second volume of his highly popular introductory lessons from 1933.³⁶ Thus we have that instance of life imitating art: the common reference to the ”anal triad”: pedantry, parsimony, petulence.

33 Cf. Irigaray’s concept *se retoucher*, referring to feminine openness/plurality as opposed to more singular, phallic corporeal modes. Irigaray 1985, 219, 222. Note also the painting’s lack of ocular emphasis: no eyes, no thematization of the gaze. See also note 51 below.

34 Malraux 1995, 139.

35 E.g. *Charakter und Analerotik* (1908), *Über Triebumsetzungen insbesondere der Analerotik* (1917), *Ergänzung zur Lehre vom Analcharakter* (1921), *Zur Charakterbildung auf der ”genitalen” Entwicklungsstufe* (1924).

36 In Finnish, e.g. Freud 1981, 494.

Crucial here is the concept of *Reaktionsbildung* ("reaction-formation"). It is what happens when the ego creates a symptom to defend itself against anxiety, turning prohibited desires into their opposite – most paradigmatically when an original anal interest is manifested as cleanliness or conscientiousness.³⁷ More intriguingly, Freud saw anality as a cornerstone of civilization; there was an associative link between high culture and the anus. The anal realm, so Freud, harbors "the first prohibition which a child comes across", thus bearing the symbolic burden of all that is to be repudiated or kept in form. It requires no huge leap of imagination to see how these traits relate to form in culture, not least the visual arts.

One might say that anality is the mother of form. An interest for that which is by culture deemed "dirty" is expressed in covert form as cleanliness and order. Form can thus be seen as a symptom of the formless, of base matter and excess, of disavowed desires. At work is a kind of counter-cathexis (Freud's *Gegenbesetzung*): a sublimation of the erotic charge that belonged originally to the denied object, body part, or lowly interest. Thus we have the image of a person endlessly cleaning the toilet or wiping his ass wherein he ends up familiarizing with precisely the very "dirt" which he is trying to eliminate. Disavowal and desire, the act and its denial, go hand in hand.³⁸ As a building block of civilization, reaction formation is linked with the Super Ego (controlling certain acts) and sublimation (ennobling them, turning them into culture).³⁹

37 Cf. Krauss, who applies a (de-corporealized) *Reaktionsbildung* model to explain pastiche in earlier Picasso. I would emphasize the artist's ironic-Freudian stance: to me, the wavering between high/low, suggests a "strategic" regression rather than symptomatic disavowal. See Krauss 1999.

38 For Freud, emphatic cleanliness suggests a latent interest in unclean corporeality. Describing this dialectic Freud cites in parentheses the English phrase "Dirt is matter in the wrong place" (which is sometimes accredited to Mary Douglas' later writings) Freud 1999, 205–208.

39 Freud 1999, 205, 209; see also Laplanche and Pontalis 1973, 378.



Figures 8 and 9. Postcard ca. 1920; *Dukatenscheisser*. Harri Kalha's collection. Use and reproduction only with permission of Harri Kalha.



Figure 9.

A postcard from ca. 1920 (Fig. 8) manages to articulate Freud's idea quite nicely, the card's purported subject notwithstanding.⁴⁰ In Freud it is precisely this oppositeness that creates a logical – dialectical – relation between the culturally most and least valuable: between purity and dirt. Or between gold (*Gold*) and trash (*Kot*), terms that seem to be related both linguistic-etymologically and as cultural value systems.⁴¹ The linkage between apparent opposites was a central motif in Freud's early theorizing around the concept of ambivalence. For further illustration I chose another postcard from Freud's time, one depicting the popular figure of the *Dukatenscheisser* (Fig. 9). This figure of medieval folklore is usually taken as a moral allegory (the futile pursuit after a quick buck), but I offer it as illumination of Freud's trail of thought.

Objecting to the taboo-ridden distinction between anal and genital, Freud underscores their co-existence: "the genital apparatus remains the neighbor of the cloaca, and actually [to quote Lou Andreas-Salomé] 'in the case of women is taken only from it on lease'".⁴² The curious word choice invokes the naïve assumption by children that female genitals are one homogenous space and related fantasies that associate delivery with defecation (the so called *cloaca theory*: babies arriving through the rectum). Even my mother, when speaking to us

40 While the image is actually a depiction of the modern craze for mud baths (a topic favored in humorous postcards from 1900–1920), it manages to neatly sum up the ambiguity in question, suggesting a conceptual anchorage between cleanliness and dirt.

41 In a typically creative manner, Freud points to linguistic phenomena: in German, *schmutzig* (dirty) and *filzig* (filthy) also refer to stinginess. In Finland, we might consider terms like *jäämä* which can mean both worthless (debris) and worthy (economic surplus); *jämä* is a worthless thing that acquires value when offered to a friend ("jätä jämä"). Perhaps there is some relation between *rikka* (weed) and *rikas* (rich)? That clean and dirty are dialectically intertwined is intriguingly reflected by the words *siivo* and *siveellinen*, which can work as synonyms, with tidiness leaking over onto moral decency, while *siivo* can just as well refer to its opposite ("Mikä kauhea siivo!"). The symbolic linkage between gold/money/waste/feces is briefly noted in *the Interpretation of Dreams*, but Freud dwells on them in articles from 1908 and 1917. E.g. "Charakter und Analerotik" 1999, 207.

42 Freud 2000, 53 n. 1.

kids of anybody's bottom area, used the term *pynny*, instead of the more vernacular *pylly* (bum). In hindsight, her euphemistic word choice was rather queer and Freudian, for it covered all private parts, and regardless of gender.

Freud's fascinating idea assumes as norm the male subject (a man like the analyst himself), in whose imagination "the whole vagina" has been "leased" from the rectum. In the process of demystifying the anal, Freud actually *anal-izes* female genitalia, redoubling the dialectical effect of the *pudendum*. At the same time, in a queerly fascinating associative swoop, he suggests a metonymical linkage between the rectum and the penis. Describing children's "masturbatory sexual manifestations", Freud writes: "The contents of the bowels – – behave like forerunners of another organ, which is destined to come into action after the phase of childhood."⁴³ Drawing an analogy between penis and feces⁴⁴, Freud seems to imagine a prick in the anus – a prick which almost seems to belong there. In any case, the primal scene unfolds as "sodomitic", because the child's pre-genital assumption is that coitus takes place in the ass (what is more, between two as of yet sexually undifferentiated adults).⁴⁵

It is the ambiguity of the *pynny*, the "front-bottom", that Picasso's drawings seem to be groping for. Instead of looking at his works as just comical/vulgar depictions of nudity/sexual desire, we might take them for attempts to illuminate – however intuitively – the structural thematic of cultural sublimation and aesthetic verticalism (art/high, desire/low). To speed-read his drawings in terms of simple misogyny would be to silence the vast trajectory of theorizing about the anus around the same time the grounding theories of modern art were being formulated.

Take, for example, the pastel dated 2.10.1967 (Fig. 10): comparing the phallic teaser of a pipe or horn with the baby's potty in his repertoire of artist's attributes, Picasso deftly illuminates the trail of thought that I have been pursuing. Juxtaposing fine art and potty

43 Freud 2000, 52.

44 For Freud, the (queer) penis finds a symbolic precursor in shit, which fills up the bowel, stimulating its mucuous membranes. Freud 1981, 493.

45 Cf. Edelman 1994, 180, 268 n 16.



Figure 10. Pablo Picasso, pastel 2.10.1967. © Pablo Picasso.

training – the original advent of formalism – the image highlights the “anal” basis of art. In this broader picture, the exclamatory female bottom seems a mere laconic aside, yet suggestive of conceptual symmetry.

The obsessive gaze – enacted in Picasso’s work as both regressive and repetitive – now suggests a laconic tone. Maturity (impotence) is fused with immaturity (innocence) as the geezer-gazer finds himself amidst a perpetually re-enacted primal scene.⁴⁶ Sophomoric mystery overrules scopophilic mastery. Intriguingly, the artist is portrayed in the guise of Rembrandt, ironicizing not just the complacent male gaze, but the notion of creative genius, the art historical cliché of “old master”. The potty, moreover, alludes to blue-and-white pottery, much valued in Rembrandt’s era. Picasso thus urges us to view the

46 One might compare the carnivalism of the studio in Picasso’s pastel drawing with Bataille’s traumatic recollection of one of his primal scenes: witnessing his blind father defecating, white eyes staring upwards.



Figure 11. *Pekka ja Pätkä mestarimaalareina* (*Pete & Runt, Master Painters*), 1959. Still shot from the movie. © National Audiovisual Institute (KAVI).

very value system subtending "old mastery" in terms of irony – an irony all the more poignant because Picasso was now not just master, he was old, period. The element of pastiche is no simple joke, nor is it just a nervous reflection of personal status. I would rather suggest that the relentlessly ironic mode attests to Picasso's own ambivalent implication in the process of artistic *Reaktionsbildung*. Art cannot help but circle around that which it seeks to disclaim.

In presenting ambivalence at the core of art, Picasso seems to be playing on a similar idea as the Finnish popular film, *Pekka ja pätkä mestarimaalareina* (1959) (Fig. 11). The film mocked the cryptic forms and rhetoric of Modern Art, reflecting a typical clash of popular attitudes and elitism.⁴⁷ In the still shot above we have a variant of the classic notion "even a child could make that", only here the child is only suggested by way of the regressive thematic, alluded to by the "sanitary porcelain" (as the fittingly euphemistic term goes). Toilet and *toilette*, the sewer and art – feces and form – are cunningly

47 For a discussion of the film and the populist genre known as Rillumarei that it represented, see Kalha 2017, 168–171.

juxtaposed. An implicit analogy emerges between modernist sensibility and bowel training. The working class men, innocent to the values of culture, are likened with children; this is underscored by way of visual hierarchy with the lads looking up at the art object.

At the same time, the joke cannot help but hinge on misogyny: the caption says "Kneeling Woman". As in Picasso, this risqué element becomes a necessary evil when poking fun at modernist abstraction with its underlying tradition of "the (sanitary) Nude". This tradition is of course a male invention – so the humor could just as well be aimed at masculinist aesthetics. In the context of 1959 Finland, *cognoscenti* may have detected a more sophisticated reference to dada and Duchamp, but most people just saw Modern Art as the butt of the joke.

One could easily make a formalist analogy between the film's nude and Picasso's nudes, but I am more interested in conceptual similarities. Like the film's laid-back lads, Picasso's alter ego assumes the vintage point of a child. And as it happens, the abstraction of the "kneeling" figure evokes queer ambiguity in the *pyunny* vein. In any case, both images invoke the private taboo of the toilet and defecation, while alluding to the public psycho-social process of sublimation that art bases its lofty status on. In the film's dubious masterpiece, form and *informe* combine. In Picasso, the pott(er)y is a de-sublimating, anti-phallic symbol that suggests the *sine qua non* relation of form to formlessness. Art is understood as a relentless wager between regression and sublimation. A sublime regression, you might say, the conceptual opposite of *askésis*. This is highlighted in the pastel by a decorative use of color – blissfully sensual, delightfully pretty – antithesis of masculine *disegno*.

Picasso's masturbatory monologue is all this and more, harboring in the "obsessive" mode even subversive potential. After all, the vulgarism strategically employed here is literally a sub-version of Modern Art – a bum note disturbing sublimation. Picasso's radical message is: art can be childish (hence unmanly), even anti-social – perhaps it needs to be just those things in order to test its limits. All this is a far cry from the conceptual rigor of his contemporary art scene. One might describe Picasso's late period as anti-conceptual regressionism – which is not to say that it is bereft of conceptual substance.

The trouble lingers: is the regressive stance a mere condescending alibi for perpetuating sexist repertoire? I don't think we can, nor need to come up with a ubiquitous answer. As Picasso himself said in a different context: "If there were only one truth, you couldn't paint a hundred canvases on the same thing."⁴⁸

Twierking with Picasso

After a painting is finished, it goes on changing, according to the state of mind of whoever is looking at it. The picture lives only through the person looking at it.

Pablo Picasso

The theme of Artist and Model has been described as a "psychodrama of man versus woman, self versus Other"⁴⁹ I would add, emphatically: of high versus low, top versus bottom, decorum versus tastelessness, high art versus kitsch. Tuning in on the gaze, we find the scenario at least as ambivalent: we are urged to watch the artist, watching himself, watching the nudes.⁵⁰ While they are devoid of any subjecthood that a proper gaze entails, we can seize the opportunity to "look back"⁵¹ Thus, while the genre assumes the binary logic of the scopic regime, its variety disrupts the syntax of this logic, revealing a potential of role-play and instability. Moreover, the artist's defacing/defecating "hindsight" undermines oculo-centrism, the age-old supremacy of the gaze.⁵² Moreover, Picasso in effect ends up parodying master narratives and the very concept of "the Autobiographical Picasso".

48 Ashton 1977, 22.

49 Kleinfelder 1993, 13.

50 Cf. Barthes 1991, 241.

51 Cf. hooks 1990.

52 Risking essentialist overtones, I am again compelled to note the resonance with Irigaray, who embraced anti-ocular – haptic rather than optic – corporeality, challenging Freudianism, which to her was a "voyeur's theory". Irigaray 1985, 47, 103.

Who, indeed, is the ass here? The object of the caricature is the clothed (= cultured) artist, and the very nature of "fine" art that he stands for. In thus allegorizing the meanings of art I don't mean to claim that the artist wasn't curious about that which adults aren't supposed to be curious about. But my hunch is that an artist as socially clever as Picasso would not have unwittingly disclosed a private obsession through art. He was quite self-aware in taking the naïve stance, "mooning" a curiosity that in some other artist's case might well be read as some kind of hidden sexual obsession.

So at the end of the day it may be Picasso who is bending over and showing his behind – to us, the well-bred audience of art (see for example Figures 12 and 13). Picasso's "anality" might thus be better understood as a *mise-en-abyme* (if not a downright deconstruction) of clichés regarding the creative scene. To stick to a traditional feminist-ideological reading would be to ignore the transgressive flair – and biting irony – with which Picasso depicts his "primal scene". The phallus, after all, is not ironic. For the phallus to thrive, it needs to be taken seriously, at face value.

Needless to say, the theoretical stance taken here should not overrule gender sensitivity.

In a Freud-inspired essay from 1986 (with the inspired title "A Poem Is Being Written"), queer theorist Eve Kosofsky Sedgwick writes of the "backness of the backside":

One has after all behind one – – something significant: the place that is signally not under one's ocular control and also the site, by "no accident," of the memorializing outerworks of an earliest struggle, bowel training, over private excitations, adopted controls, the uses of shame, and the rhythms of productivity. – – Erotically, too, here, the potential excitations of something or somebody endlessly at, on, in one's back, when they be palpable at all, must do so not only along with but *through* an unappeasable anxiety (or alternatively, depression) and shame of visibility – –.⁵³

Sedgwick actually writes about the child here, but an analogy might be drawn to the female body, for as I suggested by way of Irigaray, the

53 Kosofsky Sedgwick 1993.



Figure 12. Pablo Picasso, etching. © Pablo Picasso.

female body harbors a similar "involuntarity of meaning", an aptitude to ventriloquize cultural ideas and concerns. In a footnote Sedgwick adds a more personal point:

The impossibility for the adult European female body of maintaining the twentieth-century disciplinary ideal of constant total muscular control over the ambulatory rear end, makes it especially "meaningful" as the locus – forever hidden from one's own eyes – of an always potentially discrediting scandal, the scandal of the very materiality and difference of female bodies. – – And a dynamic of shame means, perhaps necessarily, a narrative about what lives and senses and "speaks" behind one's back.⁵⁴

It is such sensitivity, perhaps, that helps us understand the initial response Picasso's anal drawings have on most of us. Attuned to the realism of social relations, we empathize with Picasso's "models",

54 Kosofsky Sedgwick 1993, note 15, 199–200.



Figure 13. Pablo Picasso, drawing. © Pablo Picasso.

however fantastic their staging. It is, after all, as humans that most of us look at pictures, even those of us with a scholarly bent.

Today, however, popular culture is chock full of images and practices empowering the behind – from the booty shake and twerk in rap or hip hop music, to gay men’s valorizing of the sexual bottom. So, why not embrace anachronism and consider late Picasso as an instance of the proto-twerk? It is a twerk staged by male imagination, but it is still a twerk.⁵⁵ Nasty? Yes. Hilarious? Sure. Still troubling? Indeed.

55 This argument, like most of my analysis, was primarily instigated by *Picasso: His Recent Drawings 1966–1968* (Abrams, New York 1969), particularly plates 189, 194, 195, 198, 286. It was no single image, but rather the dynamic plenitude of Picasso’s “hindsight” that inspired the anachronistic association with twerking. The problem with such reading is that an oeuvre as rich as Picasso’s may offer “evidence” for just about any thesis – which makes our attempts all the more crucial.

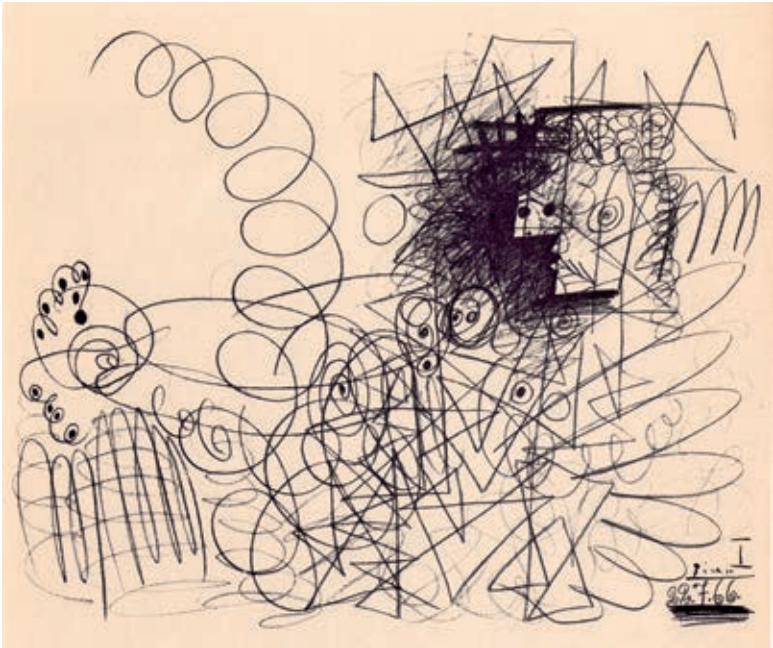


Figure 14. Pablo Picasso, drawing 22.7.1966. © Pablo Picasso.

What Picasso offers us is a serenade of quirky, twerky bum notes to disturb the lofty system of art. Through literalizing the anal drive – intentionalizing what is usually understood as a hidden instinct – Picasso shows the pretension subtending culture. If form is never more than a turning away from disorganized matter and waste, it is forever destined to carry remnants of that which it turns its back to. Picasso highlights the verticalist *top-bottom* structure, showing how it leans on a void in the order of representation, a cognitive blind spot: in the process, the exclamation mark of the nude's front-bottom turns into a question mark – a sign of ambiguity. Or a *semi-colon*, suggesting openness.

A pencil drawing dated 22.7.1966 (Fig. 14) weirdly combines several meanings of anal, if not all its possible and impossible meanings. If we look closely, we notice that the dichotomous structure remains intact – the eyes and hair of two figures can be

made out – although the underlying roles (subject/object) are done away with. The hairiness of the genre is made explicit. This is what all the anal drawings seem already to point at. No more form, just matter. No more top and bottom, just energy. No more line (*disegno*), just messy jumble. Drawing is like hair that has given up on its pubic/pudic function. That even such a scribble had to be signed and dated, in the autobiographical vein, is telling.

Picasso seems to be saying, emphatically, "Even a kid could make this" (a claim he had often heard from others) – which is akin to admitting that a kid indeed did make it. That 80-something kid sitting on the potty who knew quite well what he was doing, de-training his artistic bowels.

Post Scriptum

Allow me, by way of afterthought, to bracket theory and historicize Picasso's "last burst of creativity". In the introduction to the original publication of the 1969 book *Picasso: His Recent Drawings* (in which many of the images discussed here were first published), Charles Feld described how the "women whose shapely bodies invite the games of love offer or refuse themselves to gentlemen rejoicing in their virility." Homosocial solidarity waxes poetic, but the flowery tones might also be seen as reflection of the times. The drawings originated from the months preceding the famous "Summer of Love". Though marked by poignant political upheavals, this time (which of course didn't limit itself to just one summer) is remembered as one of the most sensualist and naïve (one might say, *regressive*) periods in cultural history – an era marked by an ideology dubbed idealistically "free love", and a sexual revolution abetted by chemical substances, the most crucial of which became known as "the pill". This period was, in the strict Freudian sense, an *anti-anal* period, at least when it comes to (hetero) sexual culture. For Picasso, the orgies of the hippie era flourished mainly in paper. For as he had stated in one of his famous witticisms:

On devient jeune à soixante ans. Malheureusement, c'est trop tard.

The man may have been way past his best before date, but his work continued to insist the opposite.

Bibliography

- Apter, Emily, *Feminizing the Fetish: Psychoanalysis and Narrative Obsession in Turn-of-the-Century France*, Cornell University Press, Ithaca, 1991.
- Ashton, Dore, *Picasso on Art: A Selection of Views*, Penguin Books, Middlesex, 1977.
- Barthes, Roland, 'Right in the Eyes', *Responsibility of Forms*, University of California Press, Berkeley, 1991.
- Bataille, Georges, *Erotism: Death and Sensuality*, trans. Mary Dalwood, City Light Books, San Fransisco, 1986.
- Berger, John, *Ways of Seeing*, Penguin, Lontoo, 1972.
- Clair, Jean, "The School Of Darkness", in *Picasso Érotique*, J. Clair, ed., Prestel, München, 2001.
- Doane, Mary Ann, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, London, 1991.
- Duncan, Carol, "Virility and Domination in in Early Twentieth-Century Vanguard Painting", in *The Aesthetics of Power*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Edelman, Lee, "Seeing Things", in *Homographesis: Essays in Gay Literary and Cultural Theory*, Routledge, New York, 1994.
- Feud, Sigmund, "Medusenhaupt", in *Gesammelte Werke, Schriften aus dem Nachlass*, Fischer, Frankfurt am Main, 1991.
- Freud, Sigmund, *Johdatus psykoanalyysiin*, Gummerus, Jyväskylä, 1981.
- Freud, Sigmund, "Character und Analerotik", *Gesammelte Werke, 1906–1909*, Fischer, Frankfurt am Main, 1999.
- Freud, Sigmund, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, trans. and ed. by James Strachey, Basic Books, New York, 2000.
- hooks, bell, *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*, South End Press, Boston, 1990.
- Irigaray, Luce, *This Sex Which Is Not One*, trans. Catherine Porter & Carolyn Burke. Cornell University Press, Ithaca 1985.
- Irigaray, Luce, *Speculum of the Other Woman*, Cornell University Press, Ithaca, 1985.
- Kalha, Harri, "Picasso Pornographique. Korkea taide Matalan halun maailmassa", in *Tarkemmin katsoen. Visuaalisen kulttuurin lukukirja*, ed. Leena-Maija Rossi & Anita Seppä, Gaudeamus, Helsinki, 2007.
- Kalha, Harri, "Halu alennuksessa. Sigmund Freud ja matalan vetovoima", in Kalha ed., *Pornoakatemia!*, Eetos, Turku, 2007.
- Kalha, Harri, "Flip-Flopping with Picasso. Gender, Sexuality and the Topography of Modern Art", in *Contemporary Feminist Studies and its*

- Relation to Art History and Visual Studies*, University of Gothenburg, 2010.
- Kalha, Harri, *Taidetta seksin vuoksi: Tom of Finland*, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 2012.
- Kalha, Harri, "Uutta aaltoa ja arjen utopioita", in *Modernia elämää!*, Parvs, Helsinki 2017.
- Kleinfelder, Karen, *The Artist, His Model, Her Image, His Gaze*, University of Chicago Press, Chicago, 1993.
- Krauss, Rosalind, *The Picasso Papers*, MIT Press, Cambridge, 1999.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, "A Poem Is Being Written" (1987), *Tendencies*, Duke University Press, Durham, North Carolina, 1993.
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand, *The Language of Psychoanalysis*, W. W. Norton, New York, 1973.
- Malraux, André, *Picasso's Mask*, Da Capo Press, New York, 1995.
- Nead, Lynda, *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*, Routledge, London, 1992.
- Vogel, Lisa, 'Fine Arts and Feminism', in *Feminist Art Criticism: An Anthology*, UMI Research Press, Ann Arbor 1988.

Saako olla lapsikuvia – Freudilla vai ilman?

Harri Kalha



Kuva 1. Valokuvapostikortti 424/9, julkaisija NPG, Saksa, 1904. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

Katson valokuvaa, jossa joukko lapsia kirmailee kedolla (kuva 1). Tunnelma on huoleton, kirkkaat auringonsäteet poimivat valohuippuja pellavaisista hiuksista ja pehmoisista vartaloista. Hiuksensa summittaiseen nutturaan koonnut tyttö ottaa juoksuaskeleen kohti toista tyttöä. Kauempana oikealla poika vetää jousipyssyn jäntevään kaareen. Toinen poika loikoilee mahallaan pitkien ruohojen ja niittykukkien lomassa, nilkat rennosti ristissä. Kesäistä valoa tulviva sommitelma on raukean leppoisa, mutta samalla dynaaminen, täynnä iloista liikettä.

Kuva on taidehistoriallisesti kiintoisa, monellakin tapaa. Ensinnäkin se edustaa pitkälti unohdettua teollisen valokuvatuotannon kultakautta. 1900-luvun alussa useissa eurooppalaisissa (sittemmin lakautetuissa) tehtaissa tuotettiin miljoonittain aitoja hopeavedoksia. Postikorttiformaattiin vedostettuina ne levisivät kaikkialle läntiseen maailmaan. Kuva on myös esimerkki keventyneen laitteiston ja nopeutuneen filmin mahdollistamasta ulkoilmakuvauksesta ja sen sulautumisesta osaksi taiteellista suuntausta, joka tunnetaan *piktorialismina*. Käyttökuvan dokumentaarisuuden sijaan tavoiteltiin maa-lauksellisia tunnelmia.

Kolmanneksi kuva toimii kouluesimerkkinä aikanaan hyvin suositusta aihepiiristä, joka on sittemmin käynyt yhä harvinaisemmaksi, jopa outoutunut: alastomien lasten kuvauksesta. Tämä on se taso, jolla lukuni viivähtää. Mikä lasten alastomuudessa pistää silmään – vai pistääkö – ja miten nykyisin niin tulenaraksi miellyvä aihe suhteutuu kuvien historialliseen kontekstiin? Millaista lapsikuvastoa postikortteina ylipäättään levisi – siis varsin konventionaalisen ja kaupallisen, eikä laisinkaan tulenaraksi mielletyn genren osana?

Artikkelin aloittanut kuva on julkaistu vuonna 1904 osana monilukuista valokuvakorttisarjaa. Valmistajana ja julkaisijana on saksalainen valokuvatehdas NPG (*Neue Photographische Gesellschaft*), joka on varustanut vedokset alakulmassa näkyvällä logollaan sekä sarjanumerolla 424.¹ Valokuvaaja ei ole tiedossa; saksalaisissa valokuva-

1 Kortin alakulmassa näkyy sarjamerkintä, joka tarkoittaa, että kyse on firman järjestyksessä 424:s kuvasarja. Kyse oli vähintään 20 kuvaa sisältävästä eli tavallista laajemmasta sarjasta. Sarjoilla edistettiin niin keräiltävyyttä kuin viestintäfunktiota, mutta ne olivat myös luonteva työmuoto valoku-

korteissa mainittiin ani harvoin kuvaajan nimi. Osa sarjan korteista on värillisiä. Ne väritettiin käsin; värivalokuvatekniikka ei vielä ollut käytössä. Värit, silloin kun niitä on, luovat sadunomaista tunnelmaa, muuten lähtökohta on realistinen: kuin tuokiokuva lapsijoukon kirmailusta.

Niin tunnelmiltaan kuin sisällöltään kuvasarja tuo mieleen sata vuotta myöhemmin USA:ssa syntyneen teossarjan, joka on nykytaiteen tuntijoille tuttu. Sally Mannin omista lapsistaan 1990-luvun vaihteessa ottamat valokuvat herättivät skandaalinkäryistä huomiota, kun ne esiteltiin Yhdysvalloissa. Kuvissa on samaa intiimiyttä, mustavalkokuvan sävykkyyttä – ja tuo mutkaton, suorasukainen alastomuus.

NPG:n kuvat ovat kauniita, eikä niissä ole mitään seksuaalista. Silti nykykatsoja saattaa havahtua siihen, miten erikoista lasten kuvaaminen ”luonnontilassa” on. Vastaavia otoksia saattaa toki löytyä itse kunkin yksityisistä perhealbumeista – ainakin saunan ja kesämökkinostalgian luvatussa maassa – mutta julkisesta kuvakulttuurista sellaisia ei tahdo enää löytyä. Lasten alastomuudesta on tullut yhä tiukempi tabu, eikä internet ole ainakaan höllentänyt asenteita tässä suhteessa. Jos kohta Sally Mann saattoi taidekontekstissa – ja ennen kaikkea USA:ssa, jossa konservatiivit ja ”uskonnollinen oikeisto” vahtivat taiteen rajoja² – herätellä yleisöä lapsikuvillaan, taiteellinen puheenvuoro ja sitä seurannut polemiikki ei johtanut vapautumiseen, ainakaan mitä lasten ja alastomuuden kuvaukseen tulee. Internetin haastama yhteiskunta tuntuu pikemminkin päätyneen epäilyn hermeneutiikkaan, mikä on ymmärrettävää. Epäilyn ilmapiiri langettaa levottomat varjonsa myös taidekentälle sekä vanhoihin kuviin, jotka ovat syntyneet aivan eri ideologisessa kontekstissa.³

vaajille, jotka muutenkin ottivat useita kuvia samoissa sessioissa. NPG:n myöhemmät kuvasarjat 562 ja 571 jatkavat alastomien lasten kansoittaman luonnonidyllin teemaa, joskin tunnelma on niissä hieman satumaisempi. Valokuvaaja näissä sarjoissa oli todennäköisesti sama.

- 2 Kun Sally Mannin kuvia esiteltiin Helsingin taidemuseossa 17.10.2007–6.1.2008, skandaalia ei (pienistä yrityksistä huolimatta) päässyt syntymään; kuvat onnistuttiin perustelemaan taidekontekstilla ja vahingosta viisastuneella asiakeskustelulla. Amerikan debatit olivat hyvin tiedossa, eikä ”avarakatseisemmassa” Suomessa haluttu sortua samaan.
- 3 Taiteeseen, seksuaalisuuteen ja lapsen tulenarka hahmoon liittyvistä

Mikä oli toisin 1900-luvun alussa, kun nämä kuvat otettiin – kun ne levisivät tuhansina tai kymmeninä tuhansina vedoksina eri puolille maailmaa uuden median siivittämistä? Olisiko vielä mahdollista katsoa niitä viattomin silmin, aikalaisten tavoin? Olivatko aikalaisten silmät ylipäättään niin viattomia kuin miltä ne näiden kuvien perusteella tuntuvat?

Konvention kirjoja

1900-luvun vaihteessa postikortti oli uutuusmedia, joka mahdollisti viestinnän varjolla yhtä ja toista: taiteellista ja teknistä kokeellisuutta, yhteiskunnallista satiiria ja sukupuolijärjestelmän koettelua.⁴ Yhden suosituimmista – ja samalla venyvimmistä – kategorioista muodostivat romanttiset fantasiat, joihin NPG:n sarja 424:kin kuului. Kortteihin kirjoitettiin henkilökohtaisia viestejä, niissä kerrottiin pikakuulumisia tai niitä hankittiin ja vaihdettiin keräilymielessä. Kohdeyleisön voi arvella muodostuneen etenkin populaarikulttuuriin kallellaan olevista aikuisista sekä nuorista ja lapsista itsestään.

Kun tuotannon kirjo oli laaja ja alati uudistuva, ei yksittäisten kuvien tai kuvasarjojen ympärille näy syntyneen sanasotaa, joka toimisi dokumenttina aikalaisarvoista. On siis tyydyttävä oletukseen: *Nämä kuvat eivät hätkähdyttäneet aikalaisia*. Päinvastoin: kuvat istuivat luontevasti aikansa visuaaliseen kulttuuriin.⁵ Tämä on sikäli merkillepantavaa, että aivan toisenlaisiin postikortteihin kiinnitettiin kyl-

keskusteluista Suomessa esim. Kalha 2011, 17–46; Jyränki & Kalha, 2008, passim.

4 Taidekonventioiden ja hyvän maun koettelusta "protosurrealismiin" puitteissa ks. Kalha 2012. Sukupuolijärjestelmää kommentoivasta "protoperpovosta" kuvastosta ks. Kalha 2019.

5 On mahdollista, että polemiikkia kaivetaan esiin, kun postikortteina levineen kuvaston tutkimus edistyy. Toistaiseksi täytyy kuitenkin tyytyä toteamaan, etteivät mahdolliset debatit ylittäneet julkisuuskyynnystä. Kuvien konventionaalisuuteen viittaa myös niiden yleisyys ja se, että niitä saattoi postittaa. Pornografian käsite ei näin ollen näyttäisi vielä ulottuneen alastomia lapsia esittävään populaarikuvastoon tai valokuvataiteeseen, taikka näiden välimuotoihin postikorttiteollisuudessa.

lä kriittistä huomiota 1900-luvun vaihteessa, aina oikeusjärjestelmää myöten. Saksalaisen oikeusoppineiden lupin alle joutui koko joukko maalaustaiteen mestariteoksista – kuten Giorgionen kuulusta ”Nukkuvasta Venuksesta” (n. 1510), Correggion ”Leda ja joutsen” -maalauksesta (n. 1530) ja Rubensin ”Pariksen tuomiosta” (n. 1636) – julkaistuja postikorttireproduktioita, joiden siveettömyydestä taitettiin peistä oikeudenkäynneissä.⁶

Se, että alastoman *aikuisen* naisvartalon kuvaukseen suhtauduttiin pikkutarkasti moraalia varjellen (vieläpä klassisen taiteen kontekstissa), viittaa nähdäkseni – paitsi moraaliseen paniikkiin⁷ ja sen sukupuolittumiseen – ennen kaikkea siihen, ettei lapsikuviiin osattu tai tajuttu vielä ulottaa kriittistä katsetta. Voidaan olettaa, ettei esimerkiksi NPG:n kuvasarjan ”luonnollinen” näkemys häirinnyt moraalinvartioita. ”Pedofilisoiva” katse näyttää olevan myöhemmän 1900-luvun tuotetta.

Maalaustaiteen klassikoihin sensuuri saattoi tarttua yllättävin tavoin. Oheisessa kuvaparissa on kaksi eri litografiatekniikalla toteutettua versiota yhdestä ja samasta Rafaelin teoksesta (kuvat 2 ja 3). Toiseen, Italiassa julkaistuun versioon Jeesus-lapselle on omavaltaisesti lisätty pikkuhousut – tämä tuntuu erikoiselta, kyse on sentään yhdestä maailman kuuluisimmasta ja ihailluimmasta maalauksesta.⁸

6 Ludwig Leiss, *Kunst im Konflikt*, Walter de Gruyter & Co., Berliini, 1971, 245–267.

7 Perinteikkäiden mestariteosten kohtuuttomalta tuntuvaan syyniin 1900-luvun alussa vaikutti kenties samantapainen ”syntipukkidynamiikka”, jonka voi tunnistaa nykyajan taidepaniikkien takaa: kuvakulttuurin monimuotoistumiseen ja leviämiseen liittyvä moraalinen huoli kohdistaa huomion tiettyyn (näennäisesti hallittavissa olevaan) ilmiöön, jonka julkinen käsittely luo mielikuvan aktiivisista toimenpiteistä suhteessa torjuttavaan ”pahaan”. Pahastuminen tuottaa kollektiivista mielihyvää, kun toimitaan ”yhteisen hyvän” puolesta. Vrt. Jyränki & Kalha 205–212.

8 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa, ennen värivalokuvan aikakautta, maalausten representoiminen värillisinä edellytti alkuperäisen teoksen tulkitsemista litografiatekniikalla eli kivipiirroksena. Niinpä yksityiskohdissa voi olla suuriakin eroja suhteessa alkuperäiseen maalaukseen (ks. esim. Jeesuksen vieressä näkyvät kasvit artikkelin kuvaesimerkeissä). Tuntuu erikoiselta, että juuri italialainen, vieläpä Firenzessä sijaitseva korttifirma julkaisi ”siveellistetyn” version kotikaupunkinsa Uffizi-museon kuulusta mestariteoksesta.



Kuvat 2 ja 3. Rafaelin *Madonna del Cardellino* (1505–1506) saksalaisen Stengel-yhtiön ja italialaisen Sborgi-yhtiön litografiapostikorteissa, n. 1910. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 3.

Naperot nakuina



Kuvat 4 ja 5. ”Amor”, julkaisija K. F. Éditeurs, Ranska, postitettu Marseilles'ssa 1906; ”Bacchus”, julkaisija L. L., Saksa, n. 1905. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 5.

Ennen kuin tarkennetaan lapsuuteen liittyvää aikalaiskeskustelua, on syytä selvittää, missä muodossa alastomuutta esitettiin ja nähtiin 1900-luvun alussa.⁹ Alastomat pikkulapset olivat yleinen aihe, jonka tyyppillisenä legitimoijana toimi klassinen allegoria. Esimerkiksi *putto*-tyyppiset viestintuojat – alastomat *amorit* tai *kupidot* – symboloivat rakkautta, romantiikkaa ja intiimiä kommunikaatiota, mikä olikin luontevaa, kun oli kyse postikorttimediasta.

Amor-aihe (kuva 4) sai erikoisen sävyn valokuvatekniikan myötä: oikeiden lasten ruumiillinen läsnäolo tuo kuviin realistista tuntua, joka puuttui esimerkiksi romanttisista litografoista. On kuitenkin vaikea sanoa, sähköistiko valokuvan realismi alastomuuden (kuten nykykatsoja olettaisi) – vai sittenkin ”luonnollisti” sitä: olihan kyse oikeista lapsista, jotka olivat aikalaiskatsojan silmään oikeasti viattomia, paljaine pintoineen kaikkineen.

Toisaalta lihallisten lasten käyttö klassiseen sivistyskulttuuriin kuuluvina allegorioina korostaa kuviin liittyvää ironiaa. Olisi nähdäkseni sovinistista olettaa, ettei 1900-luvun alun katsoja olisi osannut lukea kuvia ironisesti. Paljaan pinnan historiallistaminen onkin keskeinen haaste nykykatsojalle: mitä alastomuus oikeastaan tarkoitti 1900-luvun alun kulttuurikontekstissa?

Amorin ohella suosittuihin aiheisiin – lapsellisen alastomuuden alibeihin – kuului viinin jumala, aistillisuutta ja kevättä symboloiva *Bacchus* (kuva 5). Alaston poika (joskus tyttö) viinitynnyrin ja rypäleiden kera kuvasti rehevää maallisuutta – ja ironiaa, joka aikuisuuden (humalatilana) ja lapsuuden sekoituksessa syntyi. Aikuisen rooleissa kuvatut lapset olivat muutenkin tavattoman suosittuja 1900-luvun alun populaarikulttuurissa – ja juopottelu kuului lasten harrastuksiin, mikäli fantasiakortteihin on uskominen. Yleisiä olivat myös niin budoaarissa, kylpyammeessa tai sängyn reunalla keimailevat mini-Venukset, kiihkeästi suutelevat lapsiparit kuin lastenkeski-

9 Painotan tässä artikkelissa valokuva- ja valopainokortteja, koska alastomuus on niissä kouriintuntuvampaa kuin esimerkiksi litografoissa – tai vaikkapa veistoksissa, joiden ”klassinen” konteksti legitimoit lasten alastomuuden eri tavalla. Valokuvakortit edustivat 1900-luvun alussa uutta mediaa ja hyvin suosittua, vaikkakin suhteellisen lyhytaikaiseksi jäänyttä kuvatyyppeä, jonka tutkimus on toistaiseksi sivuuttanut.



Kuva 6. Tuntematon julkaisija, Saksa tai Ranska, n. 1905. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 7. Julkaisija Rotophot, Saksa, postitettu Helsingissä 1904. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

set avioliittokuvaelmatkin. Jos kohta lapsiparit voi moni nykykatsoja nauttia hymähdyksen kera, budoaarien pikku keimailijattaret nostattanevat jo kulmakarvoja.

Kun 1900-luvun vaihteen aikuinen nainen veti budoaarissa sukkaa sääreen, näky oli leimallisen yksityinen ja siksi eroottiseksi koodattu. Jos samaa teki pikkutyttö (kuva 6), kyse oli proosallisesta pukemisesta – taikka ironisesta huumorista. Tytön ymmärrettiin mimikoivan leikisti aikuista elettä, ja sehän oli tietysti hupaisaa. Nykyään on toisin: aikuisten koodien mukailusta on tullut yhä nuorempien tyttöjen some-arkea, eikä hassuttelu tunnu enää niin hassulta – ainakaan aikuisten mielestä.

Haastavimmilta tuntuvatkin kuvat (kuva 7), joissa potentiaaliseen erotiikkaan ei viittaa niinkään vähäpukaisuus kuin aikuisten kuvista tutut poseeraukset, budoarikulissit tai suggestiiviset symbolit – vaikkapa kissa, joka aikuisten naisten kuvaan liitettyinä olisi eroottinen koodi. Kissa edusti (itseriittoisen viekoittelevaa) naisellisuutta, kehäävää aistillisuutta.

Jos yllä näkyvää kuvaa katsoo neutraalisti – kuten lapsi tekisi – se on vain herkkä otos lemmikkiään hellivästä tyttärestä. Jos taas kuvaa lukee tietoisena eroottisesta semiotiikasta (aikakauden tapakulttuu-

riin nähden kevyt vaatetus; suorasukainen, vaikkakin eteerinen katse; turkistalja makuualustana; kissa symbolina), tulkinta sähköisty epäilyttäväksi. Yhtä oikeaa – alkuperäistä – lukutapaa tuskin on. Viaton kuva erotisoituu, jos on erotisoituakseen, katsojan tajunnassa – ja täysin alastomuudesta riippumatta.

Yleensä kaupallisissa postikorteissa esitetty lasten alastomuus oli allegorista. Koska allegoria kuitenkin edellyttää aikuista tietoisuutta – käsitteellistä fokusta ja symboliikan tuntemusta sekä ylipäättään kuvan aktiivista lukemista – se ei välttämättä rekisteröitynyt kaikissa. Allegorisuus on epäkirjaimellisuutta: sen ansiosta käy selväksi, että alastomuuden aikalaiskokemuksia on vähintään yhtä vaikea eritellä historiallisessa kontekstissa kuin nykyisin – katseita kun on niin mo-
neen lähtöön.

Oheinen Saksassa valmistettu, milanolaisen kuvaamon otokseen perustuva kortti (kuva 8) on osoitettu Roomassa asustaneelle Signor De Vecchisille. Kortin antaja on kirjoittanut kuvan päälle monimielisesti *E questo?* ("Entä tämä?", "Mitäs tämä mahtaa tarkoittaa?", "Et-tä tällaista!"). Viesti lie tarkoitettu humoristiseksi; tuskin närkästynyt kuluttaja olisi tukenut tällaista kuvatuotantoa ostamalla juuri sitä!¹⁰

Kuvassa alaston lapsi on kavunnut pukeutumispöydälle, jonka peilistä hän kujeilee kameralle. Vitsin eli allegorian ymmärtäminen edellyttää klassista sivistystä: lapsukainen on moderni Narkissos kuvajaisensa äärellä. Narsismiteemaa säestää peilipöydän merkitys turhamaisuuden symbolina. Pukeutumispöytä paikantuu samalla budoaariin eli naiselliseen sfääriin turhamaisuuden ja viekoittelun kehtona. Psykoanalyttisesti kuvaa voisi tulkita myös "peilivaiheen" valossa, mutta kirjaimellisuudesta huolimatta tämä lukutapa tuskin oli (ainakaan sofistikoituneessa muodossa) aikaisten ulottuvilla. Aikakauden populaarikulttuuri oli kuitenkin haka tulkitsemaan ajan teoreettisia virtauksia – joskus etuajassa.

10 Toisaalta närkästyksessäkin on oma nautintonsa, eikä ole mahdotonta, että moraaliseen pahastukseen taipuvainen ihminen ruokkii sitä antautumalla "kiihkeään vastustuksen tilaan". Vrt. Kalha 2008, 189–190. "Mitäs pidät tästä kortista" oli yleinen viesti, kun uutuusmedian ympärille syntyi uutuuksia janoavaa keräilyharrastusta. Kirjoittajan huomautus.



Kuva 8. Valokuvaamo Varischi Artico & Co., Milano, julkaisija NPG, Saksa, 1900-luvun alku. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

Useimmin alastomia lapsia nähtiin uuden vuoden korteissa, joissa ne symboloivat vuoden vaihtumista (kuvat 9 ja 10). Paljas pinta edusti puhdasta ja toiveikasta aikaa, joka oli vasta alullaan. Usein alaston lapsi rinnastettiin puettuun vanhukseen – menneeseen vuoteen – mutta erikoisempiakin variantteja löytyy, kuten oheinen italialainen kortti (kuva 9), jossa kaksi nakuilevaa lasta maalaa toivotuksiaan sinne ja tänne. Yksi lapsista on juuri sivellyt ajankohtaisen vuosiluvun toisen pakaroilte. Studiokuvaelman talvinen realismi korostaa alastomuuden outoutta – toisaalta leikkimieli palauttaa aiheen viattoman lapsuuden sfääriin.

Aforistista huumoria tai sanaleikkejä kuvitettiin usein alastomilla lapsilla. On tosin vaikea päätellä, onko huumori tapa luvallistaa alastomuus, vai yllyttääkö alastomuuden kuvaaminen ”pehmentävään” huumoriin. Huumori tuntuu toisinaan oireelta, joka viittaa siihen, ettei alastomuus lastenkaan kohdalla ollut niin luonnollista kuin tahtoisimme kuvitella. Ehkä uusi, häveliäämpi aika oireili jo näissä kuvissa, niiden levottomassa hupailussa? Niinpä ”täysikuu” (ransk. *pleine lune*) (kuva 10) on 1907 kulkeneessa ranskalaiskortissa yhtä kuin paljas peppu. Kuukin riemuitsee sanaleikistä.

Vastaavasti englantilaisessa kortissa viljellään nokkelaa ”peräpäähuumoria” (*back numbers* = lehden vanhat numerot) (kuva 11). Sen oikealla puolella näkyy puolestaan kortti, joka on saanut tekstiksi *Modesty* (kuva 12). Termi ei tässä yhteydessä tarkoita vaatimattomuutta, vaan siveyttä. Kortti vitsailee aikansa ylevien moraali-ihanteiden kustannuksella, viaton pilke silmäkulmassa.

Modesty-kuva versioi aikansa eroottista kuvastoa, jossa pseudosiveät naiset poseerasivat klassisten Venus-aiheiden tapaan enemmän tai vähemmän säästeliääseen draperiaan verhottuina. Vitsinä on, että lapsi verhoaa – yhtä aikaa häveliäästi ja kokevasti, aikuisen tavoin – tulenaran ruumiinosan, jota ei oikeastaan vielä ole. Aikuinen ”hävyntunto” oli ajankohtainen käsite, johon palaan vielä tuonnempana; olennaista tässä vaiheessa on huomioida, kuinka sitä ironisoitiin lapsikuvien yhteydessä.

Näissä korteissa alastomuuden ja huumorin yhdistelmä pyrkii ”söpöyteen” ja tuntuu harmittoman leikkisältä. Tämä onkin ehkä ainoa muoto, jossa pienten lasten alastomuutta voi enää esiintyä nykyajan visuaalisessa kulttuurissa – ja ainoastaan hyvin pienten (yleensä



Kuvat 9 ja 10. Uuden vuoden tervehdys, julkaisija/valokuvaaja Felicetti, Rooma; "Täysikuu", julkaisija J. L. C., Ranska, 1905–1910. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 10.



Kuvat 11 ja 12. ”Takautuvia numeroita”, julkaisija Beagles’ postcards, Iso-Britannia; ”Häveliäisyys”, julkaisija Rotary Photo, Iso-Britannia, n. 1905–1910. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 12.

vaippaikäisten) lasten kuvissa. *Back numbers* -kortin (kuva 11) lapset olisivat todennäköisesti liian isoja nykymakuuun, mikä kertoo niiden asenteiden tiukentumisesta kuin lapsuuden fyysisten parametrien kaaventumisesta. Erikoiselta tuntuu myös eri sukupuolta olevien lasten esiintyminen alastomina rinnakkain – siitäkin huolimatta, ettei ”sukupuolen” tiedostaminen (kaksinapaisena järjestelmänä) kai kuulu varhaislapsuuden hyveisiin.

Ironinen suggestio, joka liittyy lähes kaikkiin yllä nähtyihin kuviin, korostuu myös ranskalaisessa kortissa, jossa Aatamin ja Eevan raamatullista luonnontilaa asuttavat oikeat lapset (kuva 13). Vaikka ideana on kuvittaa Paratiisin *viatonta* alkutilaa, aikuinen mieli kehystää kuvan myös lankeemustarinalla, jolloin mielleyhtymät muuttuvat perin vallattomiksi. Tämä Eevahan sormeilee ruusua suggestiivisesti, semminkin kun kuvatekstin ranskan verbi *effeuiller* kalskahtaa kaksimieliseltä (”lehtien riisuminen” tarkoittaa myös naisen strippaamista).

Hyväksyttäisiinkö vitsi enää tänä päivänä – ehkei ainakaan ilman Pientä Suurta Somekohua? Joka tapauksessa näiden esimerkkien myötä käy toivoakseni selväksi, kuinka yleistä lasten käyttö alastomalleina oli yli sata vuotta sitten – ja kuinka alastomuutta perusteltiin tai pehmitettiin allegorisella sisällöllä ja leppoisalla ironialla.

Lapsi aikuisen peilikuvana

Tämän artikkelin aloittanut NPG:n kuvasarja 424 (kuva 1) ei edusta tyyppillistä allegoriaa, enkä tunnista siinä mitään ironista, vaan alastomuus esiintyy siinä natur(al)istisessa muodossa. Lapsuuden ikäskaalakin näyttää joustavalta, sillä sarjassa näyttää esiintyvän myös varhaisteinejä – joskin heillä on enemmän kangasta verhonaan. Tämä viittaa osaltaan siihen, ettei pienten lasten vaatteettomuutta mielletty vielä 1900-luvun alussa alastomuudeksi, nykyaikaisessa arveluttavassa mielessä.

Vaikka NPG:n sarjaa ei höystetty allegorialla, koko kuva edustaa yhtä ja samaa symbolikäsitettä: *Luontoa*, jonka osaksi lasten kirmailu sulautuu. Fyysinen luonto puolestaan vertauskuvallistuu ilmentämään luonnollisuutta: aitoutta, autenttisuutta – viattomuutta.



Kuva 13. ”Eeva nyppii ruusujen terälehtiä”, julkaisija Croissant, Ranska, n. 1910. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 14. Sarjan 424 kortti n:o 4, julkaisija NPG, Saksa 1904. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

”Viallisuuden” vastakohtana viattomuuden käsite kielii (aikuisesta) nostalgista: kaipuusta turmeltumattomaan luonnon alkutilaan. Tuota tilaa on aikuisilla aina jo menetetty. Lapselle viattomuus on puolestaan tuntematon käsite. Lapset saavat *edustaa* viattomuutta, josta aikuiset unelmoivat, mutta josta lapset itse eivät voi tietää mitään.

Näin ollen voisi sanoa, että lapsen kuva on aina jo aikuisen kuva. Tätä korostaa se, että lapsi ei ole toimija – hän ei ole sitä kuvien tuotantokulttuurissa (ei taiteilija, valokuvaaja, tilaaja tai julkaisija), eikä hän ole sitä yhteiskunnan tai perheen käytäntöjen tasolla. (Silloinkin kun pienet lapset lähettivät postikortteja, niiden valinnasta vastasivat usein aikuiset.) Niinpä lapsen hahmo edustaa lähes poikkeuksetta jotain muuta kuin ”itseään” – jotain yleisempää ja abstraktimpaa, aikuisten ihanteiden ja toiveiden tasolla todentuvaa.

Kaikissa NPG-sarjan kuvissa lapset eivät ole alasti, vaan heillä on päällään klassiseen antiikin kulttuuriin tai itämaihin viittaavia lannevaatteita tai germaaniseen kulttuuriin viittaavia ”goottilaisia” turkistaljoja. Näiden viitteiden myötä symbolinen sisältö konkretisoituu historialliseksi nostalgiksi. Esimerkiksi oheisessa kuvassa (kuva 14) lapset leikkivät piirileikkiä yhden pojan soittaessa huilua. Mieleen tu-

lee metsänjumaluus Pan, jonka attribuuttina puhallinsoitin on totuttu taiteessa näkemään. Luonnonhelmassa leikkiminen muuttuukin aika-matkailuksi: ajatukset kulkeutuvat 1900-luvun alun Saksasta kaukaiseen, ”klassiseen” menneisyyteen – tai ajattomaan idylliin, Arkadiaan.

Paratiisinomainen, ajaton Arkadia onkin tavallaan koko korttisarjan kotimaa. Kuvateksti voisi kuulua *Et in Arcadia ego* (”myös minä olin kerran Arkadiassa”): minäkin olin joskus nuori ja viaton. Olin joskus, mutta en enää – tähän on juuri aikuinen ajatus korttien taustalla. Kyse on kirjaimellisesti *nostalgia*sta: aikuisen ihmisen ”kipeästä kaipuusta kotiin”, puhtaasta ilon ja viattomuuden alkutilaan, joka on jäänyt peruuttamattomasti taakse (kreik. *nostus*, koti + *algia*, kipu).

Mitä lapsi tarkoittaa?

Vaikka lapsikuvat esittävät lapsuutta, merkitysten tasolla ne edustavat siis jotain muuta. ”Lapsi” on ylideterminoitunut symbolikuva, mikä näkyy muun muassa siinä, miten runsasta, vaikkakin yksioikoista merkityskirjoa lapsiaiheet ovat saaneet kantaa taiteen historiassa. Jos pysytellään ikonografian yleistasolla, lapsiaiheet saavat yleensä kuvastaa seuraavanlaisia asioita:

puhtaus, viattomuus
turva(llisuuden tunne)
rakkaus, hellyys, kaipuu
köyhyys, myötätunto/sääli
huolettomuus, leikki; hulluttelu, vapaus.

Listaan voisi lisätä, ainakin tentatiivisesti, sukupuolettomuuden ja/tai epäseksuaalisuuden. Lapsi edustaa epäseksuaalista olemista, jonka aikuinen kuvittelee idylliseksi, koska menetetyksi. Voisikin sanoa, että lapsen pinta on aina puhdasta; se ei myöskään ole koskaan täysin paljasta, vaan ikään kuin ihanteellisuuden verhoamaa.

Alaston lapsi on oikeastaan oksymoron: lapsi ei voi olla samalla tapaa alaston kuin aikuinen, koska häneltä puuttuvat alastomuuden merkit (kehittyneet elimet ja muut sukupuolen määreet), mutta myös koska aikuinen katse pukee lapsen automaattisesti ihanteellisuuden

vaippaan. Lapsilla itsellään ei ole sen enempää käsitteellisiä taitoja kuin halua nähdä toimiaan seksuaalisina – siksi ne juuri ovat niin ”luonnollisia”.

Voisi ehkä sanoa, että vain toinen lapsi voisi nähdä kaltaisensa lapsen alastomana, mutta häneltä puuttuu taas se käsitteellinen arsenaali, jonka me aikuiset liitämme paljaaseen pintaan: lapsi näkee toisen lapsen ilman vaatteita, muttei välttämättä alastomana. Lapsen kuva uhmaa seksuaalisoitunutta kulttuuria. Toisaalta korostunut aikuinen hävyntunne objektisoi lapset kieltämällä heiltä aistillisuuden – joka muistaakseni kuului ainakin omaan lapsuuteeni.

Uskoisin silti, että osa meistä pystyy katsomaan kuvia myös toisin, luonnolliseen kirmailuun eläytyen, ilman seksuaalisuuden varjoa. Myös valokuvatekniikka palaa tämän artikkelin kuvavalikoimassa naturalismiin eli lähtökohtaiseen ”totuudellisuuteen”: sekä lapset että luonnonnäkyvät ovat aitoja; niissä ei ole käytetty 1900-luvun alun suosimia kulisseeja tai montaaasitekniikoita. Vaikka kyse on taiten sommitelluista otoksista, hetkellisyys, luonnonvalo ja leppoisa tunnelma vastaavat mielikuvaa todellisuudesta. Kuviin ikuistetuilla lapsilla lie ollut mieluisa hetki luonnon helmassa, eikä vähäpukeisuus tai alastomuus tunnu liikoja vaivanneen heitä.

Kuvien realistiseen luentaan sekoittuvat helposti subjektiiviset, unenomaiset muistot: minulle NPG:n sarja 424:n kuvat tuovat vahvasti mieleen lapsuuden kesät maalla, kun isä veisti valikoidusta oksasta jousipyssyn ja opetti minut ja veljeni ampumaan sillä. Me emme tosin enää siinä vaiheessa juoksennelleet alastomina tai edes lannevaatteissa – kaikkea muuta. Pakko tunnustaa, että jopa saunominen alkoi varttuvasta kaupunkilaispojasta tuntua yhä luonnottomammalta. Peli oli menetetty viimeistään puberteetin iskiessä. Tuohon vaiheeseen liittyi Kulttuurin rakenteiden vähittäinen tiedostaminen ja ruumiillinen tietoisuus. En ollut enää yhtään iloinen siitä, että isä oli liimannut perhealbumiin kuvan minusta pissalla – *full frontal!*

Freud palanpainikkeena

Vapautuaksemme ihanteellisuudesta on keskustelukumppaniksi syytä ottaa korttien aikalainen, psykoanalyytikko Sigmund Freud. Freudin



Kuva 15. Valokuvakortti 424/6, julkaisija NPG, Saksa, 1904. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

myötä lapsuus asettui 1900-luvun alussa häpeämättömän seksuaaliseen valoon. Tuntuukin hieman paradoksaaliselta asettaa romanttisten lapsikuvien rinnalle juuri Freud, jonka yhtenä ansiona on oikeastaan lapsuuden ihannekuvan tärvely. Freud ikään kuin kohotti perverssin – yhtä aikaa tiukan analyttisen ja mielikuvituksellisen – peilin yhteiskunnan kasvojen eteen ja yllytti kohtaamaan todellisuuden, josta se olisi mieluiten pysynyt iloisien tietämättömänä, tai ainakin vaihi.

Freud valaisi ujostelematta viktoriaanisen viattomuuden kääntöpuolta – ammentaen ideoita niin analysoimiensa henkilöiden muistoista kuin omasta mielikuvituksestaan, muistoistaan sekä kokemuksestaan kuuden lapsen isänä. Tiedevetoinen näkökulma oli valikoiva: lapsella ei psykoanalyysin klassisen teorisoinnin aiheena ollut varsinaista itseisarvoa, vaan lapsuus hahmottui lähinnä aikuisuuden esiasteena. Tuloksena oli yhtä aikaa fantastinen ja tarkkanäköinen kuva lapsuudesta, jossa on aina jo eroottinen aikuisuus nupussa.

Kun nyt luen Freudia ”symmetrisesti” postikorttien aikalaistekstinä, teen tavallaan anakronistisen rinnastuksen. Tarkoitin tällä paradokseilla sitä, että pelkkä historiallinen samanaikaisuus ei pyhitä rinnastusta: Freudin ja kuvien välille ei tule asettaa lineaarista vaikutusuhdetta – kumpaankaan suuntaan. Me luemme Freudia väistämättä nykyperspektiivistä, valistuneesti ja valikoiden, mikä tarkoittaa myös sitä, että tunnemme Freudin tuotantoa paremmin kuin ”keski-vertaikalaiset” 1900-luvun alussa tekivät. Marginaalisen tieteen ja populaarin kuvakulttuurin välillä oli tuolloin nykyistä syvempi juopa.

Freud kanavoi kirjoituksissaan väistämättä aikansa populaarikulttuuria, mutta hän ei itse edustanut kulttuurin valtavirtaa. Vuonna 1904, kun tämän artikkelin aloittanut korttisarja julkaistiin, Freud oli vielä tuntematon hahmo lääketieteellisen yhteisön ja Wienin älymystön ulkopuolella – edes psykoanalyttisesta koulukunnasta ei voi vielä puhua. Saksankielisellä kulttuurialueella *Unien tulkinta* (1900) herätti runsaasti huomiota, mutta esimerkiksi Ranskassa Freud-tekstien julkaisupiikki ajoittuu vasta 1920–1930-luvuille. Siitäkin kului vielä pari vuosikymmentä, ennen kuin ”freudilaisuus” ja psykoanalyttinen käsitteistö vakiintuivat yleisesti tunnetuiksi mielikuviksi – jopa kliseiksi – mikä tapahtui ennen kaikkea amerikkalaisen fiktion ja Hollywoodin ansiosta.



Kuva 16. Valokuvakortti 424/20, julkaisija NPG, Saksa, 1904. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

Mutta jos Freudin aikana olisi harrastettu PowerPoint-esityksiä, hän olisi hyvinkin saattanut valaista aivoituksiaan vaikkapa NPG:n kuvilla. 1900-luvun alun moni-ilmeisestä postikorttituotannosta olisi muutenkin löytynyt kosolti kuva-aineistoa psykoanalyttisten teorioiden havainnollistamiseksi. Freudilla oli kolme poikaa ja kolme tytärtä, jotka mitä todennäköisimmin saivat ja/tai lähettivät romanttisia tai humoristisia fantasiapostikortteja. Tällaista aineistoa ei kuitenkaan ole säilynyt Freud-arkistoissa.¹¹ Freudin voi arvata suhtautuneen varautuneesti aikansa kuvakulttuuriin: kuvasto lie ollut ”liian lähellä” ja mieltynyt triviaaliksi. Silti temaattinen sukulaisuus ”viattomien” postikorttien ja Freudin ”post-viattomien” pohdintojen välillä on niin kouriintuntuva, ettei sitä oikein voi sivuuttaa.

On sitä paitsi vaikea uskoa, etteikö joku Freudin ystävä – tai ivaaja! – olisi lähettänyt hänelle sopivaa ”freudilaista” korttia, vähintään vitseinä. Toisaalta aikalaiset eivät välttämättä tunnustaneet tätä niin kut-

11 Freudin suhteesta aikansa populaarikuvastoon ks. Linder, *Kummat kuvat*, 2016.

suttua freudilaisuutta. Freudia luettiin joka tapauksessa eri kontekstissa kuin kortteja, joiden kuva-aiheet toimivat ennen kaikkea suuren kuluttajajoukon viestialustoina ja alati kasvavan kuvanälän tyydyttäjinä.

Voidaan kuitenkin olettaa, että samat modernin kulttuurisen käymistilan ainekset, jotka tuottivat ajankohtaista kuvastoa, ohjasivat Freudin katseen suuntautumista tiettyihin aiheisiin – ja toisin päin. Vaikka Freudia kiinnostivat ennen kaikkea aikuisten ongelmien alkulähteet lapsuudessa – se mitä Freud kutsui ”neuroosien etiologiaksi” – hän haki teorioilleen tukea niin lapsia tarkkailemalla kuin aikuisten lapsuusmuistoja kartoittamalla. Niinpä monet Freudin oivalluksista syntyivät aikuisen seksuaalisen tiedostuksen kautta, niihin hän oli muutoin vaikea, ellei mahdotonta päästä käsiksi.

Näyttää siltä, että monimielinen *Lapsi* oli 1900-luvun alussa kulttuurisella tapetilla siinä missä monimuotoinen *Seksi* – mutta tarvittiin Freudin kaltainen ennakkoluuloton visionääri yhdistämään nämä toisiaan hylkivät käsitteet. Olennaiseksi Freudin lapsuusvisioissa nousee erikoinen käsite, joka on 1900-luvun kuluessa kasvanut miltei kliseeksi, nimittäin ajatus lasten *polymorfisesta perverssiydestä*.

Angloamerikkalaisessa keskustelussa vakiintunutta termiä sopinee avata hieman. *Polymorfinen* tarkoittaa ”monimuotoista”, *perverssiys* (lat. *perversitas*, takaperoisuus, nurinkurisuus) puolestaan ”luonnonvastaista” eli poikkeavaksi mieltynyttä seksuaalisuutta.¹² Vuosina 1895–1905 Freud innostui havainnoimaan, miten yleisiä luonnottomiksi mielletyt seksuaaliset teot tai taipumukset olivat lasten keskuudessa. Hän päätteli yhtäältä, että perverssoiden ”täytyy olla osa normaalina pidettyä seksuaalisuutta”, ja toisaalta, että lapsetkin ovat seksuaalisia, vähintään autoeroottisia olentoja. Aikuiset perversiot olivat merkki lapsuuden alkuperäisen perverssiyden paluusta tai sen sinnittelystä

12 *Johdatus psykoanalyysiin* -teoksessa Freud osoitti päätyneensä varsin avaraan perverssiökäsitteeseen: lasten perverssiys oli luonnollista, koska lapsi ei voi tietää ”suvunjatkamistoiminnoista”. Perverssiys liittyi siis toimintoihin tai mieltymyksiin, jotka eivät tähdänneet suvun jatkamiseen vaan pyyteettömään eli ”muista tavoitteista riippumattomaan” nautintoon. Freud 1981 [1915–17], 275.



Kuva 17. Tuntemattoman julkaisijan valopainokortti, Saksa, 1900-luvun alku. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

myöhemmälle iälle ”fiksaatioiden” muodossa.¹³ Kuten Laplanche ja Pontalis kiteyttävät: ”Kun puhumme lasten seksuaalisuudesta, emme pyri vain tunnustamaan varhaiskypsän kiihottumisen ja sukupuolielimiin paikantuvien tarpeiden olemassaoloa lapsissa, vaan liittämään lapsein myös sellaiset toiminnot, jotka muistuttavat aikuisten perverssiä käyttäytymistä.”¹⁴

Tähän päättelyyn liittyi yksi Freudin tunnetuimmista ajatusrakennelmista: *libidon* kehitysvaiheet eli seksuaalisen kehityksen järjestyminen temporaalisesti oraaliseen, anaaliseen ja falliseen vaiheeseen. Olennaista ei tässä ole näiden teorioiden vedenpitävyys, vaan seikka, josta Freud tuskin oli kovin tietoinen: se, miten ne onnistuvat säh-

13 Autoeroitiikalla tarkoitetaan Freudin yhteydessä itseriittoista, omaan kehoon keskittyvää seksuaalisuutta, jossa tyydytyksen mahdollistajana ei ole ulkoista objektia tai kuvaa. *Kolmessa esseessä* Freud, toisin kuin esim. seksologi Havelock Ellis ennen häntä, liitti käsitteen ennen kaikkea lapsiin. Ks. esim. Laplanche & Pontalis 1973, 45–47. Yleisemmin perverssion käsitteestä Freudilla, Laplanche & Pontalis 1973, 306–309.

14 Laplanche & Pontalis 1973, 419.



Kuvat 18 ja 19. Tuntemattoman julkaisijan valopainokortteja, Saksa tai Ruotsi, 1900-luvun alku. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 19.

köistämään lapsen kulttuurisen hahmon – samaisen hahmon, joka kirmailee viattomana tarkastelemissamme korteissa.

Seksuaalisten halujen ja toimintojen yhdistäminen lapsiin oli käsitteellinen nyrjähdys, joka muutti radikaalisti sekä mielikuvaa lapsuudesta että käsitystä seksuaalisista poikkeamista. Perversiot olivat seksologiakartalla näyttävästi jo 1890-luvulla¹⁵, mutta Freudin oivalluksena oli tavallistaa pervous. *Olemme kaikki enemmän tai vähemmän perverssejä*, hän tahtoi sanoa – olemme sitä etenkin lapsina, ennen kuin häpeän tunne, moraali ja erilaiset neuroosit valtaavat mielemme. Freud tuntuu samalla esittävän jotain varsin radikaalia: olisimme paljon vähemmän neuroottisia, jos kulttuurin ja kasvatuksen sanelema moraali ei pitäisi meitä otteessaan. Lasta ei näin ollen turmelekaan vain aikuistumisen mukanaan tuoma ”paha tieto”, vaan kulttuurin ylevät vaatimukset ja siveellisyyden paineet.¹⁶

Tämä oivallus oli yksi syy siihen, että psykoanalyysi joutui niin huonoon valoon. Ajatus että oma, lastenhuoneessa tai puistossa leikkivä pienokainen olikin luonnostaan pervo, ei oikein uponnut 1900-luvun vaihteen viktoriaaniseen maailmankuvaan. Vastahan seksuaalitiede oli havahduttanut lukeneiston siihen, että heidän joukossaan – siis ”aivan tavallisten sivistyneiden ihmisten keskuudessa” – oli mitä oudoimpiin mielihaluihin kallellaan olevia aikuisia: *voyeuristeja, ekshibitionisteja, transvestiitteja, kenkäfetisistejä* jne. Pitikö vastaava epäilyksen ilmapiiri nyt ulottaa myös (omiin) lapsiin? Kysymys aktivoi ymmärrettävän torjunnan ja suojelun: hyökkäys lapsuutta vastaan on aina myös hyökkäys omaa lasta – tai omaa, nostalgisesti varjeltua lapsuuden ihannekuvaa, ja samalla itseä – vastaan.

Myöhemmistä luennoistaan kootussa, Suomessakin laajalti luetussa *Johdatus psykoanalyysiin* -teoksessa Freud kiteytti tärkeimmät aja-

15 Esimerkiksi Krafft-Ebingin *Psychopathia Sexualis* ilmestyi 1893 ja Havelock Ellisin *Studies in the Psychology of Sex* 1897. Näissä teoksissa keskityttiin lähinnä aikuisten monenkirjavan seksuaalikäyttäytymisen, etenkin erilaisten fetisismien ja homoseksuaalisuuksien, dokumentoivaan kuvailuun ja luokitteluun. Freudin radikalismi näkyy siinä, miten hän suuntasi ajalleen ominaisen seksitutkan lapsuuteen – ja samalla kaikkiin, myös ”normaaleihin” ihmisiin.

16 Vrt. myös Kalha 2007, 78–113.

tuksensa tavalla, joka osoittaa hänen tottuneen esittämään kantansa defensiivisesti, puolustautuen närkästystä vastaan. Hän soveltaa retorista strategiaa puhumalla yhtäältä monikon ensimmäisessä persoonassa ja toisaalta vastustajansa suulla:

[Lasten seksuaalisuuden] tukahduttamisprosessi jatkuu – – siten, että aikuiset ummistavat silmänsä ja tulkitsevat viattomiksi sen sellaisetkin käyttäytymisilmiöt, joita sävyttää seksuaalisuus; näin he lopulta päätyvät kieltämään koko lasten seksuaalisuuden olemassaolon. – – Mutta kun lapset jäävät oman onnensa nojaan tai joutuvat vietellyiksi, ne pystyvät usein huomattaviinkin seksuaalisiin perversiteetteihin. – – Meille sanotaan: miksi te tahdotte itsepintaisesti sanoa seksuaaliksi niitä lapsuuden epämääräisiä käyttäytymisilmiöitä, joista sukupuoliuus aikanaan kehittyy – –? Miksi ette mieluummin tyydy fysiologiseen kuvailuun sanomalla yksinkertaisesti, että jo imeväisen tietyt toiminnot – – osoittavat sen pyrkivän elinmielihyvään [*Organlust*]? Näin välttyisitte väittämästä, että jo pikkulapsi on sukupuoliolento, mikä loukkaa kaikkien tunteita.¹⁷

Freud kertoo omin sanoin saamansa kritiikin, jolloin myös puolustautumisen tarve vähenee. Kyse on ennen kaikkea siitä, miten kattavasti tai rajaavasti seksuaalisuus määritellään, eikä Freud taivu kannastaan, vaan vetoaa analyttiseen todistusaineistoon:

Loppujen lopuksi ette sanottavasti onnistuisi puhdistamaan lasta seksuaalisuuden loasta, vaikka saisittekin minut uskomaan, ettei imeväisten toimintoja ole syytä pitää seksuaalisina. Sillä kolmivuotiaista alkaen lapset jo suorittavat kiistattomasti seksuaalisia toimintoja, niihin aikoihin alkavat sukupuolielimet herätä, [mitä] seuraa, ehkäpä säännöllisestikin, lapsenomainen masturbaation, siis genitaalisen tyydytyksen kausi. – – Lapset oppivat jo kolmannen ja kahdeksannen ikävuotensa välillä salaamaan tunteittensa eroottisuuden, mutta jos olette tarkkaavia, havaitsette kuitenkin lukuisia siihen viittaavia seikkoja, ja jos nekään eivät vakuuta teitä tuollaisten kiintymysten ”aistillisuudesta”, analyttinen tutkimus helposti tuottaa puuttuvat todisteet.¹⁸

17 Freud 1981 [1915–1917], 180–181, 281.

18 Freud 1981 [1915–1917], 283.

Oma lukunsa oli se, miten lakonisesti Freud kuvaili ihanteellista – li- kimain neitseelliseksi idealisoitua – äidin ja lapsen suhdetta. Tämä mieltä epähienoksi hyökkäykseksi, vaikka Freud vain kuvaili tosi- asioina pitämäänsä havaintoja, esimerkiksi näin (tyttöjen kehityshisto- rian yhteydessä):

Äidin ja tyttären suhteen osatekijöitä periytyy seksuaalisen kehityksen kaikilta päävaiheilta – – niihin kuuluu toisin sanoen oraalisia, anaalisa- distisia ja fallisia toiveita. – – Selvimmin ilmenee yleensä tytön toive siit- tää lapsi äidille ja sitä vastaava toive synnyttää äidille lapsi. – – Voimak- kaimpia turhaumia esiintyy fallisessa vaiheessa, jolloin äiti kieltää lasta hankkimasta mielihyvän elämyksiä sukupuolielimestään. – – Alkuaan tyt- tö kääntynee isän puoleen toivoen tältä penistä, jota äiti ei ole voinut hä- nelle antaa – – Penistoiveen virittyä nukkelapsi muuntuu isältä saaduksi lapseksi ja siten keskeisimmän naisentoiveen toteumaksi.¹⁹

Nykyihmistä ei ehkä enää hetkauta ajatus, että aivan pienikin tyttö- nen saattaa tuntea ”peniskateutta” tai että pienokainen hipelöi perä- aukkoaan tai että sama poika tuntee kiihkoisaa vetoa äidin rintoja kohtaan – mutta 1900-luvun vaihteessa pelkkä näiden sanojen – tyttö ja penis, poika ja peräaukko, taapero ja tissit – esiintyminen yhdes- sä ja samassa virkkeessä oli tavatonta. Se soti kaikkia sopivaisuuden lakeja vastaan. Esimerkiksi termi ”sukurutsa” oli Freudin käytössä neutraali, deskriptiivinen käsite: hänelle oli luontevaa puhua murros- ikäisten seksuaalivietin ”paluusta sukurutsaisiin kohteisiinsa perheen piirissä”.²⁰ Samalla tuntuu ilmeiseltä, että suorasukaiset (ja toisaalta vertauskuvalliset) sanavalinnat tuottivat muuten herraskaiselle intel- lektuellille nautintoa ”porvariston shokeeraamisen” hengessä. Tässä suhteessa Freud oli leimallisen moderni hahmo.

Mutta kyse ei ollut vain ”hyvän tavan” kiusaamisesta lakonisen tie- teellisyyden nojalla, vaan torjunnan mekanismien analyysistä. Tor-

19 Freud 1981 [1932], 511–512, 515, 519.

20 *Johdatus psykoanalyysiin*, 293. ”Ihmisen ensimmäinen rakkaus on sää- nöllisesti sukurutsainen: miehen osalta sen kohteena on äiti taikka sisar, ja vain mitä jyrkimmät kiellot estävät tuota pysyvää lapsenomaista vietty- mystä toteutumasta. – – Kun sukupuolivietti murrosiässä työntäytyy ilmoil- le täysivoimaisena, se palaa entisiin sukurutsaisiin kohteisiinsa – –.” Freud 1981 [1915–1917], 291.

junnan kautta kulttuuri piti yllä yhteiskunnallisia perusrakenteita. Niiden säilyttämisen kannalta oli edelleen tarkoituksenmukaista puhdistaa pyhiksi koetut instituutiot (perhe, vanhemmuus, Lapsi) turmelevalta puhetavalta – ja seksualisoivalta katseelta.

Koska kaikki ihmiset eivät kyenneet rakenteelliseen analyttisyyteen tai nauttineet lakonisesta alatyylisestä, oli yksinkertaisempaa suojautua tiedolta ja kääntää katse.²¹ Täytyy myös muistaa, ettei vakaaraisen urbaanin sivistyneistön tai porvariston kosketus omiin lapsiin ollut yhtä intiimi kuin nykyisin; lasten hygienia, terveys- ja ruumiinkasvatus oli kotiapulaisten (tai maalaisserkkujen) heiniä, se ei kuulunut vanhemmille. Freudin teoriat avasivat näkymiä nimenomaan urbaaniin, maatalousyhteiskunnasta irtaantuneeseen länsimaiseen kulttuuriin.²²

Freud tuli avanneeksi varsinaisen matopurkin, sillä kiinnittäessään suorasukaisen – tieteellisen, mutta samalla epähumanilta tuntuvan – huomion lapseen ja luonnollisuuden käsitteeseen hän tuli asettaneeksi molemmat ikään kuin lainausmerkkeihin. ”Luonnollisuus” seksuaalisissa asioissa alkoikin näyttäytyä epäluonnollisena, kulttuurisen kasvatuksen ja kurituksen tuotteena. Lapsuuskaan ei enää tunnut yhtä lapselliselta kuin ennen.

Kärjistäen voisi sanoa, että lapsuus – lapsen viattomuuden aika-kausi – loppui Freudiin. (Tai freudilaiseen diskurssiin, joka levisi yleistietoisuuteen 1900-luvun kuluessa.) Nykyaikamme seksualisoiva katse lapsikuviin ja siitä juontuva ”pakkopedofilisoiva”²³ moraali ovat paljosta velkaa juuri Freudille, jonka ajatusten leviäminen kulttuuriin

21 Suojautuminen ei välttämättä ollut tietoista: pikemminkin torjunta aktivoitui tiedostamatta, kun puhe kosketti arkaa, varjeltavaa aluetta. Vastavasti: jos oma lapsi osoittaa seksuaaliseksi tulkittavissa olevan käyttäytymisen merkkejä, torjunta voi aktivoitua painokkaan deseksualisoivan asenteen tai katseen kääntämisen muodossa.

22 Vrt. Kalha 2007.

23 Vrt. Kalha 2011, 31. En kritisoi ”pedofilisoivaa” asennetta; se voi olla ainoa tapa selvittää median ja internetin tuottamista uhkakuvista. Epäily aktivoituu moraalisisissa toimijoissa ikään kuin varmuuden vuoksi, eihän kukaan halua lapsille pahaa. Ja vaikka edellä korostin Freudin merkitystä lapsen hahmon seksualisoijana, on selvää, että nykyasenteita ruokkii ennen kaikkea yleistynyt tietoisuus todellisista seksuaalirikoksista ja niiden suhteellisesta yleisyydestä, ei vähiten mediarepresentaatioiden tasolla.

1900-luvun kuluessa on ollut niin vaivihkaista ja tehokasta, että enää on vaikea sanoa, oliko Freud vain kaukaa viisas visionääri vai loiko hän osaltaan sen tulevaisuuden, jossa nyt elämme.

Takaisin luontoon

Kun nyt palaamme katsomaan kortteja, lukutapamme on tarkentunut, tai pikemminkin mutkistunut, jopa harmittavassa määrin. Kuviin valuu psykoanalyttisen teorisoinnin myötä ”polymorfisen perverssiyden” mielikuvia. Perverssiys näyttäytyy kuvissa ikään kuin osana luontoa – tähähän oli Freudin radikaali sanoma. Lapset esittävät luonnon olentoina – jonain, jota jo kuvia aikoinaan kuluttaneet urbaanit aikalaiset saattoivat katsoa vieraantunein eli nostalgisin silmin. Arkadiaan haikailevissa kuvissa tematisoituu juuri se aspekti, joka Freudia askarrutti: ”aikuisen”, normittavan Kulttuurin ja arkaaisen, normittoman Luonnon välinen jännite.²⁴ Tuntuu sopivalta, että postikorttien kulta-ajan mahdollistama lapsikuvien ryöpsähdys osui juuri samaan aikaan, kun Freud näkemyksineen astui näyttämölle – ikään kuin idyllisen lapsikuvan joutsenlaulun.

Kirjoittaessaan unien alastomuusfantasioista Freud tulkitsee ne lapsuuteen palautuviksi ”luvattomiksi toiveiksi”, mutta paljastavammalta tuntuu psykoanalyttikon tapa läpivalaista lapsuutta ja aikuisuutta ikään kuin ristikkäin:

Vain lapsuudessamme on ollut aika, jolloin vähissä vaatteissa juoksentelimme – emmekä lainkaan hävenneet alastomuuttamme. Monien lasten voidaan vanhempinakin havaita aivan kuin humaltuvan, eikä suinkaan häpeävän, kun he pääsevät vaatteistaan: he nauravat, riehuvat, läiskivät kämmenin paljasta kehoaan. – Useissa yhteyksissä käy ilmi, että lapsilla on halua näytellä itseään²⁵; meidän maassamme tuskin pääsee maalais-

24 *Toteemi ja tabu* -tutkielmassa Freud juontaa oidipuskompleksista syyllisyyden tunnon, joka on johtanut kulttuuristen moraalirakenteiden (kuten uskonnon) syntyyn ja edistää kulttuuristuneen ihmiseläimen ”sivistysahdistusta”. Vrt. Kalha 2007.

25 Ilmaisuu ”näytellä itseään” tuntuu kiintoisalta: vaikka se viittaa ensi sijassa ekshibitionismiin, se tuo mieleen teatraalisen näyttämisen, jota lapsi



Kuva 20. Käsinväritytty valokuvakortti 424/2, julkaisija NPG, Saksa, 1904. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

kylän läpi tapaamatta kaksi–kolmivuotiasta pienokaista nostamassa paidanhelmaansa – -. Lapsuuden varhaiskausi, jota häpeä ei vielä varjostanut, kangastaa myöhemmin mieleemme paratiisillisena. Paratiisi puolestaan on yksilöllisistä lapsuudenmuistumista syntynyt massakuvitelma. Siksi Paratiisin ihmiset ovatkin aina alasti eivätkä häpeä toisiaan, ennen kuin häpeän ja pelon on aika herätä – – mistä alkaa sukupuolielämä ja kulttuuriryö.²⁶

”Kulttuuriryö” tarkoittaa Freudilla juuri siveellisten ihanteiden ja häpeän tunteen omaksumista. Tässä vaiheessa, *Unien tulkintaa* kirjoittaessaan, Freud ei korosta vielä lasten sukupuolielämää, vaikka hän tuonempana samassa kirjassa jo petaa tulevia näkemyksiään muun muassa oidipuskompleksin yhteydessä.²⁷ Kiintoisampaa on kuitenkin lapsen ekshibitionismin ja aikuisen Paratiisin kaipuun rinnastus. Kulttuuristuminen tuottaa ekshibitionistisia tendenssejä, jollaisiksi voisi kenties lukea myös tämän luvun lapsikuvat. Ne ovat sitä samassa mielessä kuin Freudin analysoimat unifantasiat, jotka työstävät torjuntaa kertaamalla lapsuuden vallattomia elämyksiä.²⁸

Vaikka kedolla kekkeloivien lasten alastomuudessa ei siis sinänsä ole ”mitään ihmeellistä”, 1900-luvun vaihteen tarmokas kiinnostus erotiikkaan – eikä vähiten Freudia askarruttaneeseen lasten seksuaalisuuteen – onnistuu luomaan niiden tiimoille sähköisen latauksen. Tuo lataus syntyy vieraantuneesta suhteesta alastomuuteen ja luontoon: kulttuuristumisesta, jonka Freud kiteytti polveileviksi teorioiksi yli sata vuotta sitten.

Kuten edellä totesin, alastomuudella ei korteissa aina ole symbolista alibia: yllä vasemmalla (kuva 21) näkyvässä kuvassa lapset eivät ole sen enempää mytologian hahmoja kuin keijuja, toisin kuin saman firman toisessa, hieman vanhemmassa kuvasarjassa (kuva 22), jossa lapsista on tehty satuolentoja piirtämällä heille siivet. Kun symbo-

harjoittaa ennen kaikkea vanhemmista koostuvalle ”yleisölle”. Lapsi oppii performoimaan ”luonnollista alastomuutta” aikuisten iloksi, koska saa palkinnoksi ihastusta – mikäänhän ei ole aikuiselle ihastuttavampaa kuin alaston ihmisenalku, joka ei vielä tajua alastomuuttaan.

26 Freud 1995 [1900], 207–208.

27 Freud 1995 [1900], 219–226.

28 Vrt. Freud 1995 [1900], 209–210.

liikkaa ei ole, lapsuus kiinnittyy luonnon esi- tai ulkokulttuuriseen tilaan.

Kuvat tarjoavat kiehtovan analogian Freudin teorioille asettaessaan kuvattavat lapset (jotka olivat mitä todennäköisimmin kaupunkilaisia) osaksi korostuneen naturalistisesti hahmotettua takaperoisuuden fantasiaa. Jokuhan ohjasi tätä luonnollisuuden kuvaelmaa; joku tematisoi kuvaukset, valikoi aiheet ja kuvakulmat kameran näkökenttään; joku editoi filmin ja rakensi valittujen kuvien tiimoille tietyn narratiivin. Luontokäsité näyttäytyy kuvissa Freudin tapaan rakenteellisena: se ei ole biologinen tai maantieteellinen määre, vaan Kulttuurin dialektinen vastapari – katoava tai jo menetetty arkaainen Luonto.

Aikuisena ajatusrakennelmana ”villi” luonto menettää viattomuutensa; se konnatoi vapautta, viettienergiaa, kulttuurin kääntöpuolta tai sen luonnollista vastavoimaa. Niinpä ne meistä, jotka tunnistavat kuvissa jotain eroottista, eivät ole täysin väärässä: kulttuuristuneen aikuisen näkökulmasta alastomuus näyttäytyy lähestulkoon aina potentiaalisesti eroottisena, vähintään metonymian kautta.

Onkin kuvaavaa, että yksi NPG:n sarjan 424 korteista löytyy lähes 70 vuotta myöhemmin William Oulleten kuvakirjasta *Erotic Postcards*. Ainakin Oullette tulkitsi turkisviitan alta pilkottavat parkarit ja luonnonmiljööön eroottisiksi koodeiksi, siitä huolimatta, että kuvan pojat ovat kovin nuoria. Sijoitus kirjassa viittaa siihen, että Oullette tulkitsi kuvan homoeroottiseksi.²⁹ Herää kysymys, oliko 1970-luvun alku avarakatseisempi ja sallivampi (tai naiivimpi?) seksuaalisten konnotaatioiden suhteen kuin nykyaika? Tänä päivänä kyseisen kuvan julkaisu vastaavassa yhteydessä – pikkupojat ”homoeroottisina” hahmoina – herättäisi varmaankin närkästyttä.³⁰

29 Samalla aukeamalla on esimerkiksi Wilhelm von Gloedenin homoeroottisia valokuvakortteja.

30 Oullette ei selittänyt valintaa eikä analysoinut itse kuvaa, joten on vaikea sanoa, antoiko hän ”70-lukulaisen” liberalismiin valua kuvaan vai perusteliko hän asian mielessään jotenkin historiallisemmin, alkuperäiskontekstin kautta. Annamari Vänskä (2013) näkee lasten muotikuvissa koko kirjon homo- ja lesbohahmoja: strateginen luenta hakee vaihtoehtoisia merkityksiä mainoskuvien laajasta kirjosta. Vänskä ihmettelee kuvien herättämää torjuntaa, mutta tulee samalla allekirjoittaneeksi eroottiset



Kuvat 21 ja 22. Valokuvakortti 424/16, julkaisija NPG, Saksa, 1904; käsin värätetty ja hapolla käsitelty valokuvapostikortti, julkaisija NPG, n. 1902–1904. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 22.

Omana aikanaan lasten alastomuus edusti joka tapauksessa suositua visuaalista ilottelua. Moderni yhteiskunta tuntuu kuvissa taker-tuneen (toistaiseksi viimeistä kertaa) mahdollisuuteen käsitellä juuri lapsen hahmossa viattoman aistillisuuden monimielisiä fantasioita. Uusi, yksityisen ja julkisen rajat kyseenalaistanut media mahdollisti erikoisen kuvakulttuurin, joka kasvoi vaivihkaa ja nopeasti maailmanlaajuiseksi ilmiöksi – ennen kuin yleisö ehti havahtua torjumaan sen siivellä syntyneitä alastonkuvia.

Vaikka kuvat performoivat ennen kaikkea viattomuuden kaipuuta, ne tulevat samalla kommentoineeksi (vähintään epäsuorasti) lapsen hahmon diskursiivista katektoitumista: asenteiden sähköistymistä lapsikuvan tiimoilla. Yhtenä katalysaattorina näyttäisi tässä toimineen juuri Freud, jonka näkemyksiin kanavoitui aikakauden romanttisen lapsikuvan kääntöpuoli. Ironista kyllä, Freud siis tarvitaan pervertomaan oman aikansa kuvat: muistuttamaan, ettei 1900-luvun vaihe ollut aivan niin viatonta kuin haluaisimme kuvitella. Vaikka sivistyneistö vieroksui Freudin raivorealismia, hän tuskin oli yksin ”luonnottoman” katseensa kanssa.³¹ Historiallisen linkin todentamista kiinnostavampaa on kuitenkin kysyä, mikä kuvien sanoma on, jos ne syntyivät Freudin ajatusten – tai saksalaisella kulttuurialueella ajankohtaistuneen Freud-polemiikin – vaikutuspiirissä?

konnotaatiot – tästä paradoksista onkin tutkijana vaikea täysin vapautua. Problematiikkaa voi pohtia myös Harri Kalhan *Sukupuolen sotkijat* -teoksen (2019) ”protopervojen” lapsikuvien kohdalla: anakronismista nauttiva camp-katse näkee niissä paljon sellaista, jota ”valtaväestö” ei ehkä heti allekirjoittaisi. Aikalaisille kuva, jossa kaksi pikkutyttöoletettua kaulailee, tuskin näyttäytyi pervouden kuvana, vaan päinvastoin todisteena lasten epäpervoudesta, viattomuudesta.

- 31 Jos kohta tuntuu luontevalta olettaa Freudin saaneen käsitteellistä tukea aikansa kuvakulttuurista, voi vaikutesuhdetta spekuloida myös toiseen suuntaan. On mahdollista, että esimerkiksi NPG:n kuvasarjan toteuttanut valokuvaaja tunsikin Freudin ajatuksia, ainakin kuulopuheiden perusteella. Lapsiseksin avainteos *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* ilmestyi kuitenkin vasta vuotta kuvasarjan julkaisun jälkeen ja artikkeli *Über Infantile Sexualtheorien* vasta 1908. Toki Freud oli kehitellyt ajatuksia jo pitempään, mikä näkyy muun muassa Wilhelm Fliessin kanssa käydystä kirjeenvaihdosta. Myös *Unien tulkinnassa* (1900) seksualisoitu lapsi vilahtaa oidipuskompleksin yhteydessä.

Äsken esitin, että kuvien funktio olisi ”ekshibitionistinen”: että aikuiset tuulettivat alastomien lasten kautta (tiedostamattaan, regressiivisesti tai nostalgisesti) paljaan pinnan kulttuurista tabua. Yhtä hyvin kortit voi nähdä vastapuheenvuorona freudilaisuudelle: puhtoisen viattomuuden julistuksena. Kyse olisi silloin jonkinlaisesta lapsuuden rehabilitoinnista, lapsuuden pelastamisesta ”Freudin kourista”. Silloin kuvien viesti olisi: *Pientä rajaa – annetaan lasten olla lapsia!*

Yhden lapsimallin tarina

Nykyihmisiä kiusannee eniten ajatus hyväksikäytöstä. En tarkoita seksuaalista hyväksikäyttöä, vaan ylipäätään lasten käyttöä malleina, ikään kuin lapsityövoimana. Oliko poseeraaminen hauskaa leikkiä vai kiusallista aikuisten toiveiden toteuttamista – hupia vai rasitetta? Yksinkertaista vastausta ei ole. Lasten ilmekirjosta on paha mennä tulkitsemaan tuntemuksia, hehän *esiintyvät* kuvissa – omaksi huviksi kenties, mutta myös ja ennen kaikkea aikuisten mieliksi. Lapsityövoiman hyödyntäminen oli edelleen yleistä 1900-luvun alun Euroopassa, eikä lasten käyttöön valokuvamalleina – alasti tai puettuna – suhtauduttu nykyisellä varovaisuudella. Lapset olivat kuitenkin niin keskeinen aihe, että voisi jopa sanoa heidän mahdollistaneen koko miljoonateollisuuden.

Useimmiten postikorttien kuvaelmista välittyy mielikuva huolettomuudesta, ja otaksun, että valokuvaajat suosivat pääasiassa omia tai läheistensä lapsia. Vaikka malleista tiedetään vähän, joitakin Saksassa 1900-luvun alussa toimineita lapsimalleja tunnetaan nimeltä. Blandine Ebingerin (o.s. Loeser 1899–1993) kuvaukselliset kasvot kohtaa monissa Rotophot-yhtiön korteissa n. 1903–1908; tunnistan hänet yllä nähdystä tyttöä ja kissaa esittävästä kuvasta (kuva 7). Näyttelijä-äidin ja pianistin tytär, joka aloitti äidin ohjauksessa esiintymisen jo pikkulapsena, debytoi Berliinin isoilla näyttämöillä 8-vuotiaana. Parikymppisenä hän oli tulkinnut lukuisia klassikoita Shakespearesta Strindbergiin, Ibseniin ja Lessingiin. Avioiduttuaan runoilija-säveltäjä-kriitikko Friedrich Hollaenderin kanssa 1919 Ebingeristä tuli yksi Berliinin ”iloisen 20-luvun” valovoimaisimmista

ikoneista, yhteiskunnallisesti kantaa ottavan kabareen ja moraalirajo- ja härnäävän poliittisen revyyän tähti.³²

Ebingerin tapaus tukee oletusta siitä, että malleiksi päätyivät ennen kaikkea ”luonnostaan” lahjakkaat taiteilijoiden omat tai tuttuujen – samoissa avarakatseisissa kulttuuripiireissä liikkuvien – lapset. He eivät olleet uhreja, mikä ei toki tarkoita, ettei joku lapsista olisi kärsinyt tai vaivautunut kuvauksista taikka kuvista, joiden leviämiseen he eivät voineet vaikuttaa.³³ Ironista kyllä, Ebingerin rakastetuimpiin esityksiin kuuluivat aikuisena tytönroolissa laulettu (lausuttu) Hollaenderin kappaleet, kuten lapsiesiintyjästä kertova *Wunderkind* (”Ihmelapsi”, sarjasta *Lieder eines armen Mädchens*, ”Köyhän tytön lauluja”). Näitä satiirisia, yhtä hupaisia kuin riipaiseviakin lauluja kutsutaan Saksassa ”kellarilastenlauluiksi”, viitaten maanalaiseen kabareekontekstiin.

Kulttuurista naturismiin

Mitä NPG:n kuvasarjan lapsimalleihin tulee, kyse oli mahdollisesti sisarusparvesta; ainakin kuvissa esiintyvissä tytöissä on samaa näköä. Ehkä malleina toimivat valokuvaajan omat lapset tai lähisukulaiset – Sally Mannin tapaan. Kenties Mannin saksalainen edeltäjä oli innostunut aatteesta tai liikkeestä, joka puhutti saksalaista kulttuuriväkeä 1900-luvun alussa: *naturismista*.

Naturismi oli liikkeenä nudismin edeltäjä – tosin 1900-luvun alussa oli kyse aatteellisesti valveutuneesta liikehdinnästä, jonka yhteiskunnallinen merkitys oli huomattava etenkin saksalaisella kulttuurialueella. Sen tuntumassa oli tuohon aikaan myös Suomi; täällä

32 Tähtien kontolla oli pian 80 elokuvaroolia, muun muassa Murnaun ja Bertolt Brechtin ohjauksessa. Natsien noustua valtaan Ebinger (jolla oli lapsi juutalaismiehen kanssa) emigroitui kymmeneksi vuodeksi Yhdysvaltoihin. Ensimmäiset savikiekkonsa jo vuonna 1920 levyttänyt tähti palasi Saksan studioihin ja konserttilavoille juhlittuna *diseusena* 1970-luvulla. Ks. ja kuuntele esim. Blandine Ebinger, *Friedrich Hollaender: Vaführe mir liebears nicht. Lieder, Chansons*. Kahden CD:n kokoelma Ebingerin lauluesityksiä ja nauhoitettuja kommentaareja, 35-sivuisen saatekirjasen kera.

33 Siitä, miten aikuisempi malli suhtautui kasvojensa monistumiseen (ja olemattomiin palkkioihin), ks. Kalha 2013, 27.

julkaistiin käännöksinä aatetta propagoivaa saksalaista kirjallisuutta, jonka harrastajat kutsuivat itseään ”luonnonystäviksi”. Yksi luonnonystävien raamatuista oli Richard Ungewitterin *Alastomuus historiallisessa, terveydellisessä, siveellisessä ja taiteellisessa valaistuksessa*, joka julkaistiin Suomessa 1907.

Naturismi-sana tulee paljastaneeksi ideologian perusongelman: urbaanin ihmisen satunnainen luonnonkaiho redusoituu helposti *turismiksi* – haikailuksi viattomuuden toiviomaahan. Sivistynyt ihminen janoaa vapautta Kulttuurin pakkopaidasta, mutta tuo vapaus lienee loppujen lopuksi saavuttamaton utopia, jonka kohtalona on todentua lapsissa. Näin lapset joutuvat sijaistoimijoiksi aikuisten kaiho-kaipuulle.

NPG:n kuvasarja 424 tavoittaa osuvasti naturismin ihanteen – jonka siimeksessä piilee myös sen välttämätön peilikuva: urbaani moderniteetti. Tämä taso valuu kuvaan viimeistään taide- ja kulttuurin kehyksistä. Valokuvaajan modernistinen katse, teollisen valokuvatuotteen kuluttajan moderni kuvajano, kuvien kauppakonteksti maailman metropoleissa – nämä kaikki kohtaavat kuvassa, ikään kuin kulissien takana. ”Muinaisen” oloista lapsi-idylliä katsellessa ei siis sovi unohtaa modernin elämän koneistoa, joka raksutti ja kuhisi kuvien ympäriällä.

On todennäköistä, että kuvaaja samastui kulttuuriväkeä puhuttaneeseen naturismiin, tai oli ainakin tietoinen siitä. Ideologian kirjuri Ungewitter ei sen sijaan valinnut kuin pari lapsikuvaa yli 100 kuvaa sisältäneeseen *Alastomuus*-kirjaansa. Ne eivät sitä paitsi ole realistisia potretteja tai ulkoilmakuvia – ei siis uimarannalla tai kedolla kirmaavia lapsia, kuten voisi kuvitella – vaan jotain varsin ”epäluonnollista”: elävän lapsen ja taideteoksen välimaastossa viihtyviä teoksia.

Alastomuus-kirjan (kuvat 23 ja 24) sivujen 65 ja 101 kuvissa elävät lapset on aseteltu koristamaan valtavaa esinettä, joka markeeraa keraamista maljakkoa: lapsuus tulee tyylyteltyä jugend-ornamentiksi. *Alastomuus* esitellään näin osana korkeakulttuuria eli kuvataiteen yleviä tavoitteita, eikä suinkaan ”luonnollisena”. Jos kohta NPG:n kuvasarja olisi sopinut huomattavasti paremmin kirjan henkeen, ”protosurrealistinen” kuvavalinta tuntuu kielivän, ettei lasten *alastomuus* sittenkään toiminut kulttuurista erillään, vaan ainoastaan kulttuuriseen asuun puettuna. *Naturismi* oli aikuisten ideologia – lap-

kaunis, varjoava puu on tullut?» Silloin isä ottaa omenan, halkaisee sen ja näyttää tyttärelleen kypsät mustat siemenet. »Katso, tällaisesta pienestä siemenestä on tuo suuri komea puu kasvanut. Nyt siinä on joka vuosi kauniita, suuria omenoita, ne ovat sen lapsia.



Kuva 37. Elävä maljakoriste.

Jos istutamme tämän siemenen maahan, kasvaa siitäkin puu, joka vuorostaan kasvaa omenoita muutamain vuosien kuluttua. Joitakuuta kuukausia myöhemmin olivat isä ja tytär taas kävelemässä. Oli kevät. Niityllä oli lammaslaua laitumella. Nuoret karitsat

R. Ungewitter, Alastomuus.

65

5

Kuvat 23 ja 24. ”Elävä maljakoriste” ja ”10-vuotisen tytön dekoratiivinen olento”, Richard Ungewitterin *Alastomuus*-kirjan (1907) kuvitusta. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.

Kun tarkastelemme hyvää kreikkalaista kokoelmaa, huomaamme tässä suhteessa kaksi seikkaa. Nämä ihmeellisen, vapaan ja itse-tietoisien käytöstävän ihmiset eivät tunteneet sielun ja ruumiin välistä epäsointua. Tuskin tiedämme, kumpi on jalompi, tuoko ruumis vai liikkeissä ilmenevä sielu.



Kuva 98 10-vuotisen tytön dekoratiivinen olemus.

„Tästä terveestä, luonnollisesta elämästä ammensi kreikkalainen taide ravintonsa. Ei raaka ilmasto eivätkä ruumiilliset heikkoudet pakottaneet Kreikan silloisia asukkaita *verhoamaan* ruumistaan puvuilla. Ja se oli luovan taiteen ensimmäinen perusehto. Taiteilija voi *alituisesti* nähdä ja vertailla alastoman ruu-

sethan ovat naturisteja ikään kuin luonnostaan – eikä Ungewitter ainakaan kuvavalikoimasta päätellen näytä pitäneen lapsikuvia erityisen sopivina kulttuuripoliittisina symboleina.

Vaikka ”elävät veistokset” tai oikeilla ihmisillä koristellut jättimaljakot olivat 1900-luvun alun valokuvakorttien suosittua aiheistoa, alastomien lasten käyttö kuvatyyppissä oli melko harvinaista. Suosituttuja olivat sen sijaan taidemaalari, koristetaiteilija ja graafikko Fiduksen (Hugo Höppenerin) maalauksista tehdyt valokuvakortit. Ungewitterkin kiittelee vuolaasti Fiduksen tuotantoa:

Minusta tuntuu, että Fidus osasi paremmin kuin kukaan kuunnella lapsenluonnon salaisuuksia. [Fiduksen] alastomat olennot ovat kauniita, alastomia, siveitä sieluja, jotka puhuvat meille ja täyttävät meidät hiljaisella, mutta syvällä häpeällä omien turmeltuneiden sielujemme tähden.³⁴

Ungewitter ymmärsi, että naturismi oli aikuinen eetos, jota taiteen lapsikuvat toki kirkastivat siveydellään, samalla kun ne muistuttivat aikuisten omasta, auttamattoman turmeltuneesta maailmankuvasta. Vaikka *Alastomuus*-kirjan kuvitus tuntuu torjuvan lapsikuvat, tekstissä viitataan lasten alastomuuteen aitouden mahdollisuutena, joka avautuu myös aikuisille:

Oppikaamme lapsesta kun hän vapaaksi pyrkiessään heittää pakolla puetun kuoren, polkee sen jalkoihinsa. Myöskin me suuret lapset tunnemme vapautuksen tunnetta, kun kylpyyn mennessämme saamme heittää yltämme ”sivistysverhot” – -. [Valo-ilmakylvyissä me] tunsimme itsemme saman perheen jäseniksi, ja sen mukaista oli käytöksemmekin. Täysin luonnollisesti ja vapaasti antauduimme sen hauskan, vapauttavan tunteen valtaan – ja vietimme nuo ihanat hetket aina riemumielin ja ilakoiden vallattoman lapsellisella tavalla, valhesivistyksen taakasta vapaina ihmisinä. – – Tällaisiin aikuisten huvituksiin voi huoletta laskea osallisiksi myöskin aivan alastomia lapsia, jotka silloin kehittyvät ”luonnollisuuteen”, vapautuvat sairaloisesta häpeästä.³⁵

34 Ungewitter 1907, 111–112. Ungewitter lainaa tässä suoraan Wilhelm Spohrin kirjaa *Fidus und seine Kunst*.

35 Ungewitter 1907, 50, 71.

Lapsenomainen ekshibitionismi ei siis ollut neuroottista taantumista, vaan edistyksellinen hyve; se ilmensi vapautumista liiallisesta kulttuurista eli ”valhesivistyksestä”. Alastomuuden tiimoille kehittynyt torjunta ja salaperäisyys olivat pahan alku ja juuri:

Salaperäisyys kiihottaa ja viettelee, mutta ei mikään ole viattomampaa, säädylisempää eikä luonnollisempaa kuin alaston todellisuus, ”alaston tosiasia”. Kunpa vihdoinkin huomattaisiin, että tämä salaperäisyys, tämä pelko siitä, että kasvava nuoriso pääsee selville sukupuolielämästä, ei suinkaan ole siveellisen arvon korottamista, vaan selvää siveellisyyden perustuksien heikentämistä. – On erehdys, jos täysi-ikäiset luulevat, että heidän omien siveettömäin aatteittensa täytyy siirtyä viattomaan lapseen – että [lapsetkin] on asetettava samojen siveyslakien alaiseksi. – Ja tästä [lasten] aavistamattomuudesta, naiivisuudesta ja lapsellisesta viattomuudesta alastomuuden suhteen on muodostettava perustus, jolle me rakennamme uuden kasvatuksen, uuden moraalin ja siveysopin. Nuoriso on kasvatettava ajoissa näkemään kummankin sukupuolen alastomia ruumiita – –.³⁶

Lapset olivat tälle yhtä aikaa radikaalille ja romanttiselle tapakasvatukselle sekä esikuva että kohde: lasten viattomuus sopi malliksi aikuisille, toisaalta uusia lapsia oli kasvatettava määrätietoiseen viattomuuteen ja luonnollisuuteen. On hyvä huomata, että Freudin samaan aikaan työstämä ajatus seksuaalisesta lapsesta loistaa poissaolollaan, vaikkei ajatusta suoranaisesti kielletäkään:

Niin kauan kuin lapsi ei tunne omassa ruumiissaan heräävää sukupuoli-viettä, ei hän aavistakaan oman ja toisen sukupuolen tarkoitusta, vaikka hän näkisi joka päivä leikkiveriensa seurassa sukupuolielinten erillaisuuden. Mutta vaikka tuon hämärän, käsittämättömän tunteen aika vähitellen lähestyykin, eivät alasti kasvaneet lapset koskaan joudu harhateille, koska heiltä puuttuu tykkänään toisten – alastomuuden näkemisestä huolellisesti suojeltujen – kiihtynyt mielikuvitus [ja] tuntemattomuuden viehätyks.³⁷

36 Ungewitter 1907, 58, 61, 63–64.

37 Ungewitter 1907, 64.

Lapsessa ilmenevä ”hämärä” seksuaalisuus ei ollut seksuaalisuutta aikuisessa, tietoisuutta edellyttävässä mielessä. Näin ollen lapsi ja hävyntunto olivat täysin luonnoton yhdistelmä, josta oli pyrittävä vapautumaan. Tämän valossa artikkelin alkupuolella nähty *Modesty*-kortti (kuva 12) osuu aikansa siveellisyysdiskurssien ytimeen; kuvahan karrikoi juuri *hävyn* käsitettä lapsiin liitettyinä ominaisuutena esittäessään pikkutyttö klassisten Venusten tapaan – yhtä aikaa ”häveliäänä” ja kokettina, lapsuuden ja aikuisuuden mielteitä sekoitellen.

Ungewitterille päivänpolttava ”häpykysymys” oli olennainen lähtökohta, kun pohdittiin alastomuuden oikeutusta modernissa maailmassa. Hän siteeraa pitkästi Wilhelm Bölschen kirjaa *Rakkauselämä luonnoissa*, jossa tarkastellaan hävyntunteen ilmiä eri kulttuureissa. Esimerkiksi kun alkukantainen ”nainen työskentelee kumarruksissaan, kiinnittää hän [hävyn] merkkinsä takapuolelle – – ; ken häneltä tämän merkin riistää, sitä kohtaan purkautuu hänen häpynsä kaikella tarmollaan.”³⁸

Aikuisiin sukupuolielimiin kohdistuva sensuuri tai suojele oli siis täysin luonnollista. Ongelmaksi muodostui se, että häpy eli hävyntunto oli länsimaisen sivistyksen myötä ulottunut kattamaan myös epäeroottisen alastomuuden – ylipäätään paljaan pinnan – jolloin häveliäisyyden tunne vääristyi. Tämän kehityksen huipensi Ungewitterin mukaan kristillinen kirkko levittäessään

keinotekoisia käsityksiä siveellisyydestä ja julistaessaan alastoman ihmisruumiin yksinkertaisesti ”synnilliseksi” – –. Nuoruus ja myöskin taide ovat kumminkin aina vastustaneet tätä pakkomoralia, joka – – koettaa muodostaa ihmiset täydellisiksi pukunukeiksi. Niinpä on nuoriso aina vielä keksinyt ”rakkauden keväällä” aukon näyttääkseen kauneuttaan, tyydyttääkseen erotista valitsemis- ja viehättämishaluaan.³⁹

Nuoriso (joka oli vielä 1900-luvun alussa paljolti lapsuuden synonyymi) edustaa siis luonnollisen hävyttömyyden mahdollisuutta. Lapsille oli kuitenkin ryhdytty tuputtamaan aikuista siveellisyyttä, Ungewitterin mielestä erheellisesti:

38 Ungewitter 1907, 20.

39 Ungewitter 1907, 21–22.

Lapsen, joka ei vielä tunne hävyn tunnetta, jolle se vielä on aivan outo käsite, pitää [nykyisin] hävetä. – – Kuinka usein olenkaan esim. kylpylaitoksissa nähnyt tuon hyvin opitun, vaikka vielä käsittämättömän ”hävyntunnon” esiytyvän pienissä, neli- ja viisivuotiaissa nuk[e]issa – – . He hakevat kaukaisimman sopen ja vetävät siellä kasvot seinään päin ”sangen ujusti” uimahousut jalkoihinsa paidan alle, ennen kuin riisuvat sen. Eivätkö tällaiset viattomiin lapsiin tyrkytetyt ”sopivaisuuskäsitteet” huuda taivasiin saakka? Täytyykö siis myöskin lasten mieliin teroittaa noiden ”siveellisten” uimahousujen avulla seikkaa, jota heidän ei vielä tarvitse tietää, nimittäin että he ovat sukupuoli-olentoja?⁴⁰

Miten tämä sitten suhteutui Freudin ajatuksiin? Molemmathan olivat pohjimmiltaan reaktiota samaan ilmiökimppuun: moderniteetin, kaupungistumisen ja kulttuuristumisen haasteisiin.

Vaikka ajatus kulttuurin tuottamasta tukalasta siveysihanteesta on samaa sukua, erot ovat melkoiset. Naturistit tavoittelivat tapakulttuurin muutosta; Freud haki uuden tieteen kriittistä itsetuntemusta. Naturistien, jotka haikkailivat *luonnollista* suhtautumista alastomuuteen ja erotiikkaan, voi arvata suhtautuneen hermostuneesti Freudin ajatuksiin, jotka kielivät ihmismielen läpikotaisesta kulttuuristumisesta. Ne olivat wieniläis-juutalais-intellektuellin hengen tuotetta, ja vaikka nekin asettivat kulttuurin ylevät rakenteet kriittiseen kohdevaloon, ne tekivät sen kyseenalaisesta näkökulmasta ja hämmentävän suorasukaisesti. Naturismin ”paluu luontoon” -eetos nojautui idealismiin; Freudin näkemykset perustuivat säälimättömään realismiin. Sen, minkä naturistit luokittelivat luonnolliseksi ja ihanaksi, Freud hahmotti erilaisten neuroottisten taantumien kautta – toki ilman korostuneen negatiivista arvovarausta, joka tällaisiin termeihin usein liitetään.

Jos spekulointi sallitaan, Freud olisi luultavasti osannut katsoa NPG:n luonnonkaunista kuvasarjaa 424 erosisoiden, kenties jopa ”pedofiilin silmin” – tavalla, jolla herkimmat pahastujat katsoisivat sitä nykyään – kun taas naturisteille tällaiset kuvat edustivat puhtainta idylliä. Korostettakoon, että pedofilia-termi loistaa poissaolollaan Freudin kirjoituksissa – tuntuu melkein, että näkemys lapsista eroot-

40 Ungewitter 1907, 72–73.



Kuva 25. Käsinväritetty valokuvapostikortti, julkaisija NRM, Saksa tai Ranska, n. 1905–1910. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

tisina toimijoina (jopa eräänlaisina viettelijöinä) sulki pois hyväksikäytön mahdollisuuden, joka hallitsee nykyistä pedofilia-ajattelua. Naturistitkaan eivät huomioineet pedofilian mahdollisuutta.

Kuinka me sitten katsomme näitä kuvia nyt, kun niihin on historiallisen kontekstin myötä avautunut erilaisia, keskenään ristiriitaisia-kin lukutapoja? Luemmeko kuvia nykytyyliin lasten hyväksikäyttöä aavistellen, ”pakkopedofilisoiden” – vai nostalgisesti, luonnollisuutta idealisoiden?

Olenko itse vahvistanut ahdistuksen ilmapiiriä – voidellut ”epäilyn hermeneutiikan” rattaita lukemalla esiin viattomien kuvien historiallista alitajuntaa? Veinkö lukijalta mahdollisuuden nauttia yli sata vuotta vanhoista kuvista hellyttävinä dokumentteina muinaisesta lapsuuden toiviomaasta? Mikä pahinta: edistänkö sensuuria nostamalla historiallista kuvastoa esiin; ylytänkö tahtomattani kuvien torjuntaan? Toivottavasti vastaus ei ainakaan ole yksiselitteinen kyllä.

Olisiko vanhojen kuvien viattomuus vielä pelastettavissa? Tutkijana vakaa käsitykseni on, että reflektio neutralisoi tukalia tunteita – että tieto ja torjunta hylkivät toisiaan. Mitä avoimemmin luemme kuvia, sen vaarattommiksi ne muuttuvat. Ehkä silloin tulee mahdolliseksi myös iloita pikkulasten – omien tai toisten – paljaista pyllyistä kirkkaassa päivänvalossa, ilman että niihin lankeaa epäilyksen synkkä varjo.

Lähteet ja kirjallisuus

- Freud, Sigmund 1990 [1900]. *Unien tulkinta*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- Freud, Sigmund 1981 [1915–1917/1932]. *Johdatus psykoanalyysiin*. Suom. Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- Kalha, Harri 2007. ”Halu alennuksessa. Sigmund Freud ja matalan vetovoima”. Harri Kalha (toim.), *Pornoakatemia!* Turku: Eetos.
- Kalha, Harri 2008. *Tapaus Havis Amanda*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Linder, Pirkko 2006. ”1900-luvun alun romanttiset postikortit Sigmund Freudin uni- ja vitsiteorioiden valossa”. Harri Kalha (toim.), *Kummat kuvat. Näkökulmia valokuvan kulttuureihin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Jyränki, Juulia & Kalha, Harri 2009. *Tapaus Neitsythuorakirkko*. Helsinki: Like.

- Kalha, Harri 2011. "What the hell is the figure of the child". *Lambda Nordica* 16(2–3).
- Kalha, Harri 2012. *Ihme ja kumma. Surrealismia ja silmänlumetta 1900-luvun alun postikorttitaiteessa*. Helsinki: WSOY.
- Kalha, Harri 2019. *Sukupuolen sotkijat*. Helsinki: Parvs.
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand 1973. *The Language of Psychoanalysis*. New York: W. W. Norton.
- Leiss, Ludwig 1971. *Kunst im Konflikt*. Berliini: Walter de Gruyter.
- Ungewitter, Richard 1907. *Alastomuus historiallisessa, terveydellisessä, siiveellisessä ja taiteellisessa valaistuksessa*. Helsinki.
- Vänskä, Annamari 2012. *Muodikas lapsuus. Lapset mainoskuvissa*. Helsinki: Gaudeamus.

II Sukupuolen kehyksissä

In flagrante delicto – luomisen aktista luennan antiin: II näytös

Harri Kalha



Kuva 1. Philippe Halsman, "The Act of Creation", 1949. © DACS / Comité Cocteau, Paris 2018. © Philippe Halsman / Magnum Photos.

Nämä Montparnassen vallankumouksen miehet –
Cocteau, Picasso – puhuvat yksityistä kieltä, jonka ymmärtäminen
edellyttää salakielen purkamista.

William Fifield

Olen nainen.

Pablo Picasso

Esirippu nousee, on aika palata taas Aktin äärelle. Minun on mahdoton katsoa Halsmanin taiteilijapotrettia tulematta muistutetuksi luovuuden käsitteellistämistavoista (tohtiiko niitä kutsua teorioiksi?), jotka leijuivat sakeana aatepilvenä Cocteaun ja hänen modernisítőveriensä liepeillä. Nerouden mysteeri oli uuden taidekulttuurin ytimessä. Sen käsitteellistäminen sai paikoin absurdeilta tuntuvia ulottuvuuksia. Pablo Picasson ystävä ja rakastettu (naissarjan unohdetuimmasta päästä), runoilija Geneviève Laporte, on muistellut keskustelua Picasson kanssa:

Innostuen omasta ajatuksen juoksustaan ja nauttien paradoksaalisilta tuntuvista oivalluksista Picasso pohti: ”Olen nainen. Jokainen taiteilija on nainen, ja jokaisen taiteilijan tulisi tuntee vetoa toisiin naisiin. Taiteilijat, jotka ovat pederasteja, eivät voi olla todellisia taiteilijoita, sillä he pitävät miehistä. Ja koska he ovat itse [sisimmiltään] naisia, he tulevat näin asettuneeksi normaaliuden tilaan.”¹

1900-luvun machoin taidehahmo ymmärsi siis toteuttavansa työssään luonnonvastaisuuden seireeninkutsua. Homot taiteilijat olivat sen sijaan liian normaaleja oikeiksi taiteilijoiksi, mikä on kieltämättä nerokas tapa vinouttaa aikakauden homofobia. Olennaista on, että taiteilijuus mieltyy sielulliseksi hermafroditismiksi: miestaiteilijan herkkyys oli sisäistä naiseutta, jolla Picassokin oli siunattu/kirottu.

Tämä ajatus on linkitetty myös 1800-luvun pseudotieteellisiin *anima muliebris* -aatoksiin sekä Charles Baudelairin kaltaisiin kirjal-

1 Laporte 1975, 69. Suom. HK.

lisiin välittäjähahmoin.² Ainakin Picasson käytössä ajatus oli suoraan mukaeltu Cocteaulta, joka tapaili eri yhteyksissä omaa, yhtä aikaa haudanvakavaa ja ilmeisen ironista luovuuden teoriaa. Kirjassaan *Oopiumi* (alkuteos 1930) hän purki taiteen sukupuolidynamiikkaa:

Taide syntyy yhdyntästä maskuliinisen ja feminiinisen puolen välillä, jotka asuvat meissä jokaisessa, taiteilijassa tasapainoisempina kuin muissa ihmisissä. Se syntyy eräänlaisesta inestistä, itsensä rakastamisesta itsensä kautta, partenogeneesistä. Juuri se tekee avioliitosta niin vaarallisen taiteilijoiden keskuudessa, heille kun se merkitsee eräänlaista pleonasmia, luovan hirviön pyrkimystä takaisin normien sisään. ”Omituisen olion” merkki, joka hallitsee niin monen neron kohtaloita, selittyy juuri sillä, että luomisvietti, joka toisaalta on tyydytetty, antaa seksuaalivietin rauhassa temmeltää ja saada tyydytyksensä puhtaasti esteettisellä alueella, ja johdattaa sen myös hedelmättömiin muotoihin.³

Taide syntyy siis eräänlaisesta sisäisestä yhdyntästä, neitseellisen siikämisen kautta (kr. *parthenos* = neitsyt + *genesis* = luominen). Taiteilija on sielun hermafrodiitti, jonka luovuus perustuu seksuaalisuuteen, mutta sublimatorisesti.

Vuosien varrella Cocteau tottui kuulemaan haastattelijoiden suusta maailmaa syleileviä kysymyksiä, kuten: *Mitä on nerous?* Hän saattoi kuvailla ”luovan hirviön” ominaisuuksia näin:

Kysytte, mistä ominaisuuksista nerous koostuu? Ne ovat egoismi, julmuus, inhimillisten kontaktien aiheuttama ahdistus, välinpitämättömyys, moraalittomuus, väkevä mieltymys maallisiin nautintoihin.⁴

Luomismyytin biologisoituessa ontologia saa etiologian sävyjä. Seksuuametaforiikka henkii *épater la bourgeoisie* -eetosta, modernismin antiporvarillista hämmentämis- ja hätkähdyttämishannetta. *Étonne-moi!* (”Lyö minut ällikällä!”) oli Cocteaun napakka uskontunnustus, Sergei Diaghilevilta alkuaan omaksuttu.

2 Kalha 2006, 169, 182, 183–186, 196 viitteet 58 ja 65; Kalha 2010, 114–116.

3 Cocteau 1987 [1930], 87. Suom. Sirkka Suomi.

4 Fifield 1982, 68.

”Ilman hengen erektiota ei ole taidetta”⁵, Cocteau tiivisti. Kirjassa *Tuntemattoman päiväkirja* (1952) hän muotoilee seuraavan ohjenuoran:

Anna vain sellaisen taiteen tehdä vaikutus, joka puhuttelee väkivaltaisesti sielusi seksuaalisuutta. Sellaisen taiteen, joka aiheuttaa välittömän ja spontaanin moraalisen erektion.⁶

Korkean ja matalan hierarkia nyrjähtää, kun ylevää taidepuhetta pipuroidaan vulgaariproosalla. Cocteau asettaa sanansa oksymoronin (tai vähintään paradoksin) muotoon puhuessaan *sielun* seksuaalisuudesta ja *moraalisesta* erektiosta: sielu ja seksihän ovat varsin erimittaisia asioita, puhumattakaan moraalista ja erektiosta.

Kyse on käänteisestä sublimateesta. Cocteau nauttii leikitellessään paradokseilla, joka tekee näkyväksi sinnikkään vertikaalisen *sieluruumis*-dikotomian. Erektion kohottaminen moraalien piiriin on ”hyvän maun” transgressiota, mutta myös normin dekonstruktioita. Mitenkään juhlallisesti Cocteau ei luomisaktiin suhtautunut. Luominen oli pikemminkin ulostamista: *Quand j'ai chié mon Orphée...*⁷ (”kun paskansin Orfeus-elokuvani...”), hän saattoi sanoa. Lennokkaimmillaan Cocteaun nerokäsitys sai railakkaita *camp*-piirteitä:

Annamme aivan liiksi arvoa nerouden käsitteelle. – – Stendahl kuvaili sillä naista, joka osasi astua vaunuihin. Tässä mielessä minussa oli paljon neroutta ja hyvin vähän lahjakkuutta.⁸

Cocteau samastaa tässä nerouden ”naisena” piirtyvään tyylin tai spektaakkelin tajuun. Nerous onkin sitä, että osaa tehdä arkisesta asiasta elegantin numeron. Stendahlilta lainautuva potentiaalisen seksistinen vivahde – ”nainen, joka osaa nousta vaunuihin, on nero” – väistyy, kun se taipuu monimieliseksi itseironiaksi.

5 Fifield 1982, 18, 108.

6 Cocteau 1991 [1952], 210. Suom. HK.

7 Sit. Rorem 1998 [1966], 21.

8 Cocteau 1995 [1957], 33. Suom. HK.

Toisaalta aito luovuus perustui kömmähdyksiin: ”Nero yrittää tehdä samaa kuin muut ja epäonnistuu.”⁹ Myöhemmällä iällä Cocteau liitti nerouteen temporaalisen ulottuvuuden. Nerous oli ”muistin tuntematon muoto”: nero *muistaa eteenpäin*, halki lineaarisen ajan. ”Neroilla saattaa olla vähän parempi tulevan muisti kuin muilla.”¹⁰

Miten tämä kaikki liittyy valokuvaan, josta piti oleman puhe? Vähintään kahdella tapaa. Ensinnäkin ranskalaiselle sivistyneistölle tai ainakin taide-eliitille Cocteau oli tullut tutuksi yllä siteeratuista tai niiden kaltaisista repliikeistä. Ei siis sinänsä yllätä, että Halsman ottaa potrettinsa aiheeksi juuri luomisen ”aktina”. Kuvan elementit taittavat kaksinapaiseen luomismyyttiin partenogeneettistä aksenttia, jossa naisobjektin silmäkulmaa kiusaava sivellin toimii henkisen eikä ainakaan kovin ruumiillisen erektion merkinä. Kehystetty Nainen tuntuu olevan paitsi objekti myös jonkinlainen peilikuva, kahdentuneen persoonan heijastus.

Siteeraan vielä Cocteaua, joka pari vuosikymmentä *Oopiumin* jälkeen mainitsee oivalluksensa lähteeksi Nietzschen ja liittää sen nimenomaan Picassoon:

Friedrich Nietzsche puhui mies-äideistä, sellaisista miehistä, jotka jatkuvasti synnyttävät – – koska luova henki nakertaa heitä. Tämä olisi voinut olla profetallinen muotokuva Picassosta. Hän, kuten kaikki suuret luojat, on yhtä aikaa mies ja nainen. Siinäpä vasta erikoinen avioliitto. Enpä usko, että missään taloudessa on ikinä rikottu niin paljon astioita.¹¹

Cocteau tuntuu nyt jättävän itsensä ”suurten luojien” luokan ulkopuolelle – asenteen paljastaa viimeistään ajatus astioiden rikkomi-sesta, joka on tragikoominen heteroavioliiton kuva. Kenties Cocteau ihmetteli itsekkin, ettei taide 1900-luvun ytimessä tohtinut käsittää itseään sukupuolijärjestelmän ulkopuolella. Nainen on edelleen lähinnä abstraktio: miehuutta kiusaava ”elementti” taiteilijan sisuksissa.

9 Fifield 1974, 3.

10 Fifield 1982, 76. Ajatus oli tyypillinen sukkelia paradokseja rakastaneelle Cocteaulle. Se flirttailee mystisismillä kanssa, mutta kuvastaa samalla ”loogisesti” klassisen kulttuurin ja modernin ajan eklektistä välitilaa, jossa Cocteau viihtyi. Aidosti uutta ei syntynyt, jos käänsi selän vanhalle.

11 Cocteau 2009 [1953], 84. Suom. HK. Vrt. myös Cocteau 1965, 163.



Kuva 2. Jean Cocteau: ”Inspiraatio”, ajoittamaton piirros. © Jean Cocteau.

Surrealisti ja runoilija Paul Éluard kiteytti oivasti taiteen hallitun sukupuolikriisin: *Je me sens femme pénétrée* (”Tunnen itseni naiseksi, jota penetroidaan”).¹² Taiteellinen luovuus on naiduksi tulemistä; taiteilijalla on naisen vaistot ja kyky/halu antautua. Éluardin mielestä oli

12 Sit. Rorem 1998 [1966], 29.

periaatteessa täysin luonnollista, että miestaiteilijat harrastavat seksiä miesten kanssa; Picasson ja hänen itsensä kaltaiset heterotaiteilijat olivat pikemminkin epänormaaleja, hän järkeili.¹³

Kuten jo mainitsin, ajatus taiteellisesta luovuudesta naisisena piirteenä on luettavissa jo Baudelairelta, edellisen sukupolven uuden aivun. Herkistynyt aukinaisuus – symbolinen penetroitavuus – teki miehestä taiteilijan.¹⁴ Miehistä ”naissieluun” liittyy ulkoapäin tunkeutumisen uhka, jolle on uskallettava al(t)istua, jos mielihäiriö Taiteen kanssa. Jos ajatus tuntuu nykymieheen häiritsevän seksistiseltä, se johtuu siitä, että se oli sitä. Luovuuden käsitteellistäminen naiseuden kautta on virkistävän queeriä, mutta rajoittuminen miehistä pelikentän sisälle taantumuksellista. Kaikessa pervoudessaankin asetelma oli omiaan ulkoistamaan oikean naiseuden luovuuden tante-reelta.

Pablo ja Jean ne yhteen sopii

Kuin taivaan enkeli konsanaan, Jean Cocteau ilmestyi yhtenä talvipäivänä 1917 pelastamaan Picasson masennukselta, johon hän oli vajoamassa. Runoilija oli tuolloin 28 vuotta vanha, iätön nuorimies. – – Montparnassen ja Montmartren boheemit, joille Picasso hänet esitteli, tunsivat vaistomaista epäluuloa, jopa fyysistä vastenmielisyyttä tätä nuorta maailman miestä kohtaan, joka oli yli-innokas ja pukeutui aivan liian tyylikkäästi.

Jean-Paul Crespelle, 1967

Cocteau kirjoitti 1952 muistelmissaan: ”Vietin yön miettimällä faunin päätä syvennykseen tulevaan mosaiikkiin. Löysin [oikean mielikuvan], kun muistin Picasson raskaana olevan vuohen.”¹⁵ Picasso, vuohen niska, fauni – näin Cocteaun ajatus assosioi. Raskaana oleva eläin on Cocteaun/Picasson hengen lennon kättilönä, ja tuloksena on faunin pää.

13 Sit. Rorem 1998 [1966], 29.

14 Kalha 2006, 196 viite 58; Bersani 1977, 11–12, 14.

15 Cocteau 1987 [1952], 264.



Kuvat 3 ja 4. Cocteau Picasson mukaan; Picasso Cocteaun mukaan, 1917. © Pablo Picasso, © Jean Cocteau.

Siihen nähden kuinka läheiseksi Cocteaun ja Picasson suhde vuosien varrella muodostui, tuntuu erikoiselta, ettei duon tiimoille ole kehkeytnyt samanlaista tietoteollista kasaamaa kuin minkä vaikkapa Picasson ja Matissen suhde on tuottanut. Yllä nähtiin, kuinka



Kuva 4.

keskinäinen ajatustenvaihto saattoi ruokkia kummannikin taideajat-
telua. Cocteau teorisoi, runoili ja piirsi suhteessa Picassoon ja tämä
vastaavasti peilasi itseään ja luovuuttaan suhteessa Cocteauhon. He
myös työskentelivät yhdessä (alkaen *Parade*-baletista 1917) ja taltioi-
vat tuokiokuvia toisistaan moniin teoksiin. Piirrookset kertovat paljon:
Picasso hahmottaa Cocteaun siroin, pikkumaisiin viivoin; Cocteau
kuvaa Picasson turpeana faunina (kuvat 3 ja 4).

Kirjassaan *Picasso and His Women* (1967) Jean-Paul Crespelle kirjoittaa yllättävän pitkästi Cocteausta kuvaillen tätä paikoin jopa tarkemmin kuin varsinaista aihettaan eli ”Picasson naisia”. Suhteen alkua Crespelle analysoi näin: vastentahtoiset modernistipiirit ymmärsivät nuoren julkimon PR-arvon ja antoivat siksi hänen toimia propagandistinaan. Picasso sen sijaan ”ei tarvinnut Cocteausta tullakseen tunnetuksi, joten hän kohteli tätä samoin kuin oli kohdellut Max Jacobia eli teki tästä lakeijansa [*whipping-boy*]”.¹⁶

William Fifield luo kuvan Cocteausta liki masokistisena hahmona. Fifieldin mukaan Cocteau ”nautti nöyryytyksestä”, kun Picasso rukasi hänen dramaturgisia ideoitaan *Parade*-balettiin. Fifield pohtii:

Kolme ihmistä kosketti häntä syvemmin kuin kukaan – Picasso, Dargelos ja Radiguet – ja kaikki saman ominaisuuden ansiosta: sydämättömyyden. Ylimielisen, huolettoman välinpitämättömyyden. – Cocteau ymmärsi Picassoa hyvin, eihän hän muuten olisi ollut sadoista Picasson selittäjistä paras. Mutta siinä Picassossa, jonka hän kehitti, on outo henkilökohtainen sävy. Tämä Picasso on riskin miehisyiden perikuva, rennon välinpitämätön, puhdasta maskuliinista prinssiä, mutta samalla läpitunkematon.¹⁷

Fifield kuvailee (Cocteaun ”kehittämää”) Picassoa ranskan sanalla *désinvolture* eli ujostelematon (rento, reteä, riski, ronski ja muita ärräpäitä) sekä monimielisellä sanalla *impenetrable*: arvoituksellinen, mutta myös läpitunkematon, ei-penetroitavissa-oleva. Mikäli tulkitseen Fifieldin kryptisiä luonnehdintoja oikein, hän vihjaa Picasson edustaneen Cocteaulle ihanteellista miestyyppiä: *his fatal type*.¹⁸

16 Crespelle 1969, 117–118. Mainittakoon, että kirjan alkukielinen otsikko huomioi myös Picasson ystävät, kun taas englanninnos hakee myyvyttä populistisella ”naisnäkökulmalla”.

17 Fifield 1974, 10–11. Suom. HK. Dargelos oli koulun kovis (*Runoilijan veressä*, mutta myös oikeassa elämässä), ambivalentin halun/pelon kohde; Picasso puolestaan kukkoili taidemaailman kovanaamana. Radiguet oli 20-vuotiaana kuollut runoilija, johon Cocteaun arvellaan olleen syvästi ihastunut.

18 Fifield 1974, 10. Suom. HK. En osta Fifieldin kyökkipsykologista tapaa (mt., 17) selittää Picasson sukupuoli ”kaksinaisuus” Cocteaun toiveajatteluna ja epätoivoisena yrityksenä saada Picasso tuntemaan sielun sukulaisuutta häntä kohtaan.



Kuva 5. Jacques-Henri Lartigue: Jean Cocteau and Picasso, 1955.
© Jacques-Henri Lartigue.

Eri yhteydessä Fifield antaa myös välähdyksen toiselta, Picasson kantilta: ”Olin Picasson seurassa, kun hänelle saapui sähkö, joka oli allekirjoitettu *Ton, Jean* (Sinun Jeanisi). Näin huvittuneen ilmeen, jonka Picasso väläytti vaimolleen Jacquelinelle ja sitten tuolle vaaleansiniselle paperinpalalle, joka lensi vienosti lepatellen roskakoriin.”¹⁹

Se, että korostan Cocteau–Picasso-dyadia, ei suinkaan tarkoita, että arvelisin kaksikolla olleen jonkinlainen ”likainen salaisuus” kaapissa. Kiintoisampaa on seksuaalisesta metaforiikasta juontuva kai-

19 Fifield 1974, 10.



Kuva 6. Lachmann: Pablo Picasso avustajineen maalaamansa *Parade-baletin esiripun päällä*, 1917. Kuva: Wikimedia Commons.

kenkattava pseudoeroottinen dynamiikka. Nähdäkseni juuri Cocteau sai Picasson havahtumaan sisäiseen naiseuteen minuuden kohtalokkaana osatekijänä. Aktiivisuus–passiivisuus/mies–poika-akseleille virittynyt suhde oli dialektinen valta-asetelma, johon liittyi homososiaalisia jännitteitä, vaikkakin erilaisia kuin heteromiestaiteilijoiden kesken oli tapana.²⁰

Ironista kyllä, kreikkalaisklassisessa sukupuolisysteemissä – johon Cocteau näyttää pitkälti samastuneen – ”feminiinisyyttä” oli myös se, jos mies ei kyennyt pitämään himojaan kurissa: *enkrateia*, *sôphrosynê*, *askêsis* – nämä ovat itsekurin klassista miehistä sanastoa. Maltillisuus oli maskuliinista, hillittömyys feminiinistä.²¹ Cocteau, joka malttoi

20 Vrt. Kalha 2006, 169–177.

21 Vrt. Foucault 1990 [1984], 84–85. Tämä kuvio ei toki syövyttänyt Picasson ympärilleen rakentamaa *top–bottom*-dialektiikkaa, pikemminkin se sai tämän pönkittämään machoimagoaan entistäkin hanakammin. Vrt. Kalha 2006, 169–178.

(ainakin julkiseen muistiin taltioiduissa tilanteissa), ilmensi kunnioitettavaa viriiliyttä: hänessä oli enemmän ”miestä” kuin Picassossa, joka oli himojensa vietävissä ja siksi pehmeä mieheksi.

Kirjailija Gertrude Stein ei näytä ottaneen tätä näkemystä huomioon. Hän kuvailee jäljittelemättömään tapaansa, mitä Picassolle tapahtui, kun hän tapasi Cocteaun:

Picasso tutustui Erik Satiehin ja Jean Cocteaun ja tuloksena oli *Parade*, siihen loppui tämä kausi, todellisen kubismin aikakausi. Cocteau lähti Roomaan Picasson kanssa, 1917, valmistelemaan *Paradea*. Se oli ensimmäinen kerta, kun tapasin Cocteaun, he tulivat yhdessä hyvästelemään, Picasso oli...

[Ja nyt täytyy siteerata Steinia pätkä alkukielellä, ymmärrätte kyllä miksi:]

Picasso was very gay, not so gay as in the days of the great cubist gaiety but gay enough, he and Cocteau were gay – –.²²

Näin siis lakonian mestari Gertrude Stein. Historioitsija minussa haluaa muistuttaa, ettei puhekielinen *gay* ollut vielä kivettynyt nykyiseen merkitykseensä. Picasso itse kutsui Cocteaun kanssa tekemäänsä Rooman-matkaa ”häämatkaksi” – ironisesti, totta kai.²³ Stein vihjaa jotain samansuuntaista, mutta ennen kaikkea hän antaa ymmärtää, että ”suuri” taidemuoto, kubismi, loppui Picasson osalta ja tilalle tuli ainakin hetkeksi *spectacle*.²⁴

Stein arvosti kubismia, kun taas Cocteau piti sitä (etenkin analyttistä vaihetta) lähinnä diktatuurin muotona: ”Ainoat nautinnot, joita [Montmartren ja Montparnassen diktatuuri] hyväksyi, olivat

22 Stein 1984 [1938], 28–29. Suom. HK.

23 Crespelle 1969, 119.

24 Picasson synteettinen kubismi (n. 1912–1915) sai riemukkaan koristeellisia piirteitä, jotka voi nähdä transgressiivisena *queer*-kubismina: ks. Kalha 2010, 123–127. ”Synteettisestä” kuvamaailmasta postikorttitaiteen pohtavien prototyyppien valossa ks. myös Kalha 2016, 240–249. Stein ei ilmeisesti lämmennyt herooinen (analyttisen) kubismin antimaskuliiniselle (synteettiselle) tyylilokkeelle.

kahvilan pöydällä jököttävät astiat sekä espanjalainen kitara. Oli suoranainen rikos maalata näyttämölavastus, varsinkin *Ballets Russesille*. Nuo puhtoiset nuoret [kubistit] eivät olleet koskaan kuulletkaan Stravinskysta.²⁵

Paraden myötä Picassosta tuli lavastaja, koristelija – ja mikä pahinta, klassisti. Stein vihjaa, että jotain hapertui kaiken ”iloisuuden” myötä, Picasson joutuessa Cocteaun vaikutuspiiriin: ”Kuten Picasso itsekin myönsi, hänellä oli heikko luonne.”²⁶ Toisaalta *Paraden* kriittinen pannukakku nyrpeine ensi-iltayleisöineen opetti Picasson arvostamaan skandaalin anatomiaa, eikä hänen taiteensa enää ollut entisensä. Hän oivalsi, ettei pahastus ja päivittely vähentänyt taiteen arvoa, pikemminkin päinvastoin. *Paradea* saamme kiittää myös eräästä sanasta, jonka taidemaailma oli ottava omakseen. Kriitikko ja runoilija Guillaume Apollinaire kuvaili baletin visualisointia ”eräänlaiseksi yli-realismiksi” (*une sorte de sur-realisme*). Surrealismi oli syntynyt – sanana, ei vielä tyyliuuntauksena.²⁷

Eräässä Brassain otoksessa Picasso poseeraa Cocteaun ja Jean Marais’n välissä. Valokuvaaja muistaa Picasson kommentin:

Katso! Mikä on kaikkein huomiota herättävintä? Se on Cocteaun housujen vekki. Kuin partaterä! Suora kuin luoti! Niin kauan, kun olen hänet tuntenut, prässi on ollut yhtä siisti, yhtä moitteeton. Cocteau syntyi housunprässi kapaloissa. Siistiksi silitettynä. Ja katso Jean Marais’n eleganssia – ja minä siinä keskellä! Noiden kahden välissä minä venkuraisine, silittämättömine housuineni näytän lähinnä pummilta.²⁸

Ylisiistille tyyliniekalle on tarjolla freudilainen termi: anaalinen. Picasso haluaa itse olla jotain muuta; hän pöyhittää pumminrintaansa tehden pakonomaista pesäeroa dandyn pakonomaiseen eleganssiin. Toisessa, vielä vähemmän tunnetussa Brassain otoksessa (kuva 7) Picasso mimikoi maalaustaiteilijaa eli poseeraa *artiste-peintrena*

25 Sit. Crespelle 1969, 118.

26 Sit. Crespelle 1969, 118.

27 Surrealismen ”syntymän” ambivalenssista ks. Kalha 2012, 29–42; Kalha 2016, 219–261.

28 Brassai 1999 [1964], 178. Suom. HK.



Kuva 7. Brassai: ”L’artiste-peintre” (Jean Marais, Pablo Picasso ja tuntemattoman ”mestarin” maalaus), n. 1944. © Brassai.

(ammattitermi, jota hän halveksi). *Nudella* on salonkitaiteen mittasuhteet, jos ei aivan laatu, ja maalarilla pikkurilli pystyssä sekä toises- sa kädessä iso paletti (jollaista Picassolla ei ollut tapana käyttää). Kuvitteellisena mallina poseeraa Jean Marais, Cocteaun luottonäyttelijä ja kumppani.

Brassaïn otos on verraton oivallus – ja oiva verrokki Aktille, jota emme suinkaan ole unohtaneet. Yhteisenä nimittäjänä on liipaisinherkkä sivellin luovan aktin polttopisteenä. Picasson roolityö on napakymppi reinoineen ja eri suuntiin sojottavine hiuspehkoineen. Marais (jonka Picasso muistaa kikattaneen koko kuvauksen ajan) ottaa mallin roolissa ”passiivis-hekumoivan” *Reclining Nude* -asennon. (Huomatkaa myös iloisesti naurava koira, Cocteaun rakas Moulouk, jonka loikoilu myötäilee Marais’n *posea*.)

Cocteauta ei näy, hän lie hykerrellyt Brassaiin vierellä. Kehystetty jättinude huokuu porvarillista erotiikkaa, mutta Marais’n läsnäolo mutkistaa *one-liner*-vitsiä. Sukupuolta sotkeva malli-Marais on ku-

vattu kirjaimellisesti *entre chien et loup*²⁹, ikään kuin kaapin symbolisessa hämärässä vaikkakin Picasson – ison pahan suden maalari-dandyn valesussa – riisumana. *Lupus homini homo?*

Tapa, jolla Picasso retuseeraa tässä taiteilijakuvaansa (Cocteaun ylytyksestä), huutaa aiempaa joustavampaa tapaa käsitteellistä luovuuden näyttämön dialektinen tila. Vaikka naljailun kohteena on lähinnä hyödykkeistynyt taidetuotanto, ironisiin lainausmerkkeihin asettuu taiteilijamestaruuden pohjalla oleva maskulinistinen agenda. Brassain otos auttaa muistamaan, ettei itseironia suinkaan ollut modernismille vierasta, vaikka se sai ilmaisunsa vaivihkaa, mestariteosten liepeillä tai kehyksissä. Kahden valokuvan rinnastus muistuttaa samalla, että Halsmaninkin Aktissa on kyse *Taiteilija ja malli* -aiheesta. Ja vaikkei sitä tule heti ajatelleeksi, kyseisessä kuvatyyppissä taiteilija on itsekin aina malli.

Olen nyt tanssinut monen nuotin sambaani niin tarmokkaasti Cocteaun persoonan ympärillä, että lukija varmasti ihmettelee, eikö kyseen pitänyt olla *kuvasta* eikä siinä esiintyvistä henkilöistä. Ero on kieltämättä vissi. Kuvan teosnimen perässä on kuitenkin yleensä nimi Jean Cocteau, vaikkakin sulkeissa. Sitä paitsi Cocteaun elämä on kuva siinä missä häntä esittävä valokuvakin. Kehykset pysyvät, kehystämisen näkökulma vain vaihtuu. Väittäisin ennen kaikkea, ettei tällaisen kuvan sisältöjä – kuvan, joka on yhtä paljon *portrait du milieu* kuin allegoriakin – voi kunnolla tunnustella syventymättä Cocteaun aateympäristöön: hänen ajatuksiinsa, julkiseen habitukseensa ja asemaansa modernismin näyttämöllä. Cocteaun miljö ei ollut mikään *juste milieu*.

Ajatus ”kuvasta itsestään” sisältää kyseenalaisia oletuksia ontologisesta erillisyydestä. Se on utopia, joka yhyttää älylliseen laiskuuteen suhteessa kontekstin visiointiin. Kuvaan sopii sukeltaa sielun silmät selällään, sillä kuva on kaikkien omaisuutta, konteksti ei. En siis suinkaan tarkoita, että kuvan luennassa tulisi keskittyä muodolliseen ai-

29 Ranskan kielen ilmaus (”koiran ja suden välissä”) viittaa alkujaan yön hämyyn eli tilanteeseen, jossa ei pystynyt erottamaan kotieläintä villieläimestä. Sittemmin sanonta tuli tarkoittamaan epävarmuutta ja ambivalenssia. Esimodernina aikana oli välttämätöntä kyetä erottamaan kesy eläin villistä, mitä on vaikeampi tehdä Brassain kuvan kohdalla.

hehisältöön (kaikkea muuta: kuvien ihanuushan on juuri siinä, että niitä voi katsoa niin monella tavalla); tarkoitan, että *juuri tämän kuvan* kohdalla on erityisen antoisaa lukea kuvan itsensä – sen suggestiivisten elementtien – ohella kulttuuria kuvan ympäriltä, liepeiltä ja takaa. Etten sanoisi: lukea kehyksiä ja jopa vähän kehysten ulkopuolelta.

En saarnaa didaktiikan nimissä – oikaistakseni luennan aktia – vaan siksi, että kontekstissakin voi piillä erilaisia nautinnon tiloja. Kuvaa sopii lukea myös yli äyräiden. Varsinkin tätä kuvaa, joka on allegorisesti mehevä tai, tiedepuhekielellä, *ylideterminoitunut*. Semminkin kun Cocteaun hahmo on itsekin ylideterminoitunut, kuuluisampi kuin yksikään hänen teoksistaan.

Tarkoitukseni ei siis ole ylivertaistaa historiallista aikalaistajuntaa. Vaikka Akti tuntuu olettavan katsojaltaan kohtuutonta sisälukutaitoa, meille on nykyisin tarjolla mittava tietoaaineisto ja sitä kautta varsin kokonaisvaltaisesti hahmottuva *big picture*, jota kuvan nähneillä aikalaisilla ei välttämättä ollut. Meillä on myös erilaisia teoreettisia tai käsitteellisiä kehyksiä, joihin voimme sijoittaa niin kuvan kuin siinä esiintyvät toimijatkin. Analyysin antoisuus on lopulta kiinni siitä, miten yhdistelemme näitä ja suhteutamme ne kuvaan. Lukija joka tapauksessa itse päättää, tahkoaako hän parhaillaan artikkelia Jean Cocteausta, jota kuvitetaan tietyllä valokuvalla, vai artikkelia tietystä valokuvasta, jota kyllästetään Jean Cocteaun persoonaa valaisevilla näkökulmilla ja käsitteillä. Itselleni kyse on lukuharjoituksesta, jossa on jo aikaa luovuttu yhden tulkinnan metsästyksestä.

Disegno by Cocteau

Taide on mystistä – viiva, joka ei tiedä mihin se on menossa
mutta ei silti kuole.

Jean Cocteau

Kaikki alkoi kädestä. Käsivarren yhtä aikaa hauras ja vankka linja jatkuu sormien kautta siveltimeen, joka piirtää pikkutarkkaa viivaa. Cocteau oli piirtäjä, ja sellaisena hän asemoituu klassisen taideteorian *viiva-väri*-dialektiikan miehiseen leiriin – ehkä. Taiteen symboli-

tajunnassahan piirrosviiva edusti maskuliinisuutta. Viiva oli yhtä kuin rakenne; väri edusti sen sumuttavaa vastavoimaa. Esimerkiksi Picasso samasti viivan isäänsä: kurinalainen piirustus liittyi paternaaliseen kontrolliin.³⁰

Cocteau sen sijaan liitti isäänsä öljyväreillä maalaamisen: ”Isäni maalasi. Aina kun taiteilija avaa värilaatikkonsa, pystyn haistamaan öljyvärit. Näen isäni.”³¹ Väri oli muistojen kyllästävä synestesiaa. Cocteaun kirjoituksista paljastuu kuitenkin ambivalentti suhde väriin:

Jokainen elokuva, kiitos värin jota ei ole, välttyy arkipäiväisyyden kirouksesta ja saa kuin vahingossa nauttia taideteoksen etuoikeutta. Väri pilaa tämän häilyvyyden. Värifilmi tekee kaikesta rumaa, paitsi kauniista.³²

Poikkeuksellinen kauneus saattoi siis selvitä värin kirouksesta, mutta kaikelle muulle oli etua mustavalkoisuudesta. Väri oli yksinkertaisesti banaalia, etenkin valo- ja elokuvataiteessa. Värifilmi teki vasta tuloaan, eikä Cocteau käyttänyt sitä omissa teoksissaan. Väripiirroksissa ja arkkitehtuuriin liittyvissä projekteissa Cocteau käytti värejä kuin värityskirjassa, aistillis-dekoratiivisesti.

Cocteau korostaa korean äitinsä merkitystä taidevaikuttajana: äiti johdatteli laitta(utu)misen maagiseen maailmaan. Hän kuvailee maternaalista performanssia, kilpavarustelua ennen julkista näyttäytymistä:

Ruusukkeet koristivat hänen *décolletageaan*, korvissa riippui kristallikruunut, hiuksissa loistivat valkeiden haikaransulkien parrasvalot. Tällaisena näin hänen kohtaavan suurten, kiellettyjen teatterien punaisen vuoroveden.³³

Millä hetkellä hyvänsä, ajattelin, äidin puvun punainen sametti muuttuisi aitiosta käsin koetuksi näyttämöksi: kilpikonnankuoresta tehty viuhka, mustan pitsin värinä, helmiäiskiikari, suosionosoitukset. – –. Pukeu-

30 Kalha 2006, 166.

31 Cocteau 1995 [1957], 31–32.

32 Cocteau 1995 [1957], 130. Suom. HK.

33 Crosland 1956, 9. Suom. HK.

tumispeilin kautta äitini näyttäytyi minulle – paljasti samettiin verhotun madonnan, timanttien kuristaman, yönmustan sulkatöyhden koristaman, piikikkäissä valonsäteissä kimaltavan kastanjan –. Sitten turkis peitti valoryppäät, äiti kumartui suutelemaan minua, ja poistui kohti jalokivien, sulkien ja takaraivojen humisevaa ulappaa, jonne hän valahtaisi kuin punainen joki sulauttaen samettinsa teatterin sametteihin, kimalteensa katokruunun kimmellykseen.³⁴

Äiti piirtyy puhtaana väritekstuurina, tarkkojen ääriiviivojen sisään. Cocteau onkin ennen kaikkea piirtäjä: aistillisen viivan mestari – taikka sen vanki, aina maneeriin asti. Siihen nähden Aktin sivellin on aivan liian tuhti, jos nyt pikkumainen huomio sallitaan. Ja onhan se sallittava, sillä tässä siveltimen tehtävänä on kuvittaa *anaalista* viivaa: pikkutarkkaa piirtoa, sellaista, jolla syntyy myös kulmakarvan (tai huulen) elegantti kaari. ”Neuvon nuoria omaksuma kauniiden naisten tavan *vaalia viivaansa* [huolehtia linjoistaan] ja katsomaan itseään sen sijaan että katsovat itseään peilistä.”³⁵

Aktin alalaidassa on erikoinen tukirakennelma: miehen käsivarsi ja niska muodostavat jyrkän kolmion, jonka varaan Cocteau tuntuu nojaavan oman käsivartensa. Piirtäjän viiva tukeutuu rakenteeseen. Taiteellinen luovuus ei toteudu vain kehysten sisään rajatussa ”diegeettisessä” tilassa, vaan sitä tukee – ja kenties ruokkii – kulissein vielä toinen kosketus. Palaan tähän vielä luvun lopulla.

Cocteaun omat piirrossarjat kulkivat aikoinaan nimellä *dessins en marge*: piirrettyjä reunahuomioita, marginaalipiirroksia. *Marge* on reunama; *en marge* tarkoittaa myös ulkopuolella oloa. Tämä kaikki tuntuu olennaiselta, leikkiihän monimielinen Akti juuri sisä- ja ulkopuolella olon dialektiikalla, kehyksen ”parergonomisessa” liikkumatilassa. Cocteaun viiva on keskiöity, mutta samalla se liikehtii: se on yhtä aikaa *en marge* ja *en marche*.

Cocteaulle piirtäminen ja kirjoittaminen olivat saman viivan ilmausta, ”vain eri tapoja sitoa viivat yhteen”. Muinaisilla kreikkalaisilakin yksi ja sama sana riitti kuvaamaan molempia: *grafein* (kirjoittaa

34 Cocteau 1956 [1935], 30, 32. Suom. HK. Cocteausta *Belle Époque* -nostalgikkona ks. myös Kalha 2013, 52–58.

35 Cocteau 1995 [1957], 141.

= piirtää). Viiva oli persoonallisuuden merkki, se mikä viime kädessä erotti taiteilijan toisesta. Viivassa oli jotain lihallista; Cocteau luonnehti lineaariseen tyyliin toteuttamiaan suuria kuvaohjelmia rakennusten ”tatuoinneiksi”. Piirretystä viivasta Cocteau kirjoitti:

Osaan kyllä huijata viivan, mutta silloin lopputulos ei ole aito. Synnyttän aidon viivan vain silloin kun se niin tahtoo.³⁶

I know how to fake a line, sanoo englanninnos. Viiva on jotain, jonka voi ”feikata” – vähän niin kuin maskuliinisuuskin. Viivalla on kuitenkin oma tahto: se ilmaisee todellisen minänsä, kun sille päälle sattuu. Cocteau lähestyy tässä muodollisesti surrealismien automaattikirjoituksen ideaa, mutta samalla vie sitä toisaalle. Voisi sanoa, että Cocteau, puhumalla viivan performansista, pervouttaa viivan. Cocteauin viiva oli hallittu, mutta ei luotsuora – toisin kuin hänen housujensa prässit, ne Picassoa kismittäneet.

Kun Cocteau näki ystävänsä, ”nerojen keräilijäksi” luonnehditun Misia Sertin³⁷ kodissa El Grecon maalauksen, jonka sukupuu eli aitous herätti epäilystä, hänen kommenttinsa oli: ”Jos se ei ole aito, se on vielä hienompi.”³⁸ Cocteaua viehätti epäaitous. Hän puhui paljon esimerkiksi Ingres’n *faux* klassismista, muka-klassismista – kuulijoilla kesti tovin tajuta, että se oli tarkoitettu kehuksi. Cocteau kuului niihin, jotka käänsivät selkensä (delacroix’laiselle) romanttiselle ekspressionismille ja kääntyivät (ingres’läisen) klassismin puoleen. Mutta klassinen *disegno* sai mielellään olla ”feikkiä” tehdäkseen kunnan vaikutuksen.³⁹ Jotain tästä kaikesta tuntuu suodattuneen Halsmanin

36 Cocteau 1995 [1957], 16.

37 Misia Sert oli 1900-luvun alussa Pariisiin tunnetuimpia kulttuuripersoonia ja taidemesenaatteja. Häntä pidetään Marcel Proustin *Kadonneen ajan* ruhtinatar Yourbeletieffin ja Madame Verdurin esikuvana. ”Nerojen keräily” ei viittaa (sinänsä mittavaan) taidekokoelmaan, vaan Sertin salongissa viihtyvään henkilögalleriaan.

38 Sit. Hall & Carrington Wykes 1990, 83.

39 Fifield 1982, 14. Ajatus taiteellisesta omistusoikeudesta huvitti Cocteaua: ”Montparnassen taiteilijat barrikoivat itsensä ateljeidensa suojiin peläten, että Picasso veisi sieltä jonkin siemenen mennessään ja saisi sen kukkimaan omalla mullallaan. Vuonna 1916 olin läsnä todistamassa loputtomia junailuja raollaan olevien ovien edessä, kun Picasso vei minut heitä tapaamaan.

valokuvaan, ikään kuin viivakaunis akti olisi vain leikisti totta – ja juuri siksi niin osuva Cocteau-representaationa.

Campin kultaisissa kehyksissä

Olen vale, joka kertoo aina totuuden.

Jean Cocteau, 1925–1927

Vaikka Cocteau on monille yksinkertaisesti Pariisin koulun modernisti ja Picasson aateveli, monille muille hän on homoikoni. Tästä yksinkertaisesta lähtökohdasta avautuu uusia lukuväyliä. Samalla lähesyttään *campin* (vähintään kaksimielistä) käsitesfääriä. Lukeako kuvaa ihan homona vai ”neutraalimmin”, heteropositioista? Miksi jälkimäinen positio olisi neutraalimpi – minkä reunaehtoien vallitessa, missä kehyksissä?

Kuten William Fifield toteaa, Cocteaun suhtautuminen seksuaalisuuteen oli *delicately oblique*, hienovaraisen väistelevä. Porvarillisen maailmankuvan ravistelu oli arkea, mutta seksuaalisuus ei sopinut siihen välineeksi. Cocteaun muistelmissa (*Le Passé défini*) ei ole sanaakaan homoudesta. Nimittäin omasta; h-sana vilahtaa kyllä Marcel Proustin kohdalla: *his homosexuality is vexing*. Englanninnoksessa esiintyy myös *fairy* (keiju eli hinhapeli), Cecil Beatonin yhteydessä, mutta muuten päiväkirja on sisäsiisti: kirjoittajan seksuaalisuudesta se ei kerro mitään.⁴⁰

William Fifield antaa ymmärtää, että Cocteaun elämää jäseni klassinen pederastiamalli.⁴¹ Tähän tapaan: iäkkäämpi *erastês*-hahmo

Jouduimme odottamaan sillä aikaa, kun taiteilijat kiiruhtivat kätkemään uusimmat teoksensa lukkojen taa. Toisiinsa he suhtautuivat aivan yhtä epäluuloisesti.” Sit. Hall & Corrington Wykes 1990, 120. Suom. HK.

40 Cocteau 1987 [1983], 219, 232.

41 ”It was not entirely his poetic ability which recommended him to de Max, and a system started which, in reverse, was to play throughout his life, his own famous ephebes being Radiguet, Jean Genet, and Jean Marais.” Fifield 1974, 6. Pederastiamallista yleisemmin esim. Foucault 1990 [1984], 193–203.



Kuva 8. Kaksi Sfinksää: Jean Cocteau tuntemattoman kuvaajan ikuistamana. Kuva: Wikimedia Commons.

(rakastaja) tarjoaa elämänviisautta ja materiaalista tukea, kun taas nuorempi *erômenos* (rakastettu) suo eroottisia palveluksia eli ”terapiaa” (klassisen Kreikan *therapeuein*).⁴² Tämän liiankin siistin paradigman mukaan Cocteaun uran käynnisti hyväntahtoinen vanhempi herrasmies (näyttelijäguru Édouard de Max) ja hän pani myöhemmin hyvän kiertämään ottamalla siipensä suojiin – ja värväämällä elokuviinsa – nuoria lahjakkuuksia. Näistä tunnetuimmat olivat nuorena kuollut runoilijalupaus Raymond Radiguet ja näyttelijä Jean Marais. Suhteiden eroottis-romanttisesta luonteesta emme itse asiassa tiedä paljoakaan.

Vaikka Cocteaun homous ei koskaan ollut salaisuus, se ei myöskään ollut hänen taiteensa yksiselitteisenä aiheena eikä politiikanteon välineenä. Tässä mielessä Cocteau on enempi *queer* kuin *gay*. Tässä näkyy hellittämätön poetismi: homous, valo- tai elokuvan värin taivoin, oli banaliteetti. Runoilija ei voinut julistautua homoksi vaaran tamatta taiteellista integriteettiään – sielullinen hermafrodismi oli toki asia erikseen.

”Cocteau, Jean. Oopiumaddikti. Pederasti. (Väittää olevansa runoilija.)”⁴³ Naseva luonnehdinta on peräisin Pariisin salaisen poliisin

42 Ks. Foucault 1990 [1984], 223.

43 Browner 1991, xiv.

arkistoista. Homo, narkomaani, huijari. Virkavallan maailmassa hohmous ja runous hylkivät toisiaan; taiteen maailmassa pikemminkin päinvastoin. *Valkoisen kirjan* (sen alkujaan anonyymisti minipainoksena julkaistun teoksen) viimeiset virkkeet kuuluvat:

Maailma sallii vaaralliset kokeilut taiteen valtakunnassa – koska se ei ota taidetta vakavasti – mutta tuomitsee ne oikeassa elämässä. – – Paheellinen yhteiskunta tekee nuhteettomuudestani paheen. – – Ranskassa tämä pahe ei johda vankeusrangaistukseen – –. Mutta minä en hyväksy sitä, että minua siedetään, että minut hyväksytään.⁴⁴

Taide tarjoaa siis sopimattomuudelle temmelyskentän; valitettavasti tämä johtuu vain siitä, että taidetta ei oteta vakavasti. Cocteau ei kuitenkaan halua tulla ”siedetyksi” tai suvaituksi (*être toléré*): mieluummin ”vapaa” perverssi kuin ”siedettävä” homo, Cocteau tuntuu sanovan.

Identiteettipoettisesti Cocteau samastui Marcel Proustiin ja erotautui André Gidestä. Hän kuvaili ihailleen Proustin ympärilleen loihittimaa utuista ”paheiden freskoa”, joka loi ”mysteerin tuntua, epäilyttävyttä”; Gide puolestaan ”halusi aina olla näkyvä. Minulle runoilija on näkymätön. Gide oli oman labyrinttinsa arkkitehti, ja sillä hän kielsi runoilijan ominaisuuteen.”⁴⁵ Gidella oli vastaavasti ongelmia Cocteaun sulattamisessa; hän vierasti kevytmielisyyttä, nokkelia salonkiparadokseja, taipumusta ”poeettiseen mahtailuun”.⁴⁶

1950-luvun alun päiväkirjassaan Cocteau on kuitenkin kriittinen Proustia kohtaan. Tämän julkisessa naamiossa on nyt jotain tympeää:

44 Cocteau 1986 [1928], 78–79. Kirjoittaja on hieman modifioinut Kari Lempisen suomennosta.

45 Sit. Fifield 1982, 71, 81.

46 Päiväkirjassaan Gide tykitti: ”Cocteau ei kykene vakavuuteen: kaikki hänen aatoksensa, nokkeluutensa, hänen jutustelujaan leimannut tavaton briljantti shokeerasi minut kuin luksusartikkeli nälän ja surun keskellä” (19.8.1914). ”Luin junassa Cocteaun *Le Grand Écartin* pyrkien kovasti ymmärtämään ja ylistämään – –. Alun neljänneksen ajan sain petettyä itseni huvittumaan omaleimaisista kuvista ja burleskeista aivoituksista – – mutta pian ärtymys vei vallan. Tässä kirjassa taide uhkaa jatkuvasti rappeutua keinotekoisuudeksi.” (18.5.1923.) Gide 2000, 69, 321–322, 325–326; ks. myös 94 ja 259. Suom. HK.

Proust on hyvin ankara tuomitessaan snobit ja pederastit viedäkseen huomiota omasta persoonastaan. Tässä voi olla myös jonkinlaista kieroä nautiskelua: kuin kirjoittaisi vessan seinälle tullakseen luetuksi, mutta ilman että kukaan tietää kuka on kirjoittanut hävyttömyyden. Tulla luetuksi ja pysyä silti näkymättömänä. – – Proustin *recherche* on vangitseva, mutta se on todella *temps perdu*’ta. Enpä tosiaan ole kuin Proust.⁴⁷

Ironista kyllä, niin Cocteausta kuin Gideakin syytettiin aikoinaan siitä, että he edistivät ”ranskalaisen nuorison turmelemista sekä töillään että persoonillaan”⁴⁸ (*Persoonaa* tarkoitti tässä lähinnä homoseksuaalisuutta.) Sodan aikana Cocteau hakattiin Champs Elysées’llä; milieit sulkiivat teattereita, joissa Cocteaun näytelmiä esitettiin; lehdistö tuomitsi niin Cocteaun kuin Giden taiteen ”kansallisen edun” vastaisiksi.

Aikansa julkisena salaisuutena homous on kuitenkin kirjattu Cocteaun julkiseen habitukseen – näin ollen myös Halsmanin kuvaan – ambivalenttina, koodattuna tietona. Kuvan kohdeyleisö tiesi tai ainakin luuli tietävänsä, kuka ja mitä Cocteau on.

Orfeus muusien maailmassa

Taiteilijat, jotka ovat erikoistuneet tuon salaperäisen olennon tutkiskeluun, perehtyvät intohimoisesti kaikkeen, mitä mundus muliebris pitää sisällään.

Charles Baudelaire

Kun nyt olemme ”perillä” Cocteaun persoonasta, on aika tarkastella kuvan päähahmoa. Nainen, jota kuvassa luodaan, on nimetön, ilmeetön ja vaatteeton. Sidemäinen päähine on sekini lähinnä epävaate, persoonasta riisumisen merkki. Mikä on naisen funktio?

Hän on kuvan ydin, Teos itse: luomisprosessin lopputulema, tyhjän kanvaasin täyttymä – kliimaksi ilman symbaaleja. Katseankku-

47 Cocteau 1987 [1952], 233, 234, 251, 261, 263.

48 Brassai 1999 [1964], 203. Torjuntaa syvensivät epäilyt natsisympatioista, joita herätti ennen kaikkea Cocteaun viehtymys saksalaisen Arno Brekerin idealisoiviin ja homosuggestiivisiin veistoksiin.

rina toimiva hahmo tuntuu katsovan minua mutta silti ohi. Kuten olemme oppineet *Huippumalli haussa* -ohjelmaformaatista, *blank canvas* on se, mitä mallin tulee olla, kun hän käy näytillä castingeissä. Olennaista on tuunattavuus. Tämä Cocteaun *canvas* ei tosin ole ihan *blank*, mestarihan viimeistelee *lookin* kruunua eli *make upia*.

Verbinä *canvass* liittyy myymiseen ja markkinointiin – sekin sopii kuvaan. Vaikka muodollisena aiheena on korkeakulttuurinen luomisakti, meikatun valokuvamallin käyttö ja maagisen kosketuksen kohdistuminen tämän kasvoille tuo teokselle toisen, kaupallisemmän tai populaarimman viittauskohdan muodissa ja kauneuskulttuurissa. Viittaussuhde tuntuu ironiselta: myyttinen luomisakti rinnastuu muotiniekan taitoon; nero myhäilee stylistin roolissa.

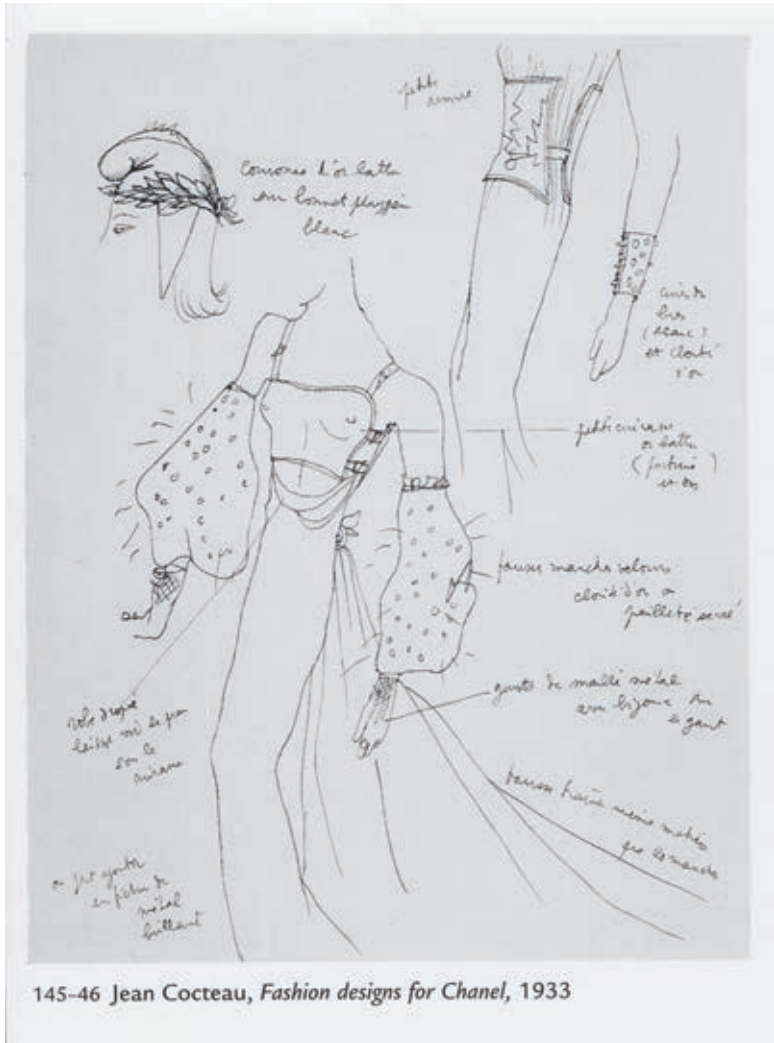
Jämäkän frontaalisesti kuvattu malli säteilee eleetöntä läsnäoloa, mutta myös dynaamisuutta, jota korostaa urheilijamainen olemus: ryhdikäs kaula, paljas hartia, jäntevät solisluut. Pähinekin näyttää yhtäkkiä uimahatulta. Kuvan historialliseen tyylikontekstiin suhteutettuna naisahmo pelkistyy androgyyniksi.

On tähdellistä, että Aktin tyyliniekkana on mies, ja että tuo mies on juuri Cocteau. Kuten edellä nähtiin, Cocteau syntyi maailmaan (epookkiin, yhteiskuntaluokkaan, kulttuuripiiriin ja kaupunkiin), jossa Nainen oli yhtä kuin Teos. Cocteau kirjoitti hartaasti lapsuutensa naisspektaakkeleista korostaen dynaamista ”taideteoksen roolia” ”aseena sodassa miehiä vastaan.”⁴⁹ Modernisaation edetessä *Belle Époquen* naisille osoitettu rooli ei ehkä enää sopinut kuvaan, ellei sitten Hollywoodin unelmatehtaissa. Mutta lapsuutensa naiselämyksiä Cocteau ei hevin unohtanut:

Elettiin *grande cocotten* aikaa – -. Naiset olivat täydessä sotavarustuksessa: korsetit ja valaanluut, palmikoidut nauhat ja epoletit, pitkävartiset käsineet, hattuneulat, vyönsoljet, viuhkat, jalokiviupotuksin koristellut, satiiniset tai samettiset kaulapannat ja muut mahdolliset suojarystingit taiten viriteltyinä.⁵⁰

49 Cocteau 1956 [1935], 89, 91. Suom. HK. (Ks. myös Kalha 2013, 52–53.)

50 Cocteau 1956 [1935], 89, 91. Suom. HK.



Kuva 9. Jean Cocteau: pukuluonnos. © Jean Cocteau.

Suuren Tyyli tarjosi naisille liki sotilaallista tehtävää. Kuten nähtiin, äidin näyttävä laittautumisperformanssi oli runoilijan lapsuusmuistojen suola. *Les enfants terribles* -romaanissa tytöistä kasvaa mannekiineja; *Antigone*-näytelmän (1922) puvustajaksi Cocteau värväsi Coco



Kuva 10. ”My Love”, Elizabeth Ardenin mainos, 1950-luku. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

Chanelin, joka oli tärkeä tukija (hän muun muassa kustansi Cocteaun ensimmäiset vieroitushoidot oopiumista).

Cocteau ei päässyt muotia pakoon. *Bride's Magazine* -lehden

1950-luvun mainoksessa (kuva 10) Elizabeth Ardenin ”ranskalainen” *My Love* -parfyymi saa himmeäksi taustaksi Cocteau-tyylisen piirroksen (ilman mainintaa piirtäjältä). Litteä profiili paljastaa tutun klassis-veistoksellisen piirrosmaneerin: Cocteaun viivasta oli tullut muotia.⁵¹ Pullo on muodoltaan kuin mustepullo sulkakynineen – tuoksu on virtaviivainen viesti aineellisen ja aineettoman rajapinnalla. Teksti, piirros ja tuoksu ovat yhtä synesteettistä liikehdintää.

Naistenmuodin ja tyylin tunnetuimmat mestarit (muodinluojat, hius- ja meikkitaiteilijat, *catwalk*-kouluttajat) ovat kautta aikain olleet miehiä tai miesoletettuja. Tradition vie kaapinjälkeiseen kliimaksiin TV-sarja *Huippumalli haussa*, jossa ”Miss Jay” opettaa mallikokelaille kävelyä ja ”Mr. Jay” meikkaa ja styliseeraa. Taustalla vaikuttaa yksi modernin kulttuurin hilpeimpiä myyttejä: pervomiehinen *halu tyyliin*.⁵²

On totta, että Aktin naiskatse on neutraali; että luovaan keskiöön sijoitetulla naishahmolla on marginaalinen asema. Mutta objektin rooli on nimenomaan rooli, kuten jo teatraaliset kultakehykset antavat tuta. Nainen ei ole vain teos, kuvajainen, vaan *peräti* teos, kuvajainen. Hän katsoo meitä maskinsa takaa vakaasti, voimaa (vähintään kärsivällisyyttä) säteillen. Hän tietää roolinsa ja näyttelee sen *with a straight face*, silmissä vain aavistus hymynkaretta. Kehystetty Galatea-Eeva on vapautettu haluteloudesta; hänen pintansa on täysin paljas, myös erotiikasta riisuttu.

Viimeistään kun havahdumme näkemään kuvassa ammattimallin, ”fallinen” sivellin pehmoistuu meikkisudiksi. Nerokas taiteilija-subjekti onkin vain – jopa! – kulmakarvan kaartaa silaava tyyliniekka. Cocteaun anaalinen imperfekti on samalla konditionaali: se on fantasia maailmasta ilman Isän lakia, paternalista kontrollia ja haluta-

51 Hyppy taidemaailmasta muotiin ei edellytä ihmeempää kontekstiloikkaa. Muotilehdillä oli roolinsa modernin taiteen popularisoinnissa ja julkistaiteilijoiden luomisessa. *Harper's Bazaar* ja *Vogue* työllistivät johtavia valokuvaajia, joista monet (esim. George Platt Lynes, George Hoyningen-Huene ja Cecil Beaton) olivat homoja. Herääkin kysymys, missä määrin lehtiä voi enää yksiselitteisesti kutsua *naisten* lehdiksi. En tahdo viedä naisilta kunniaa merkittävän journalistisen lajityypin jalostamisesta, mutta tosiasia on, että lehtiä tekivät ja lukivat innokkaasti myös miehet.

52 Kalha 2005, 292–294.

loudellisia taka-ajatuksia. Siihen tarvitaan Cocteaun taiteilijakuvan vilpityn vilpillisyys, hyperbolinen mestarismiehen kuva, jossa nainen on tyhjän panttina, statistina keskiössä.

Moni aikalainenkaan ei tiennyt, että Aktin anonyymillä Eevalla oli nimi. Ricki Soma (!) oli ehtinyt vaikuttaa New Yorkissa mallina ja tanssijana, mutta varsinaista nimeä hän sai vasta kolme vuotta myöhemmin, kun hän sattui naimaan John Hustonin, yhden amerikkalaisen elokuvan suurmiehistä, ja synnyttämään tyttären, jonka myös hyvin tunnumme, nimittäin ohjaaja Anjelica Hustonin. Harvempi tietää, että tytär seurasi ensin äitinsä jalanjalkia (valokuvamallina), siten vasta isänsä. Halsmankin kuvasi tytär-Anjelicaa tämän uran alkuvaiheissa. Sanokaa mitä sanotte, mutta minusta alkaa oikeasti tuntua siltä, että kuvalla todella on kyky *muistaa eteenpäin*.

Taiteen kultaisista kehyksistä on lohkeillut paloja. Tarpeistosta ei löytynyt ehjää kehystä, sanoo kyynikko, ja osuu kenties oikeaan. Mutta kauhtuneet kehykset sopivat niin hyvin kuvaan, että olisi tylsää kuitata ne sattumaksi. Ehkä ne tahtovat sanoa, että korkeataiteen sublimoiva aatemaailma on jotenkin aikansa elänyttä. Kuvan syntykontekstissa eletään 1940-luvun viimeisiä hetkiä, sodanjälkeisen moderniteetin nuorekasta tulevaisuudenuskoa, orastavaa Tyylin utopiaa. Christian Dior oli New Lookin kimpussa; Cocteau tuunasi Taiteen käsitettä uuteen uskoon. Hän halusi *rickoa* soman – luodakseen iätöntä kauneutta.

Kun huomioimme, että Halsman teki töitä muotilehdille ja buukasi tähänkin sessioon ammattimallin – että muodin maailma kehystää kuvaa siinä missä taiteen kauhtuneet raamit – Akti alkaa valottua uusiksi. Se siirtyy *mundus muliebris* -tasolle, niin sanottuun naisten maailmaan, josta rohkeat miehet olivat fantiseeranneet jo sadan vuoden ajan. Esimerkiksi Charles Baudelairen visiot tarjoavat Aktille historiallista höystettä. Muodin ja ehostuksen ylistyslaulusaan Baudelaire erottaa toisistaan kaksi taiteilijatyyppeä, (ammatti) taiteilijan ja maailmanmiehen: ensin mainittu on kuiva specialisti, joka on kiinni paletissaan ”niin kuin maaorja peltotilkussa”, kun taas ”maailmalle omistautunut mies – – tuntee todellisuuden ja sen toimintamuotojen salaperäiset ja lainmukaiset syyt”.⁵³

53 Baudelaire 2001 [1859–1863], 196. Suom. Antti Nylén.

Baudelairen luonnosteleva ”synteettinen” taiteilijatyyppe ennakoi modernismin anti-akateemisuutta: kun taiteilija ”piirtää muistista eikä mallista”, paperille tallentuvat monimieliset ”varjokuvat ja ääri viivojen arabeskit”.⁵⁴ Baudelaire tulee kumonneeksi *luonnos-teos*-hierarkian: synteettisissä teoksissa ”piirros näyttää aina jokseenkin valmiilta, työn vaiheesta riippumatta; tällaista teosta voi halutessaan nimittää luonnokseksi – viimeistellyksi luonnokseksi.”⁵⁵ Baudelaire tuli näin hahmotelleeksi piirtäjä-Cocteaulle prototyypin – kolmekymmentä vuotta ennen tämän syntymää.

Entäpä dändiys? lukija ehättää kysymään. Dandyn työsarkana, Baudelaire luonnehtii, on eleganssi eli ”taistelu tavanomaisuutta vastaan”; dändiys on ”hämmästyttämisen nautintoa ja pöyhkeää tyydytystä siitä, ettei itse hämmästy koskaan.”⁵⁶ Toisaalta dandy on askeetti: pukeutuminen on ”tahdonlujuutta ja henkistä itsekuria kasvattavaa voimistelua”.⁵⁷ Voisi sanoa, että dandy performoi levottomasti – anaalisesti – eleganssin kirouksen asettamalla sen kurinalaisuuden kehyksiin. Niinpä Cocteaunkin jyrähti: ”Olisi murskaavaa, jos joku väittäisi, että minussa on eleganttia sulokkuutta (*grâce*).”⁵⁸

Dandyismi sulautuu flaneerauksen filosofiaan tavalla, joka kehystää Cocteaun julkista habitusta. Baudelairen flanööri-dandy on ”maailman keskipisteessä ja silti maailmalta piilossa”; hän ”tekee koko maailmasta perheensä, niin kuin kauniimman sukupuolen rakastaja kokoaa perheensä kaikista löytämistään kaunottarista”.⁵⁹ Dändiys hylkii heteronormatiivista haluobjektia, vaikka viihtyykin ”naisten maailman” tuntumassa. Baudelairen mukaan tässä on kyse ”sisäisestä tulesta – – tulesta, joka voisi mutta ei halua puhjeta liekkeihin.”⁶⁰ Hän

54 Baudelaire 2001 [1859–1863], 196. Suom. Antti Nylén.

55 Baudelaire 2001 [1859–1863], 197. Suom. Antti Nylén.

56 Baudelaire 2001 [1859–1863], 210, 211. Suom. Antti Nylén.

57 Baudelaire 2001 [1859–1863], 210. Suom. Antti Nylén.

58 Fifield 1974, 22.

59 Baudelaire 2001 [1859–1863], 187–188. Suom. Antti Nylén.

60 Baudelaire 2001 [1859–1863], 212. Baudelaire kiteyttää modernin elämän analyysinsä kuuluisiin sanoihin, jotka sopivat Cocteaun kuvaksi: ”Hän pyrkii lunastamaan muodista sen, mikä siinä on runollista keskellä historiallisuutta; hän pyrkii erottamaan ikuisen ohimenevästä.” Baudelaire 2001 [1859–1863], 190–191. Suom. Antti Nylén.

tiivistää: dandyismi ”on eräänlainen minäkultti, kestävämpi kuin onnen etsiminen – – naisista”.⁶¹

”Ehostuksen ylistyslaulussa” Baudelaire tarkensi katseen muotiin ja kauneuskulttuuriin. Muodikas tyyllittely oli luopumista sovinnaisesta ”luonnonpalvonnasta”; sen tarkoituksena oli ”lähentää ihmisolentoa kuvapatsaaseen”. ”Hyvä”, Baudelaire korosti, on aina ”yliluonnollista”; niinpä muodinkin tuli olla ”ylevää luonnon vääristelyä”. Ihminen sai käyttää ”kaikkia taiteen keinoja kohotakseen luonnon yläpuolelle”.⁶²

Baudelairen aatokset heräävät eloon Aktissa; meikkisivellintä pitelevä Cocteau yhtyy ehostuksen ylistykseen – stoalaisesti, halutaloudellisen kehyksen ulkopuolelta. Tyyliniekka mittaillee naisluomustaan – hehkeää miehetärtä – tiukasti *sillä silmällä*. Asetelma on perverssi ja mitä luonteavin. Mies, jolla ei ole osaa virallisessa halutaloudessa, avittaa naista näyttämään ”haluttavalta” – neuvo, kuinka naiseksi tekeydytään.

Kyse ei ole siitä, että homomiehet olisivat jotenkin luonnostaan ja Jumalan armosta tyyliniekkoina, vaan siitä, että kulttuuri on oppinut hyödyntämään heidän suhteellista ulkopuolisuuttaan tyylliteollisuuden tarpeisiin.⁶³ Pohjalla on luottamussuhde: kenelle muulle soisi luvan tyrkkiä toisen kehoa kuosiin (ja nähdä koko silmänpöytä) kuin sellaiselle miehelle, joka haluaa naista vain tyyllillisesti. Mies, joka katsoo naisellisuutta aina kultakehyksissä, irrottaa nautinnon halun banaliteeteista.⁶⁴

61 Baudelaire 2001 [1859–1863], 210. Suom. Antti Nylén.

62 Baudelaire 2001 [1859–1863], 216, 217, 218. Suom. Antti Nylén.

63 Laittautumisen kulttuuri ymmärrettiin pitkään seksuaalisokeasti. Elokuvat, kuten Warren Beatty'n tähdittämä *Shampoo* (ja hiustaiteilija Vidal Sassoonin julkinen playboy-rooli, johon elokuva paljolti nojautui), esittivät tyyliniekan viriilinä naistenmiehenä, vaikka heteroseksuaalinen hius- tai meikkitaiteilija on ollut, jos ei aivan oksymoronin vähintään poikkeus, joka vahvistaa säännön.

64 Tämä ei tarkoita sitä, että seksuaalisuus sinänsä mitätöisi sukupuoli järjestelmän valta-asetelmat: miehinä homoillakin on tiettyjä etuoikeuksia, jotka mahdollistavat mestaristatuksen. Naistyylin *auteurit* voivat rakenteellisesti ilmentää ”maskulinistista” valtaa, vaikka sanoutuisivat irti sukupuoli- jaosta. Monet naiset tuntuvat kuitenkin saavan erityistä nautintoa naisellisuuden performanssista, kun sitä orkestroii tyyliniekka, joka

En ole ainoa, joka on kiinnittänyt huomiota homomiesten muotiteolliseen kulttuuriryöhyyn. Yllätyksekseni Eve Kosofsky Sedgwick kirjoitti aiheesta jo 1993. Hän luonnehti sitä termillä *connoisseurial appreciation* ja ihmetteli ilmiön kytkemistä misogyniaan. Homofobisen kansanviisauden mukaan nimittäin tyyliniekat ”(a) tekevät naisilla rahaa, (b) aiheuttavat naisille kärsimystä, (c) estetisoivat naisia, (d) tekevät naisista kammottavia, (e) tekevät naisista poikamaisen näköisiä ja näin omia oletettuja seksuaalisia makujaan viehättäviksi”.⁶⁵

Näin kansanviisaasti saattaisi joku tulkita myös Aktin luomistyötä ja Cocteaun seksuaalista ”välinpitämättömyyttä” (*indifférence*) suhteessa naiseen. Yhtä hyvin välin-pitämättömyyden voisi ymmärtää suomalaisittain kirjaimellisesti: suorutena.⁶⁶ Eihän konossööriryteen välttämättä liity valta-asemaa. Konossööri on identiteettinä surkuhupaisa, roolina perin antoisa. Saatan itsekin vetää konossöörin mantelin harteille, vaikka yritän varustaa sen ironisella hymyllä. (Mitä useamman asian tuntijaksi kasvaa, sen enemmän suolaa tahtoo roolin ylle ripotella.)

Sedgwickin jalanjäljissä voisi puhua homohuollosta: *queer tutelage*. Tyyliniekat nähdään silloin opastajina ja valmentajina.⁶⁷ Sedgwick hyödyntää *tutelage*-termin monimerkityksellisyyttä (huoltamisesta ja hoivaamisesta opettamiseen), mutta ennen kaikkea hän korostaa empaattista huolenpitoa. Tämän valossa Cocteaun ”tutelaarinen” läsnäolo taittaa luomismyytin geneettisiä, normatiivisia ja kaksinaisia

arvostaa performatiivista pintaa haluamatta sen pohjalla olevaa kehoa. Tyylimestarin ja naisteoksen keskinäinen synergia kumoo *pinta-syvyys*-dikotomian, jonka varaan myös ruumiillinen halu tuntuu kulttuurissa jäsentyvän. Homomiehen ”pinnallisuus” (kiinnostus naisruumiin tyylytelyyn) voi lopulta olla ”syvällisempää” kuin halu riisua nainen (turhista hepenistä). Korostettakoon, että argumentoin kulttuurisen symboliikan, en kiinteiden kategorioiden tai elävien yksilöiden tasolla. Tarkoitus ei ole essentialisoida esimerkiksi homo- ja heterohalun dikotomiaa, sen enempiä kuin laittautuvien naisten moninaisia mielenmaisemiakaan.

65 Kosofsky Sedgwick 1993, 83.

66 Vrt. Kosofsky Sedgwick (1993, 8), joka kommentoi Teresa de Lauretin ajatusta lesbisen halun ”epädifferentioituneesta” luonteesta. Suomen kielen *välinpitämätön* tuo kuvaan uusia, omaan käyttöön sopivia merkityksiä, sillä suomen kielen ”indifferenssiin” liittykin etäisyys, *väli* (eli sen puute), eikä ero, kuten englannissa ja ranskassa (*indifference, undifferentiation*).

67 Kosofsky Sedgwick 1993, 91, 95.

narratiiveja uusiin suuntiin – joihin kyseiset myytit jo luonnostaan taipuvat. Cocteaun hahmo onkin eräänlainen statisti. Hänen tehtävänä on tuoda halu kulttuurin piiriin: sublimoida halu, ”piirtää” se kultaakehyksiin, tiivistää väri viivaksi, ruumiillisuus tyyliksi. Sivel-timen siro penetraatio kertoo taidehalun vallattomasta kontrollista.

En tiedä, miten Cocteau suhtautuisi Sedgwickiin, mutta Baudelairen hän tunnusti auliisti aateveljekseen: ”Baudelaire kirjoitti verrattomasti dekadenssista. Se on suuri hetki, sivilisaatioiden huip-pukohta. – Hän ymmärsi, aavisti kaiken jo etukäteen. Hänen [poh-dintansa moderniteetista] voisi olla kirjoitettu tänä aamuna.”⁶⁸

Tohtisinko ehdottaa, että Aktin sisälle sitaatin tavoin asettuvat kultaakehykset kantavat Baudelairen ääntä – kuin puhekupla ikään? Ehken sentään, ainakaan kirjaimellisesti. Väitän kuitenkin, että Baudelairen käheä ääni (onko mitään niin kaluttua kuin *Modernin elämän maalari?*) säestää kuvaa parergonomisesti. Tai kuten Cocteau olisi saattanut asian ilmaista: Baudelaire ”muistaa” valokuvapotretin, jota ei ollut vielä olemassa.

Punctumin perässä

Se, minkä voimme nimetä, ei voi ’pistää’ meitä.

Roland Barthes

Teette vakavan virheen, jos yritätte liiaksi ymmärtää.

Kuolema Cocteaun *Orfeus*-elokuvassa (1949)

Roland Barthesin mukaan valokuva ”koskettaa” taidetta, mutta ei suinkaan maalaustaiteen (kuvataidekonventioiden) vaan Teatterin kautta.⁶⁹ Teatraalisen aasinsillan kautta päästäisiin luontevasti Kuole-

68 Cocteau 1987 [1951 & 1952], 38, 259.

69 Barthes 1994 [1980], 31.

maan, mutta jätän tuon reitin nyt kulkematta, koska mielestäni Akti on sitoutunut elollistamisen teatteriin. Kysyn kuitenkin, muistaako kuva poismennyt ”äitiä” – kaihoisaa laittautumisen paradigmat – uppiniskaisella elollistamisen magialla?

Kuten tunnettua, Barthes erottaa lukukinkereissään *studiumin* ja *punctumin*. *Studium* on kohtelias elementti kuvassa, normitulkinna kohde; *punctum* taas singahtaa kuvasta äkkiarvaamatta.⁷⁰ Cocteau muovaili samansukuisen ajatuksen runsaat kolme vuosikymmentä aikaisemmin:

Se hurmio, jonka koemme tiettyjen teosten yhteydessä, ei pohjaudu tekijän pyrkimykseen liikuttaa meitä tai yllättää meidät. – – Se perustuu pikemminkin virheeseen, rytmihäiriöön, tekijän huomion ja epähuomion väliseen sattumanvaraiseen yhteyteen. (Ja katsojan kykyyn lumoutua.)⁷¹

Aktissa ei oikeastaan ole *punctumia*, se on konstruoitu *studiumin* varaan. Sivellin olisi *punctumiksi* liian kirjaimellinen, käsi liian visuaalisesti keskeinen. Ehkä pikkurilli, joka on melkein mutta ei ihan pystyssä? Tai liki huomaamaton vasen käsi, joka on kevyesti naisen hartialla. Ei ihan sivuroolissa, tuo toinenkaan käsi. (Kuvan toisessa versiossa sormissa on savuke – ikään kuin aktin jälkeen!) Olalle kevyesti painettu käsi tuo kuvaan levollisuutta, jotain muuta kuin luojan valta-asemaa suhteessa naisobjektiin.

Mestarin oikea käsi on elämänviisauden herkistämä: maksaläiskät ja verisuonet ovat syvyyttä henkivä vastakohta nuoremman karyatidikehon viriilille, pintajännitteiselle ruumiillisuudelle: viisaan miehen (taiteilijan) jänteisyys kontra nuoren miehen (toimijan) jännevyyys. *Erastês* ja *erômenos*? Taiteilijan ikä peilautuu kultakehyksissä. Nuori mies tukee rapistuneita kehyksiä, ne eivät pysyisi pystyssä ilman hänen vitaalista läsnäoloaan. Tuntuu sopivalta, että kultakehyksen kohokuviot ovat irronneet juuri kulmista, *kosketuskohdist*a.

Punctum jatkaa kuurupiiloaan. Nyt se tuntuu etsiytyvän nuoren miespinnan tuntumaan. Ehkä se on persoonattomaksi selkäpuoleksi

70 Barthes 1994 [1980], 4–7, 26–27, 40–41, 47, 51.

71 Cocteau 1995 [1957], 49. Sulkeissa olevan lauseen Cocteau sijoitti alaviiteeseen.

pelkistetyn miehen oikeassa käsivarressa, joka kannatellessaan kehystä sulautuu sen tektoniseksi osaksi. Lihallisen käsivarren ja kullatun kehyksen kosketus on joka tapauksessa merkillinen: luonto ja kulttuuri yhtyvät haptisessa hetkessä. Kehys on todellakin kylkiäinen: *par ergon*.

Käsivarren jäntevät kaaret ja ote kehykseen ovat kulttuurilla kylästetyn kuvan luonnonvoimaisin elementti. Jos *punctum* liittyy piilevään haluun tai kaipuuseen (ja katsojan hurmautumisvoimaan), sen paikka on eittämättä käsivarressa ja kehystä pitävässä kädessä, jonka tekstuurit syntyvät lihaksista, luomista ja karvoituksesta. Tai sitten se on taktiilisena jännitepisteenä niskassa, hiusten ja ihon – kulttuurin ja luonnon – rajakohdassa.

Korostanko parergonomista miespintaa kohtuuttoman subjektiivisesti? Tuskin. Halsman halusi kuvaan miehisen torson – värväsi miehen osaksi tarpeista – ei suinkaan sommitelman täyttäjäksi, vaan viijaamaan jotain. Mitä, siitä hän tuskin itsekään oli täysin selvillä. Mies kääntää meille selkensä kuin korostaakseen rivienvälisyyttään. Samalla juuri hän asettaa koko luomisaktin kehyksiin, ironisten lainausmerkkien sisään.

On selvää, ettei raamikas Aatamimme ole luotu Eevaa varten. Eikä hänen ”virallisesti” kuulukaan olla, jos ihan tarkkoja ollaan. Luomiskertomuksessa nuo kaksi olentoa ovat vielä esikulttuurisessa luonnontilassa, ajassa ennen kuin he menettivät viattomuutensa, alkoivat himoita toisiaan ja saivat kuuluisat nimensä. Luomiskertomuksen olennot ovat ”polymorfisesti pervossa” tilassa: ennen heteroseksuaalisuutta, sukupuolirooleja, tukalaa vaatetusta ja avioinstituutiota.

Yhtä hyvin *punctum* voi olla atleettisen Adonis-Aatamin toisesa käsivarressa, joka tukee päätä kuvan varjoisassa alakulmassa. Kun koko muu kuva on pingottunut poseeraamaan kulmikkaana sommitelmana, vasen käsi henkii (jälleen) rentoa kulissintakaisuutta – ehkä osin siksi, ettemme näe miehen kasvoja. (Minkähänlainen ilme miehen kasvoilla on: uupunut, huvittunut, tympääntynyt? Minne hän katsoo? Mihin/kehen hänen halunsa kohdistuu? Fetisistinen logiikka johtaa uteliaisuuden heräämään myös ja ennen kaikkea siellä, missä on tarjolla vähiten johtolankoja.)

Jotkut meistä tietävät, ettei tämäkään nimetön body – tämä melkein lepäävä alaston – ole aivan anonyymi. Alakulttuuritriivialin har-

rastaja nuuskii esiin tiedon, että salskea selkäpuoli kuuluu eräälle Leo Colemanille, tanssijalle, joka nautti pienoista *underground*-suosioita 1940- ja 50-luvuilla. Coleman poseerasi mm. Carl van Vechtenin *beefcake*-kuvissa; sittemmin kameran rakastama ”lihakakku” näytteli (mitäpä muuta kuin ”mustaa tanssijaa”) Fellinin *La Dolce Vita*ssa ja Gian Carlo Menottin ooppera-”klassikossa” *The Medium*. Tumma torso kuuluu vilahtaneen myös Elizabeth Taylorin hovissa, nimittäin Hollywood-spektaakkelissa *Cleopatra*.

Colemanin hahmon myötä kuvaan singahtaa paitsi uusi *camp*-taso⁷², myös rodullistava ruumiillisuuden merkki, minkä voi juuri ja juuri lukea niskan tiukalle kiertyvistä kiharoista. Colemania ei toki tunnista rodun kuvaksi (saati Colemaniksi) kuin hyvällä tahdolla – sekin on osa ”värillisyyden” ikonografiaa.⁷³ Atleetti kantaa kulttuurin taakkaa jääden itse sivulliseksi. Hän on kuitenkin se tekijä, joka mahdollistaa sublimoidun aktin, kannattelee Cocteaun taidehalua. Selkäpuoli on itsessään merkityksellinen: näkökulma luovan työn takatajuun. Raamikas jää jäljelle, kun kehykset poistetaan.

Leppymättömän luennan syleilyyn joutunut kuvamme paljastuu monisyiseksi kulttuuristen diskurssien kiasmaksi. Taidehistorian usein yksikulotteisen seksistiseksi kuvittelema ateljeefantasia ei suositu jäsentymään yksiselitteisen paradigmaattisesti, objektisoivan mestarimyytin varaan. Cocteaun haukankatse on eittämättä jotain muuta kuin se (Laura Mulvey'n aikoinaan teorisoima) *male gaze*, jonka tunnemme. Se suhteutuu nurinkurisesti siihen halutalouteen, jota normatiiviset katseteoriat juuttuvat uusintamaan.

Kun valokuvaa hieman yllättää, se alkaa uskoutua, kertoa vuolasta tarinaa taiteesta, kauneudesta, sublimaatiosta – taiteeksi asettamisen eli kehystämisen akteista. Pohjalla olevan lihallisen viitekehyksen voi kukin sijoittaa triangelidraamaan mielensä mukaan. Cocteau-niminen historiallinen persoona on luennalle tärkeä ohjastin, vaikkei toki ainoa mahdollinen. Aktin harkitut kuvaelementit ovat produktiivi-

72 Vrt. Kalha 2005, 127–130

73 Huomautettakoon, että saman session kahdessa muussa otoksessa näkyvät tanssijan kasvot. Osa aikalaisista tiesi kenties sittenkin enemmän kuin me, joille kuva on irtaantunut kontekstistaan kyltymättömän, kontekstivapaan lukuhalun objektiksi.

sessä – ja loputtoman ironisessa – suhteessa Cocteaun historialliseen (rooli)hahmoon.

Punctum on loppujen lopuksi (piikki) katsojan silmässä. Sen jäljittäminen on vain tapa jäsentää katsomiskokemusta – ja rytmittää luentaa eli kirjoitusta. Olenko antanut kuvan soperrella turhankin puheliaasti?

Ehkä turhuus tarvitaan, jottei luenta päädy kumartamaan hierarkian ylivallalle. Analytyttinen juonihan rakennetaan yleensä keskittämällä fokusta, karsimalla näkökulmia, asettamalla yksiä toisten edelle assosiaatiovirtaa suitsien. Antoisin luenta ei välttämättä toimi näin ekonomisesti. Itse en ainakaan halua tarkentaa objektiivaa liiaksi – rakentaa yhden *punctumin* analyysia. Luenta on mielikuvituksen (hurmion) modus eikä alistu viivapuhintaan rakenteen, jälkiviisaasti konstruoidun tulokulman tai metodiorjuuden valtaan. Se ei suostu rajautumaan kehyksiin, vaan pursuilee niiden ulkopuolelle – huomioiden *siinä sivussa* kehykset itsessään.

Luenta skitsoilee luonnostaan. Valokuva – eikä vähiten tämä luomisaktin kuva – on jakomielinen, enkä halua terapoida sitä ehjäksi, puristaa sen ydintä esiin. Jään kuulolle kuvan löpötellässä niitä ja näitäkin, heiluttaessa edessäni filmaattisia käsiään, lennättäen mielikuvitukseni teille tietämättömille. Edes hetkeksi. Sillä jokaisen luenan kohtalona on kai lopulta päätyä *punctumiin*.

Ellei sitten *kolmeen punctumiin*, äärettömyyden merkkiin...

Lähteet ja kirjallisuus

- Barthes, Roland 1970 [1953]. *Writing Degree Zero*. Boston: Beacon Press.
- Barthes, Roland 1994 [1980]. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Hill & Wang.
- Baudelaire, Charles 2001 [1859–1863]. "Modernin elämän maalari". *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*, suom. Antti Nylén. Helsinki: Desura.
- Bersani, Leo 1977. *Baudelaire and Freud*. Berkeley: University of California Press.
- Brassaï 1999 [1964]. *Conversations with Picasso*. Chicago: University of Chicago Press.
- Browner, Jesse 1991 [1952]. *Diary of An Unknown*. New York: Paragon House Publishers.

- Cocteau, Jean 1965. *Entretiens avec André Fraigneau*. Paris: Bibliothèque 10/18.
- Cocteau, Jean 1986 [1928]. *Valkoinen kirja*. Suom. Kari Lempinen. Helsinki: Odessa.
- Cocteau, Jean 1987 [1930]. *Oopiumi. Päiväkirja vieroituskuurin ajalta*. Suom. Sirkka Suomi. Helsinki: Odessa.
- Cocteau, Jean 1987 [1935]. *Souvenir Portraits. Paris in the Belle Epoque*. New York: Paragon House Publishers.
- Cocteau, Jean 1987 [1952]. *Past/Tense. The Cocteau Diaries Volume One*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.
- Cocteau, Jean 1989 [1922]. "An Open Letter to M. Man Ray, American Photographer". Christopher Phillips (toim.), *Photography in the Modern Era*. New York: Metropolitan Museum of Art & Aperture.
- Cocteau, Jean 1991 [1952]. *Diary of An Unknown*. New York: Paragon House Publishers.
- Cocteau, Jean 1995 [1957]. *The Difficulty of Being*. New York: Da Capo Press.
- Cocteau Jean 2009 [1953]. *My Contemporaries*. Lontoo: Peter Owen.
- Crespelle, Jean-Paul 1969. *Picasso and His Women*. New York: Coward-McCann.
- Crosland, Margaret 1956. *Jean Cocteau*. New York: Alfred A. Knopf.
- De Man, Paul 1983. *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques 1987. *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Fifield, William 1974. *Jean Cocteau*. New York: Columbia University Press.
- Fifield, William 1982. *In Search of Genius*. New York: William Morrow.
- Foucault, Michel 1990 [1984]. *The Use of Pleasure. The History of Sexuality Volume 2*. New York: Random House.
- Gide, André 2000 [1914–1927]. *Journals Volume 2, 1914–1927*. Urbana: University of Illinois Press.
- Hall, Donald & Corrington Wykes, Pat (toim.) 1990. *Anecdotes of Modern Art From Rousseau to Warhol*. New York: Oxford University Press.
- Halsman Rosenberg, Oliver 2008. *The Unknown Halsman*. New York: D.A.P.
- Kalha, Harri 2006. "Flip-floppingia Picasson kanssa. Modernismi ja nerouden top-ografia". Taava Koskinen (toim.), *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri 2010. "Flip-flopping with Picasso. Gender, Sexuality and the Top-ography of Modern Art". Bia Mankell & Alexandra Reiff (toim.), *Contemporary Feminist Studies and its Relation to Art History and Visual Studies*. Göteborg: University of Gothenburg.
- Kalha, Harri 2012. *Ihme ja kumma. Surrealismia ja silmänlumetta 1900-luvun alun postikorttitaiteessa*. Helsinki: WSOY.
- Kalha, Harri 2013. *Kokottien kultakausi. Belle Époque'n mediatähdet modernin naiseuden kuvastimina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri 2014. *Nimettömät. Kansanvalokuvauksen maaginen maailma*. Helsinki: Maahenki.

- Kalha, Harri 2016. "Tulevaisuuden uni". Harri Kalha (toim.), *Kummat kuvat. Näkökulmia valokuvan kulttuureihin*. Tietolipas 251. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kemp, Wolfgang 1996. "The Narrativity of the Frame". Paul Duro (toim.), *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kosofsky Sedgwick, Eve 1993. "Is the Rectum Straight?" *Tendencies*. Durham: Duke University Press.
- Laporte, Geneviève 1975. *Sunshine at Midnight*. Lontoo: Weidenfeld and Nicholson.
- Marin, Louis, "The Frame of Representation and Some of Its Figures". *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*. Toim. Paul Duro. Cambridge: Cambridge University Press 1996.
- Metamorphoses selectae* 2000. Valikoima metamorfooseja. Suom. Päiviö & Teivas Oksala. Espoo: Artipictura.
- Muodonmuutoksia. Metamorphoseon Libri I–XV* 1997. Suom. Alpo Rönty. Helsinki: WSOY.
- Nead, Lynda 1992. *The Female Nude. Art, Obscenity and Sexuality*. Lontoo: Routledge.
- Owens, Craig 1992. *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Peters, Arthur King 1984. "Preface". *Jean Cocteau and the French scene*. New York: Abbeville Press.
- Saul, Julie (toim.) 1992. *Jean Cocteau. The Mirror and the Mask*. Boston: David R. Godine.
- Stein, Gertrude 1984 [1938]. *Picasso*. New York: Dover.

Feminiinisyyden Tom of Finlandin muskelimiehissä

Leena-Maija Rossi

 <https://orcid.org/0000-0002-5929-3886>

Leijonaa Tom ei osannut piirtää. Tai oikeastaan: hän olisi ehkä osannut tai ainakin varmaan oppinut piirtämään leijonan, mutta leijonan piirtäminen ei ollut samalla tapaa inspiroivaa (lue: nautinnollista) kuin leijonan kesyttäjän. – – Leijona on skemaattisesti, karkeasti piirretty, ikään kuin lapsenomainen verrattuna miehen korskeaa pintaa ja meheviä asusteita myötäilevään kynänjälkeen.¹

Harri Kalha kuvaa havainnollisesti ja oivaltavasti sitä, mikä Tom of Finlandin (Touko Laaksonen 1920–1991) leijonankesyttäjää esittävässä piirroksessa *Cirkus (Physique Pictorialin* takakansikuva vuodelta 1961) häiritsee Tomin² virtuoosimaiseen viivaan tottunutta katsojaa. Samat sanat voisi sanoa vaihtaen Kalhan lauseisiin ”naisen” leijonan paikalle. Niistä Tomin harvoista kuvista, joissa esiintyy naisia, voi todeta aivan ykskantaan: naisia Tom ei osannut piirtää.³ Ja jat-

1 Kalha 2012, 62.

2 Käytän tekstissä Touko Laaksonen taiteilijanimeä Tom of Finland, jonka lyhennän enimmäkseen tuttavallisesti Tomiksi. Tämä on ollut yleinen käytäntö Tom of Finlandin pornotaiteesta kirjoittavien joukossa. Tomin piirrosten miehistä ja hänen taiteestaan vahvoja vaikutteita habituksensa rakentamiseen saaneista nahkahomomiehistä on niin ikään käytetty kuvausta ”Tom’s men” – tapa, joka kertoo siitä, kuinka yhteisölliseksi ja homomiesten identiteettiä vahvistaneeksi Tomin taide muodostui (ks. esim. Blake 1988). Kuten Kati Mustola (2006, 52–53) on todennut, Tom halusi loppuun saakka ”pitää Tomin ja Toukon erillään”, eli oikean nimensä pois julkisuudesta. Amerikkalaisen kustantajan Tom-nimeen lisäämään ”of Finland” -epiteettiin hän tottui vuosien varrella, vaikka sitä aluksi vieroksuikin. Niinpä hänen kotimaansa Tomin omin sanoin ”killui” hänen taiteilijanimessään 35 vuotta hänen eläessään (mt., 53), ja jatkaa killumistaan.

3 Ks. myös Mustola 2006, 49.

kan parafraaseeraten Kalhaa: mitä ilmeisimmin naisten piirtäminen ei ollut samalla tavalla inspiroivaa (lue: nautinnollista) kuin miesten.

Pia Livia Hekanaho on puolestaan kiinnittänyt – muiden kommentaattorien ohella – huomiota siihen, että naiskuvia ei Tomin tuotannossa juuri esiintynyt, ja lisäksi vielä luonnehtinut Tomin tapaa käsitellä harvoja naishahmojaan jopa misogyyneisesti.⁴ Hekanahon mukaan naisten genitaalit vaikuttavat olleen homopornon piirtäjälle jopa kauhun ja inhon lähde. Hekanaho selittää piirroksista luettavissa olevaa visuaalista ”ilkeyttä” sillä, että naiset edustavat kuvissa ”heterokulissia, pakkoa sovittautua vaadittuun normiin”.⁵ Niissä harvoissa kuvissa, joissa naisia esiintyy, mies saattaa esimerkiksi harrastaa seksiä toisen miehen kanssa puhuessaan puhelimesta puolisoonsa tulkittavissa olevalle naiselle. Tai harrastaa seksiä toisen miehen kanssa kirjaimellisesti naisen selän takana (kuten piirroksessa *Kotielokuva*).⁶ Hekanaho tulkitsee, että miestenvälinen seksi näyttäytyy näissä Tomin piirroksissa vastarintana paitsi ”vaimoksi” oletettua naista kohtaan myös laajemmin normatiivisen heteroseksuaalisuuden ”vaatimuskirjoa” kohtaan. Toisaalta Tomin naishahmojen jyrkeviä piirteitä voi lukea vikuroivasti⁷ myös siten, että kuvissa olisikin kyse ”rotevalleukaisesta miehestä lähiörouvan dragissa”.⁸

Oma tekstini ei kuitenkaan antaudu käsittelemään Tomin naisia, vaan miehiä, tavalla, jota pidän queerinä, sukupuolta ja seksuaalisuutta kierteellä katsovana. Paneudun Tomin muskelimiesten maailmaan jälleen kerran⁹ – nyt *miesfeminiinisyyden* näkökulmasta. Palaan käsitteen määrittelyyn hiukan tuonnempana.

4 Hekanaho 2006, 128.

5 Hekanaho mp.; ks. myös esim. Pulkkinen 2016, 91.

6 Hekanaho 2006, 129; Arell 2006b, 158–159.

7 Vikuuri ja vikuroiminen ovat Annamari Vänskän (2006) lanseeraamia suomenkielisiä vastine-ehtotuksia queerille, ja ne ovat käytössä myös em. Hekanahon tekstissä.

8 Hekanaho 2006, 128.

9 Rossi 1992a; Rossi 1992b; Rossi 2019.

Nuoruuden efebit

Tom itse todistetusti totesi eläessään, että häntä kiinnostivat halun kohteina ainoastaan miehet, joita hän piti miehekkäinä.

Pian aloin liitella heidän miehisyytään. Halusin osoittaa, että homot eivät ole vain ”pahuksen hinttareita”, vaan he voivat olla yhtä komeita, voimakkaita ja miehekkäitä kuin muutkin miehet.¹⁰

Tom teki siis piirtämällä tietoista seksuaalisuuden ja sukupuolen politiikkaa. Hänen aloittaessaan uransa homomiehiä oli mediakuvastoissa esitetty vuosikymmenien ajan karrikoidusti ”naismaisina”, rikollisina tai molempina. Homomiehen stereotyyppi oli flamboyantisti elehtivä kulttuurihahmo tai hintelä nuorukainen. Tom halusi esittää homoja toisin. Kuten taiteilija Nayland Blake kuvaa:

Tom hylkää myös efebin figuurin, hoikan karvattoman teinin, jonka puhkaus ja peuramainen olemus ennakoivat sensitiivistä ja ruo’on hoikkaa miestä. Tomin miehet ovat raamikkaita korstoja, ja lähimmäksi efebejä hän pääsee piirroksissa, jotka esittävät robusteja teinipoikia, jotka ajelevat ympäriinsä moottoripyörillä päästäkseen pantaviksi.¹¹

Vielä 1940-luvun akvarelleissa esitetyt nuorukaiset olivat lähellä Blaken kuvailemaa efebiä: hoikkia, muotitietoisia keikareita. Berndt Arell on luonnehtinut lyhyesti Tomin varhaistuotannon nuoria miehiä:

Pojat on kuvattu täysin realistisesti, he edustavat otaksuttavasti silloista homonormia tai -ihannetta. Heidän voi väittää, ainakin Tomin myöhempiin miehiin verrattuna, tuntevan vetoa naisellisuuteen, punaposkisina, käherrettyinä, ja arvatenkin ”silmäluomet korostettuina”, kuten tuon ajan tunnetussa laulussa kerrotaan. Tämä miestyyppe ei oikeastaan miellyttänyt Tomia ollenkaan. Se lähinnä nolostutti häntä.¹²

10 Tom of Finland, sit. Pulkkinen 2016, 58.

11 ”Tom also abandons the gay figure of the ephebe, the slender hairless teen whose purity and fawn-like bearing presage the sensitive and willowy man. Tom’s men are lugs, and the closest he comes to the ephebe are drawings of robust teens who ride around on motorcycles looking to get fucked.” Blake 1988, 45, suomennos kirjoittajan.

12 Arell 2006a, 70.

Negatiivinen suhtautuminen naisellisuutena pidettyihin piirteisiin on toki problemaattista, mutta jollain tapaa ymmärrettävää Tomin nuoruus- ja aikuisaikojen (1930-luvulta 1980-luvun loppuun) suomalaisessa ilmapiirissä, jossa nämä stereotyyppit liitettiin valtavirta-ajattelussa sairaana ja/tai vaarallisena pidettyyn homoseksuaalisuuteen. Homoseksuaalisuus oli vuoteen 1971 asti kriminalisoitu, ja dekriminälisöinnin jälkeenkin voimassa pysyi ns. kehoetuspykälä, joka kumottiin vasta 1999, lähes vuosikymmen Tomin kuoleman jälkeen. Niin ikään homoseksuaalisuus säilyi psykiatrisessa sairausluokituksessa vuoteen 1981, ja 1980-luvun aids-kriisi vaikutti homomiehiin suhtautumiseen myös Suomessa. Tämä oli konteksti, jossa Tom mieskuviaan piirsi ja josta käsin hän toteutti projektia, jota Nayland Blake on kuvannut todellisuuden konstruoinnin projektiksi. Tomin piirrosten maailmaa sosialistiseen realismiin ja Norman Rockwellin maalauksiin verraten Blake hahmottaa äärimmäisen, liioittelun puolelle liukuvan ”realismin” ja fetissoimisen välistä suhdetta: asioiden fetissoimista ”sellaisina kuin ne todella ovat”.¹³ Toisin kuin sosialistisen realismin edustajat ja Rockwell, Tom kuitenkin pyrki tekemään aikanaan radikaalia henkilökohtaisen politiikkaa:

Olen ennen kaikkea halunnut kohdistaa nää jutut henkilökohtaisesti, joillekin yksilöille, jotka usein on väärinymmärrettyjä, sorrettuja ja jotka kokee jollakin tavoin oman elämänsä menneen pieleen. Haluan rohkaista heitä, antaa tälle vähemmistöryhmälle rohkaisuruiskeen, että ei saa lanlistua, ja siihen on oikeutukset ja se voi olla positiivistakin, koko tämä akti ja käyttäytyminen ja oleminen.¹⁴

Tätä politiikkaa ajoi myös piirrosten huumori. Kuten homo- ja lesbohistorioitsija Kati Mustola on todennut, Tomin kuvat olivat Suomen 1940–1960-lukujen homovapautusliike ja kansainvälisesti ne toteuttivat homoylepyyttä Atlantin kummallakin puolen 1950-luvun lopulta lähtien, jo ennen varsinaisen Gay Pride -liikchedinnän alkamista.¹⁵

13 Blake 1988, 39.

14 Tom of Finland, sit. Mustola 2006, 45.

15 Mustola 2006, 46–47.

Tomin 50-luvun töissä miehet ovat vielä aika nuoren oloisia, nykysilmin katsottuna jopa hiukan feminiinisen hentoja ilmestyksiä, vaikka voivatkin esiintyä tukkilaisina. Tomin miesihanne tuntuu vuosien varrella hieman muuttuvan. Ehkä oma ikääntyminen näkyi siinä, että mallitkaan eivät näyttäneet enää aivan poikasilta. Heidän karskiutensa korostui, ja lihaksia tuli sitä mukaa kuin kalifornialainen homojen terveysihanne muuttui kuntosalipainotteisemmaksi.¹⁶

Sekä Tomin pornotaidetta käsittelevissä tutkimuksissa että taidekriitikeissä hänen mieshahmoaan on lähes kautta linjan tarkasteltu hypermaskuliinisuuden ilmentyminä. Feminiinisyys on liitetty ohimenevänä vaiheena vain ja ainoastaan Tomin uran varhaisvuosiin, jolloin hän ei vielä ollut kehittänyt muskelimieskuvastoaan eikä keskeistä Kake-hahmoaan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö Tom of Finlandin piirrosmaailmasta olisi myöhemminkin, niin hänen ”varhaisklassismin”, ”täysklassismin”, ”manierismin” kuin ”barokkinsakin” kausilla¹⁷ löydettävissä merkkejä – ruumiinosia ja muita yksityiskoh-
tia, eleitä, ilmeitä – joita voi täydellä syyllä pitää feminiinisinä. Tätä ideaa ei juuri käsitellä ”tomografiassa eli finlandiaanassa”¹⁸ Harri Kalhan analyysejä lukuun ottamatta, joten tartun aiheeseen nyt tässä yhteydessä.

Tämän kirjan juhlakalun kunniaksi luen siis Tomia iloitellen vastakarvaan, jopa tämän omia intentioitakin vastaan, ja sekoitan ehkä myös laajemmassa mielessä maskuliinisen ja feminiinisuuden totutuja ja oletettuja rajoja. Toisin sanoen tutkin ristiinsukupuolittumista ilmimaskuliinisisa tai ”maskulo-oletetuissa”¹⁹ hahmoissa. Tarkoitukseni on keskustella siitä, kuinka tietyt feminiinisiksi tai sukupuolittumisen ja sukupuolittamisen kannalta ambivalenteiksi tulkittavissa olevat merkit tai muotoratkaisut uivat Tomin kuvien maailmaan hä-

16 Pulkkinen 2016, 123.

17 Kalha 2012, 198–199.

18 Kalha, 2012, 14.

19 ”Oletettu”-liite, jota tavataan usein käyttää sukupuolia koskevissa nykykeskusteluissa, on mielestäni hankala kielellinen käytäntö, joka sen sijaan että poistaisi sukupuolittamiseen liittyviä oletuksia, vain korostaa niitä. Tässä yhteydessä käytän kuitenkin oletettu-muotoa kuvaamaan juuri sitä, että Tomin hahmot niin säännönmukaisesti oletetaan juuri maskuliinisiksi eikä niistä etsitä sukupuolen kannalta ambivalentteja piirteitä.

nen omista, homomiesten maskuliinisuutta korostavista intentioista huolimatta. Näin artikkelini istahtaa queeristi jälkistrukturalistiseen visuaalisen kulttuurin tutkimuksen keskusteluun merkkien ja merkitysten polyvalenssista ja merkityksenmuodostuksen avaruudesta. Tarkennan katseeni erityisesti sukupuolen ja seksuaalisuuden diskursseihin merkitysavaruuksina, avarina maailmoina, joissa merkitykset liukuvat ja merkitsijöitä on vaikeaa, mahdotonta ja tarpeetonta kiinnittää paikoilleen.

Yhden näkökulman tekstiini tarjoavat sadomasokististen konventioiden ja kulttuuri(e)n roolimaailmat ja niiden sukupuolittuminen – ei naisiksi ja miehiksi vaan feminiiniksi ja maskuliiniksi. Näin keskustelen, aiheeni kannalta luontevasti, myös pornotutkimuksen kanssa, en pelkästään queer-taidehistorian. Pyrinkin käsittelemään Tomin piirroksia yhtä lailla pornona kuin taiteena²⁰. Kuten Harri Kalha on todennut, porno on nykyisellään koko visuaalisen kulttuurin ja taiteen kenttää läpäisevä ilmiö,²¹ ja Tomin piirrokset, joista tätä nykyä monet kuuluvat taidemuseoiden kokoelmiin, ovat erinomainen esimerkki merkitysketjusta ”mikä on yhdelle törkeintä pornoa, on toiselle erotiikkaa, minkä yksi kokee riettaana, on toiselle itseilmaisua, taidetta, jopa politiikkaa”²². Niinpä käytän Tomin tuotannosta termiä *pornotaide* osoittaakseni, miten hänen utilitaariset²³, kiihottamaan tarkoitetut piirroksensa tätä nykyä liikkuvat vaivattomasti ja samanaikaisesti sekä pornon että taiteen rekistereissä.

Miesfeminiinisyyden mahdollisuuksia

Tämän tekstin aksiomaattisina lähtökohtina ovat seuraavat: Naiseus tai naisena oleminen ei ole feminiinisyyden synonyymi, ja vastaavasti mieheys tai miehenä oleminen ei ole maskuliinisuuden synonyymi. Naiseus ei pelkisty cis-naiseudeksi eikä mieheys cis-mieheydeksi.

20 Tomin tuotannon siirtymisestä osaksi taidemaailmaa ks. Rossi 2019.

21 Kalha 2007, 15; pornosta nykykulttuurissa ks. myös Nikunen, Paasonen & Saarenmaa 2005.

22 Kalha 2007, 16.

23 Blake 1988, 39.

Feminiinisyyden ja maskuliinisuus ovat kulttuurisia rakennelmia ja so-pimuksia, joiden määritelmät ovat kontekstisidonnaisia, ajallisia ja paikallisia.

Maskuliinisuus on länsimaisittain liitetty esimerkiksi aktiivisuuteen, rehellisyyteen, seksuaaliseen viriiliyteen, atleettiseen ja hallittuun ruumiiseen, tilan hallitsemiseen ja lihaksikkuuteen, miestoi-mijuuteen ja ideaaliin miesruumiillisuuteen, aggressiivisuuteen ja väkivaltaan. Feminiinisyyden puolestaan on yhdistetty muun muassa passiivisuuteen, koristeellisuuteen ja riippuvuuteen, alistumiseen ja heikkouteen sekä hoivaavuuteen.²⁴ Kriittinen miestutkimus on jo 1980-luvulta lähtien pyrkinyt puhumaan miesten ja maskuliinisuuk-sien moninaisuudesta, siitä että mieheys sen kummemmin kuin nai-seuskaan ei ole homogeeninen monoliitti. Miestutkimuksen klassi-koksi muodostunut R. W. Connell viritti tuolloin tutkijatovereineen keskustelua siitä, että miesten välillä vallitsee erilaisia valtasuhteita, jotka muodostavat hierarkkisia rakenteita.²⁵ Sittenkin tässä tutki-muskeskustelussa edelleen hioutunut hegemonisen maskuliinisuus-den käsite kuvaa sitä, kuinka tietynlaiset miespositiot – tai ideaalit, joita miehet tavoittelevat – asetetaan yhteiskunnan huipulle ja miten tästä kärsivät sekä muut miehet että muut sukupuolet. Kaiken kaik-kiaan kriittinen miesten ja maskuliinisuuksien tutkimus on pyrkinyt muistuttamaan siitä, miten moninainen asia mieheys on. Niin ikään queer-tutkimuksen piirissä on tunnistettu hyvin *naismaskuliinisuus*²⁶ ja maskuliinisista naisista on julkaistu tutkimusta drag-kingeistä²⁷ agraarikuvausten ronskeihin naisiin²⁸.

Hegemonisen maskuliinisuuden käsite on siis auttanut ymmärtä-mään sitä, että maskuliinisuuksia on monenlaisia ja erilaiset miehey-den tekemisen ja toteuttamisen tavat ovat keskenään myös ratkaise-vasti erilaisissa asemissa suhteessa valtaan. Mutta *miesfeminiinisyyttä* tämäkään teoretisointi ei useimmiten tunnista.²⁹ Feminiinisyyden on

24 Rossi 2003, 61, 88–89.

25 Carrigan, Connell & Lee 1985.

26 Halberstam 2006.

27 Halberstam 2006; ks. myös Halberstam & Volcano 1999.

28 Rossi 2003, 63–71.

29 Rossi 2009, 14–15.

näin säilynyt problemaattisena ja liiemmin käyttämättömänä käsitteenä myös kriittisessä miestutkimuksessa. On kuvaavaa, että alan tieteellisten konferenssien ja julkaisujen esiintymis- ja kirjoittajakutsuisissa ei juuri koskaan mainita miesten feminiinisyyttä, vaikka miehet ja maskuliinisuudet esiintyvät monikossa.

Tomin taide tarjoaakin otollisen tilaisuuden tarkastella miesfeminiinisyyden ilmenemisen mahdollisuuksia ja keskustella niistä rakentavasti miestutkimuksen kanssa. Samalla voimme havainnoida sukupuolen ja seksuaalisuuden queeriyttä kaikkienensa: visuaalinen aineisto, jonka voisi ensinäkemältä kuvitella esittävän yksioikoisesti maskuliinisuutta ja homoseksuaalisuutta, voikin taipua myös luentaan, jossa siitä löytyy näiden ilmimerkitysten ohella myös feminiiniksi ymmärrettävissä olevia muotoja, merkkejä ja viitteitä.

Jos feminiinisyyden siis ymmärretään kulttuuriseksi sopimukseksi, johon liittyy toiminnallista passiivisuutta, alistuvuutta (ja jopa siitä nauttimista), hoivaavuutta sekä ruumiillista muodokkuutta, voidaan hyvällä syyllä sanoa, että näitä kaikkia löytyy Tomin mieskuvista – sen lisäksi, että niistä löytyy korostunutta maskuliinisuutta, jos siksi taas mielletään esimerkiksi aktiivisuus ja toiminnallisuus, aggressiivisuus, ruumiillinen voima ja lihaksikkuus.

Itse käyttäisin jopa termiä *lihaisuus*. Nayland Blake kehottaa huomioimaan Tomin kuvissa niiden esittämän *lihan luonteen*: sen, miten kuvien erotiikka syntyy juuri lihan painautumisesta lihaa vasten.³⁰ Tämän lisäksi Blake luonnehtii Tomin esittämiä miesruumiita termillä *pouty*³¹. Kuinka tuon nyt kääntäisi? Täyteläisiä, tarjoutuvia, pullistuvia ruumiita ja ruumiinosia... Nämä sanat tuovat mieleen aivan yhtä lailla heteropornon esittämien naiskuvien muodot!

Rinnat

On ilmiselvää, että naisten rinnat ovat olleet suuren kiinnostuksen kohteena länsimaisessa visuaalisessa kulttuurissa, niin taide- kuin po-

30 Blake 1988, 41.

31 Mt., 41–42.

pulaarikuvastossa (heteroporno mukaan lukien), huippumuodissa ja arjen pukeutumiskulttuurissa. Naisten rintoja on eri aikakausina verhottu, korostettu ja paljastettu eri tavoin, mutta hoikkuuden ja rintaavuuden yhdistelmä, ”kurvikkuus”, on säilyttänyt asemansa naisihanteena jo toisen maailmansodan ajoista lähtien, jolloin sitä jalostettiin erityisesti yhdysvaltalaisessa pin-up-kuvastossa, jonka ikonisimmaksi hahmoksi kohosi Marilyn Monroe.³² Miesten rintojen idealisoiva merkityksellistäminen on ollut huomattavasti ambivalentimpaa, ovathan (audio)visuaalisen populaarikulttuurin tuotantoehtoja pitäneet hallussaan suurelta osin heteromiehet, joille toisten miesten ruumiinosien ihailu on merkinnyt liikkumista homososiaalisuuden, homoeroottisuuden ja homoseksuaalisuuden liukuvilla rajapinnoilla. Miestutkija Arto Jokinen on kiteyttänyt tämän rajankäynnin problematiikkaa seuraavasti:

Maskuliinisuuden määrittäminen homososiaalisten suhteiden kautta sisältää veljellistä yhteenkuuluvuuden tunnetta, jätkäsakkeja ja herrakerhoja, joissa miehistä toveruutta myös jollain tavoin juhlietaan ja juhlistetaan. Mutta heteromiesten homososiaalisuutta varjostaa pelko sosiaalisuuden erotisoitumisesta, mikä lienee yksi keskeisistä homofobian kasvualustoista.³³

Tominn piirroksissa miesten rinnat ovat kuitenkin aivan keskeisessä osassa, ja niihin yhdistyy ultrafeminiinisen kauneushanteen mukaisesti myös kapea, usein liioitellun kapea uuma. Rinnat alkoivat korostua samalla, kun piirroshahmojen muskelit kasvoivat – Tom oli piirtäjänä täysillä mukana 1970-luvulla käynnistyneessä ”homojen ruumiillisessa minäkultissa”³⁴, johon liittyi miehistyneen itsetunnon, voiman ja yhteisöllisyyden performoimista³⁵. Juuri tämän ”machohomouden” pyrkimyksenä oli sama ”neitiydestä vapautuminen”, jota Tom kommentoi useaan otteeseen todeten, kuinka vierasti ”siskoja”, ”transsuja” ja drag queeneja eikä käsittänyt homomiesten feminiinisi-

32 Rossi 2003, 38–39; Monroesta erityisesti ks. Kalha 2002.

33 Jokinen 2003, 16.

34 Kalha 2012, 99.

35 Mp.



Kuva 1. Tom of Finland: Nimetön ("kolme miestä"), 1989. Kuva: Kansallisgalleria / Pirje Mykkänen.

nä näyttäytyneitä eleitä ja käytäntöjä.³⁶ Silti juuri Tomin pyrkimys irti "neitiydestä" – yhdistyneenä siihen, että hän vaikuttaa preferoineen sileäpektoraalisia, karvattomia uroksia – tuotti lukuisia mieshahmoja, joiden rintaprofili voisi yhtä lailla kuulua kiinteärintaiselle naiselle.

36 Ks. esim. Kalha 2012, 98–99.

Harri Kalha pohtiikin Tomin taiteeseen perusteellisesti paneutu-
vassa *Taidetta seksin vuoksi* -kirjassaan harvinaislaatusesti sitä, kuin-
ka jotkut Tomin hahmot on merkitty kulttuurisella feminiinisyydellä:

Paradoksaalista, mutta totta: kun miehen rinnat tai pakarat on pumpat-
tu riittävän pulleiksi, ne alkavat muistuttaa naisen vastaavia. Ei miehen ja
naisen rinnoissa loppujen lopuksi niin suurta eroa olekaan: molemmissa
on kokoa ja näköä ja tuntoherkkyyttä, molempien nännit osaavat kovet-
tua, molempia sopii hypistellä.³⁷

Tomin piirrosmiesten feminiinisyyteen yltävien rintojen karvatto-
muutta Kalha selittää myös homokulttuurin tragedialla: 1970-luvul-
la muotiin tullut karvoitus (pulisongit, viikset ja rintakarvat) katosi
1980-luvulla. Karvattomuus viittasi taudittomuuteen, mutta toisaal-
ta aids-lääkityksen kehittyessä lihaksikkuus saattoi viitata myös te-
hokkaan yhdistelmälääkityksen käyttämiseen.³⁸ Näin Tomin rintavat,
joissakin piirroksissa toisia miehiä ”imettävät” miehet, ruumiillistivat
sekä puhtautta että vaaraa.

Pakarat

On erikoislaatuista, että Tomin piirrostyylillä on luonnehdittu eri läh-
teissä ”fotorealiseksi” – tätä luonnehdintaa hän käytti joskus itse-
kin³⁹. Piirroksia leimaa kuitenkin erittäin vahva tyylittely ja kirjai-
mellisesti, eri ruumiinosien *paisuttelu*. Tämä koskee niin rinta- kuin
hauislihaksia, takapuolia kuin peniksiäkin. Tomin viimeisimmän elä-
mäkerran tuottaneen Kalervo Pulkkinen mukaan Tomia huvittivat
kustantajien pyynnöt yhä isommista kaluista ja lihaksista. Tämä itse
kommentoi kokokysymystä seuraavasti:

Kalun koolla ei ole minulle merkitystä. Rupesin tekemään noita jättimäi-
siä vehkeitä vasta kun sensuuri antoi lehtien ruveta julkaisemaan täysin

37 Kalha 2012, 182.

38 Kalha 2012, 107.

39 Ks. esim. Blake 1988, 39.

alastomia ihmisiä. Minun oli keksittävä jotain, mitä ei voinut esittää valokuvassa. Joten nuo isot kalut ovat muita kuin itseäni varten – minä olen peppumies.⁴⁰

Pakarat kaartuvatkin rintojen tapaan voimakkaan kuperina, koveralle kaarelle notkistuvan selän jatkoksi asettuen lukemattomissa Tomin piirroksissa. Mielenkiintoista on se, että tällaista pakaroiden esittämistä, vai pitäisikö pikemminkin sanoa *esittelyä*, voi pitää yhtenä erittäin voimakkaana naisruumiillisuuden heteroseksualisoimisen konventiona. Heteropornografia on täynnään naisten takapuolten kuvia, ja ”pornahtavasti” pakaroita korostavat poseeraukset ovat jo viimeistään viime vuosituhatvuoden vaihteessa liukuneet osaksi naisrepresentaatioita myös tavanomaisessa valtavirtaviihhteessä.⁴¹ Tomin kuvissa ”peppuja” (hänen omaa termiään käyttäkseni) esitetään välillä jopa somasti, jollei sievistelevästi, piukeisiin farkkuihin kätkeytyinä, mutta toisaalta yhtä lailla ronskisti penetraation kohteina, onpa välineenä sitten penis, nyrkki tai poliisin pamppu.

Takapuolen kannalta olennainen osa on tietenkin anus, ja anaaliseksi on keskeisessä roolissa Tomin kerronnassa. Homofobian ytimessä on ollut vahvasti anaaliseksi vierastaminen. Heteroseksuaalisuuden esityksiä 2000-luvun seksiopaskirjallisuudessa tutkinut Marika Haataja on kuitenkin havainnut, että nykyisessä opasdiskursseissa miesten seksuaalisuus ja fantasiat esitetään monipuolisesti, sekä aktiivisuudesta että passiivisuudesta ja myös potentiaalisesti anaaliseksi nauttimisena.⁴² Tästä hahmottuu kiinnostava ajatus: jos ”kaikki miehet haluavat anaaliseksi”, kuten Haatajan aineistossa⁴³ paikoitellen yleistetään, se ei seksikäytäntönä erottelekaan homo- ja heteromiehiä enää niin radikaalisti toisistaan – ja lisäksi ”feminiininen” vastaanottavaisuus, jota Tomin ”peppukuvasto” niin kovin painottaa, ei välttämättä ole heteromiesten fantasioillekaan vieras asia.

40 Pulkkinen 2016, 197.

41 Nikunen, Paasonen & Saarenmaa 2005.

42 Haataja 2012.

43 Haataja 2012, 25.

Sukupuoleton, kiihottava nahka

Nahka oli Tomille elinikäinen fetissi, jonka merkityksestä hän myös puhui mielellään. Jo varhaisissa 1940-luvun muotipiirrosmallisissa akvarelleissa esiintyy myös nahkatakkeja, ja sittemmin nahkaa esiintyy piirroksissa erilaisten työasujen ja univormujen materiaalina, moottoripyöräilijöiden varusteissa, koppalakeissa, saappaissa ja hanskissa.⁴⁴ Nahka on yhdistänyt ”Tomin miehiä”, ja Tomin piirrosten nahankäsittely on vaikuttanut monien muodinluojien ideoihin⁴⁵. Nahka on materiaalina kiinnostava myös sukupuolittumisen kannalta: esimerkiksi Tomin kuvien innostamana nahkaan pukeutumisen voisi mieltää miestapaiseksi, mutta tarkemmin ajatellen nahalla ei sitenkään ehkä ”ole” sukupuolta. Sitä saattavat haluta ylleen ja sitä saattavat fetisistisesti haluta niin miehet, naiset kuin muutkin sukupuolet.

Tomin univormuja ja nahkaa viljeleviin kuviin kuuluu olennaisesti myös sadomasokististen aktien esittäminen. Myös näistä tilanteista kaltaiseni queeristi katsova voi löytää feminiinisyyttä. Livia Hekanahon luentaa *feminiinisestä masokismista* seurailleen: nimestään huolimatta tämä freudilainen käsite kuvaa erityistä miehistä perversiota, ”jonka tekee patologiseksi nauttivan kärsijän asemoituminen psyykkisesti ’naiseksi’”. Freudin mukaan miespuolisen masokistin tapa haluta on feminiininen, naissubjektille ominainen; se kertoo isään kohdistuvasta halusta ja äitiin kohdistuvasta samastumisesta.⁴⁶

”Feminiininen (mies)masokisti on kääntänyt nurin häneltä edellytetyt sukupuolittumisen askeleet, joissa hänen normin mukaisesti tulisi suunnata halunsa äitiin ja identifioitua isään”, Hekanaho kirjoittaa.⁴⁷ Siinä missä Hekanahon tarkasteleman heteroseksuaalisen FemDom-pornon käytännöissä ”kaikkea homoseksuaaliseen haluun vähänkään viittaavaa kavahdetaan esittämästä”,⁴⁸ Tomin s/m-kuvissa miehet ovat ilolla toisen miehen jalan alla ja läpsittävinä: näissä ku-

44 Ks. esim. Arell 2006a, 100–101; Arell 2006b, 140.

45 Vänskä 2019.

46 Hekanaho 2007, 144.

47 Hekanaho 2007, 144–145.

48 Hekanaho 2007, 146.

ritusfantasioissa toinen mies isän edustajana sekä rakastaa että antaa selkään.⁴⁹ Niinpä Tomin alistuvat miehet, bottomit, antautuvat kurtukselle ja paljastavat sekä feminiinisesti kaartuvat rintansa että pakaransa. Kuten Harri Kalha kaunopuheisesti kirjoittaa:

Tarjolla on kontallaan pyllistelyä, pulleiden tissien ja pakaroiden tarjolle laittamista – näin siitäkkin huolimatta, että hahmot äkkiseltään katsoen edustavat suoraviivaista maskulinismin ylistystä.⁵⁰

Tomin miehet kääntävät siis poseerauksillaan kummasti nurin heteropornon asettamia konventioita. Kun heteropornon tiukasti sukupuolitetuissa ”koreografoissa”⁵¹ valtaosa esitetyistä ruumiillisuuksista kuuluu paljastetuille, konttaaville, selkäänsä notkistaville ja jalkojaan levittäville naisille ja miehet ovat mukana kuvassa usein jopa vain peniksinä, muu ruumis kuvasta ulos rajautuen, Tomin piirroksissa miehet esittävät kaikki roolit ja ovat kuvassa rintoineen, pakaroineen, peniksineen – ja katseineen⁵². Näin viettelevät katset, jotka nekin on tavanomaisesti liitetty feminiinisyyteen, liukuvat mitä machoimpien miesten keskinäisen kommunikaation välineiksi. Miesten keskinäistä seksiä kuvaavissa piirroksissa yhdistyvätkin aktiivinen ja passiivinen, kova ja pehmeä, hallitseva ja alistava, aggressiivinen ja lempeä – ilman, että tuotetaan binääristä sukupuolieroa. Tomin 2000-luvun crossover-suosion perusteella⁵³ tämä vaikuttaisi avaavan myös katsojuellemme sukupuolesta riippumattomia asemia.

Kirjallisuus

Arell, Berndt 2006a. Tomin taide. Tom's Art. Berndt Arell & Kati Mustola, *Tom of Finland. Ennennäkemätöntä – Unforeseen*. Helsinki: Like, 69–108.

49 Vrt. Hekanaho 2007, 145.

50 Kalha 2012, 182.

51 Paasonen 2005, 75.

52 Tomin piirrosten katseiden kompleksisista kuvioista ks. Kalha 2012, 103–114.

53 Paasonen 2019.

- Arell, Berndt 2006b. Tomin teokset. Tom's Pictures. Berndt Arell & Kati Mustola, *Tom of Finland. Ennennäkemätöntä – Unforeseen*. Helsinki: Like, 109–185.
- Arell, Berndt & Kati Mustola 2006. *Tom of Finland. Ennennäkemätöntä – Unforeseen*. Helsinki: Like.
- Blake, Nayland 1988. Tom of Finland. An Appreciation. *Outlook. National Gay and Lesbian Quarterly*. Fall 1988: 36–45.
- Carrigan, Tim, Connell, R. W. & Lee, John 1985. Toward a New Sociology of Masculinity. *Theory and Society* 5(14): 551–604.
- Haataja, Marika 2012. Fantasioita halusta. *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 3/2012: 16–29.
- Haataja, Marika 2019. *Ohjattuja seksuaalisia nautintoja*. Tampereen yliopiston väitöskirjat 124. Tampere: Tampereen yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-1235-0>. Luettu 15.11.2019.
- Halberstam, Judith Jack 2006. *Female Masculinity*. Durham: Duke University press.
- Halberstam, Judith Jack & LaGrace Volcano, Del 1999. *The Drag King Book*. Lontoo: Serpent's Tail.
- Hekanaho, Livia 2006. Ennen näkemätöntä. Tom of Finlandin halun kuvia. *SQS-lehti* 1(2): 123–130.
- Hekanaho, Livia 2007. Mitä mies haluaa? FemDom-porno ja miehinen masokismi. Teoksessa Harri Kalha (toim.), *Pornoakatemia!* Turku: Eetos, 114–151.
- Jokinen, Arto 2003. Miten miestä merkitään? Johdanto maskuliinisuuden teoriaan ja kulttuuriseen tekstintutkimukseen. Arto Jokinen (toim.), *Yhdestä puusta. Maskuliinisuuksien rakentuminen populaarikulttuureissa*. Tampere: Tampere University Press, 7–31.
- Kalha, Harri 2002. Marilyn Monroen groteski ruumis. Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä (toim.), *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kalha, Harri 2007. Pornografia halun ja torjunnan kulttuurissa. Harri Kalha (toim.), *Pornoakatemia!* Turku: Eetos, 11–76.
- Kalha, Harri 2012. *Tom of Finland. Taidetta seksin vuoksi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Mustola, Kati 2006. Touko Laaksonen – Tom of Finland. Päivän ja yön elämä. A Life of Day and Night. Berndt Arell & Kati Mustola, *Tom of Finland. Ennennäkemätöntä – Unforeseen*. Helsinki: Like, 5–57.
- Nikunen, Kaarina, Paasonen, Susanna & Saarenmaa, Laura 2005. Anna meille tänä päivänä meidän... Eli kuinka porno työntyi osaksi arkea. Kaarina Nikunen, Susanna Paasonen & Laura Saarenmaa (toim.), *Jokapäiväinen pornomme. Media, seksuaalisuus ja populaarikulttuuri*. Tampere: Vastapaino, 7–29.
- Paasonen, Susanna 2005. Sähköpostia Sirpa Revalta. Internet-porno, valta ja nautinto. Kaarina Nikunen, Susanna Paasonen & Laura Saarenmaa

- (toim.), *Jokapäiväinen pornomme. Media, seksuaalisuus ja populaarikulttuuri*. Tampere: Vastapaino, 59–85.
- Paasonen, Susanna 2019. Tom of Finland comes home, keeps on coming. *Porn Studies* 2019:1. <https://www.tandfonline.com/loi/rprn20>. (Luettu 18.11.2019.)
- Pulkkinen, Kalervo (toim.) 2016. *Tom of Finland. Välähdyksiä nimimerkin takaa*. Helsinki: Like.
- Rossi, Leena-Maija 1992a. Turvaseksin Michelangelo: Tom of Finland välitti ja iloitsi piirtämistään miehistä. *Helsingin Sanomat* 16.1.1992.
- Rossi, Leena-Maija 1992b. The afterlife of a certain Tom of Finland... and some afterthoughts. *SIKSI The Nordic Art Review* 1/1992: 34–35.
- Rossi, Leena-Maija 2003. *Heterotehdas: Televisiomainonta sukupuoliuotantona*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, Leena-Maija 2009. Luontoa ja luonnotonta – kolmas teoria miehistä. Teoksessa Marja-Terttu Kivirinta & Leena-Maija Rossi, *Luontoa ja luonnotonta. (Un)Naturally*. Helsinki: Like, 9–19.
- Rossi, Leena-Maija 2019. From arousing drawings to art to behold. Tom of Finland's long and winding road to the art world. *Porn Studies* 2019:1. <https://doi.org/10.1080/23268743.2019.1580450>. Luettu 15.11.2019.
- Vänskä, Annamari 2019. Before there was Gucci or Gautier, there was Tom of Finland. *Porn Studies* 2019:1. <https://doi.org/10.1080/23268743.2019.1580449>. Luettu 15.11.2019.
- Vänskä Annamari 2006. *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia vol. 35. Helsinki: Taidehistorian seura.

Halun liike kohti kuolemaa – *Kuolema Venetsiassa* ja *sinthom-* *oseksuaalin* käsite

Livia Hekanaho

 <https://orcid.org/0000-0002-0170-7249>

Kuinka näet voisikaan soveltua kasvattajaksi se, jota alun alkaen, luonnostaan ja peruuttamattomasti kiehtoo turmio ja perikato? Toki me sen taipumuksemme haluamme kieltää ja pyrimme arvokkuuteen, mutta kuinka tahansa me pyristelemmekin, aina tuho kiehtoo ja kutsuu meitä.¹ (Thomas Mann: *Kuolema Venetsiassa*, 231.)

Tarkastelen tässä luvussa Thomas Mannin (1875–1955) pienoisoromaania *Der Tod in Venedig* (1912, suom. *Kuolema Venetsiassa* = KV)² Luennassani keskityn teoksen päähenkilön, arvostetun kirjailijan Gustav von Aschenbachin homohalun viriämiseen ja kuolemanvietin³ voiman todeksi elämiseen Venetsiassa. Pohdin, kuinka novellin kuvausta vanhenevan miehen halusta nuorukaiseen sekä päähenkilön uutta, homoseksuaalin identiteettiä voisi avata *sinthom*-oseksuaalin käsite. *Sinthom*-oseksuaali on yhdysvaltalaisen kir-

1 Denn wie sollte wohl der zum Erzieher taugen, dem eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrunde eingeboren ist? Wir möchten ihn wohl verleugnen und Würde gewinnen, aber wie wir uns wenden mögen, er zieht uns an. (Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*, 66.)

2 *Der Tod in Venedig* nimetään toisinaan laajaksi novelliksi, useimmiten siitä käytetään nimitystä *novella* eli pienoisoromaani. Mannin teoksen vastaanottoa ja tutkimustraditiota on tarkastellut esim. Shookman 2003. Kirjoi-tuksessani lainaukset ovat Oili Suomisen suomennoksen mukaan.

3 Keskustelusta ja kuolemanvietin käsitteestä tarkemmin ks. esim. Laplanche & Pontalis 1973 [1967], 97–103; Ragland 1995; Laplanche 1985 [1970], 103–126. Kuolemanvietti on Freudin kiistellyimpiä käsitteitä. Hän tulkitsee kuolemanvietin libidon jatkuvasti vaikuttavaksi vastavoimaksi, joka tähtää kaikkien jännitteiden purkamiseen liikkumattomuuden tilaan ja orgaanisen paluuseen epäorgaaniseksi, järjestyneen paluuseen järjestymättömäksi (Laplanche & Pontalis 1973 [1967], 97).

jallisuudentutkijan ja queer-teoreetikon Lee Edelmanin luomus, jota hän kehittää Jacques Lacanin *sinthome*-käsitteen pohjalta teoksesaan *No Future. Queer Theory and the Death Drive* (2004). Kertomuksen edetessä alan lukijana vakuuttua, ettei Aschenbach sittenkään perimmältään unelmoi pienestä kuolemasta kauniin nuorukaisen sylissä vaan paljon totaalisemmasta halun lakkaamisesta. Mannin teoksessa on kyse halun liikkeestä, ja halun liike on kohti kuolemaa. Tätä väitettä kehitellen keskustellen Edelmanin psykoanalyttisen teorian queerin uudelleen luennan kanssa.⁴

Lähtiessämme nyt liikkeelle lähdemme matkalle paitsi Venetsiaan myös Styks-virran yli Haadekseen. Pohdin seuraavassa, miten Aschenbachin homoseksuaalinen halu, kuolemanvietti ja Sigmund Freudin teoretisoima Nirvana-periaate⁵ solmiutuvat *sinthom*-oseksuaalisuuden käsitteessä yhteen ja millä tavalla tulkintaa teoksesta rikastaa sen lukeminen *sinthom*-oseksuaalin hahmon avulla. Lukiessani pienoisromaania etenen yhä syvemmälle Aschenbachin halun kartaksi muodostuvaan Venetsiaan. Tarjoan aluksi suppean, queer-luentaani johdattavan kuvauksen *sinthom*-oseksuaalisuuden käsitteestä. Luvun loppupuolella keskustelen käsitteestä laajemmin solmiessani sen avulla yhteen kysymyksiä halusta, lakkaamisesta ja tyhjiin raukeamisesta.

Sinthom-oseksuaali ei ole yhtä kuin vaikkapa homoseksuaali, mutta homot, sodomiitit, naispuoliset miesvihaajat (*viragot*) ja muut ”terveille, produktiiviselle järjestykselle” ulkopuolen muodostavat figurit on eri aikoina asutettu *sinthom*-oseksuaalin paikalle. Edelman nostaa esiin *sinthom*-oseksuaalin kategoriaa edustavina kulttuuri-sina hahmoina esimerkiksi kitsaat, lapsia vihaavat vanhatpojat. *Sinthom*-oseksuaalin hahmoja ovat esimerkiksi *Harry Potter* -teosten Lordi Voldemort, Charles Dickensin *Joulutarinan* Ebenezer Scrooge ja tämän myöhempi vastine Ankkalinnassa Scrooge McDuck – suo-

4 Keskustelusta psykoanalyysin ja queer-teorian suhteista ks. Hekanaho 2004; 2006; Dean 2000; 2003.

5 Metapsykologisissa teksteissään Freud kuvaa Nirvana-periaatetta vakaan tilan periaatteeksi, jossa hermojärjestelmä pyrkii tilaan, jossa ärsykeitä ei ole lainkaan tai niitä on mahdollisimman vähän (Freud 1981 [1924], 166–168, 329; Laplanche & Pontalis 1973 [1967], 272–273).

malaisittain Roope Anka – sekä *Peter Panin* Kapteeni Koukku tai George Eliotin romaanin nimihenkilö Silas Marner ja Ridley Scottin *Blade Runnerin* kuoleva androidi Roy Batty.⁶ Liittän seuraavassa samaan joukkoon *Kuolema Venetsiassa* -pienoisromaanin mieshahmot, jotka assosioituvat kuolemaan, lakkaamiseen ja lakastumiseen. Elämälle vieraus, vastakkaisuus ja vihamielisyys tematisoituvat teoksessa ja sen nimihenkilössä monentasoisesti, ja seuraavassa avaan niitä *sinthom*-oseksuaalin käsitteen avulla.

Sinthom-oseksuaali nimeää yhden rakenteellisen position, jota kulttuurimme tarvitsee tuottaessaan ja ylläpitäessään normaaliuden, reproduktiivisen heteroseksuaalisuuden ja paremman tulevaisuuden ajatukselle rakentuvan politiikan ideologioita. Teoksessaan Edelman kritisoi tätä ”reproduktiivista futurismia”, joka kiteytyy tulevaisuutta edustavassa ”Lapsen hahmossa”, jonka suojelemisen nimissä poliittista ja ideologista valtaa käytetään kulttuuristen toisten pois-sulkemiseksi representoitavuuden ja ”kunniallisuuden” piiristä. *Sinthom*-oseksuaali puolestaan on hahmo, joka kulttuurisissa mielikuvissa asetetaan ”Tulevaisuuden Lapsen” vastavoimaksi: tulevaisuudettomaksi ja tyhjäksi tekeväksi negaation periaatteeksi, joka osoittaa halkeaman ja ontouden futurististen utopioiden sisällä. Sen sijaan, että queerius pyrki vakuuttelemaan hyväntahtoisuuttaan tätä kollektiivista kuvitteellista hanketta kohtaa, queerin positio voisi merkitä *sinthom*-oseksuaalisuuden merkitsemän absoluuttisen negaation paikan perusteellista tutkimista, siitä ilon irti ottamista, kuten Edelman esittää.⁷

Aikaisemmin Aschenbachin homoseksuaalin identiteetin löytyminen on yleensä yhdistetty ajatuksiin homoseksuaalisuudesta ongelmana, rappiona ja sairautena tai novellia on luettu esimerkkinä traagisen homon stereotyyppin toistumisesta kirjallisuudessa.⁸ Painotan omassakin luennassani kuoleman, sairauden ja steriiliyden teemoja, mutta annan niille uudenlaisen merkityksen: *Kuolema Venetsiassa* on luettavissa hedelmättömän ja tulevaisuudettoman, reproduktiiviselle

6 Edelman 2004, 21, 100, passim.

7 Edelman 2004, 2–5, 9–10.

8 Kekki 1996, 53; 2003, 66.

futurismille kieltä näyttävän *sinthom*-oseksuaalin hahmon juhlintana. Teoksessa Aschenbachin elämää ja kangistunutta luovaa toimintaa luonnehtivat liikkumattomuus, hengetön toisto ja rutiini. Päähenkilön steriiliyttä alleviivaa sekini, kuinka uuden tekstin tuottaminen käy iän karttuessa hänelle yhä vaikeammaksi. Kertoja mainitsee Aschenbachin jääneen jo kauan sitten leskeksi lyhyen avioliiton jälkeen ja olevan jo aikuisen tyttären isä: hän ei ole tuottanut nimeään kantavaa poikaa ja perijää. Hän ei kurota tulevaisuuteen, ja hänen halunsaakin tähtää lopulta kaiken raukeamiseen.

Myös Tadzion nuorukaishahmossa androgyyniys ja varhaiskypsä, omasta viehätysoimastaan tietoinen keimailu yhdistyvät tavalla, jotka tekevät hänestä klassisen pederastisen⁹ ihanteen mukaisen rakastetun. Aschenbachin suhdetta Tadzioon voi analysoida samanaikaisesti useasta näkökulmasta: Yhtäältä pienoisromaanina voidaan tulkita ”torjutun homoseksuaalisen identiteetin ravisuttavana esiintulona, jonka laukaisijana toimii päähenkilön rakastuminen Tadzioon”¹⁰. Huomio voidaan kiinnittää myös keinoihin, joilla päähenkilö ylentää halunsa arvostettuun *kreikkalaisen rakkauden* ilmaisurekisteriin. Tässä yhteydessä korostan teoksen ja Aschenbachin halun queeria, anti-normatiivista dynamiikkaa, jossa seksuaalisuus, stigmatisoitu samansukupuolinen rakkaus ja *sinthom*-oseksuaalin kategorialle keskeinen kuolemanvietti punoutuvat erityisellä tavalla yhteen. *Sinthom*-oseksuaalisuus tarjoaa tuoreen käsitteen, jonka avulla analysoida hämmennystä, johon pienoisromaanin päähenkilöineen on saattanut eriaikaiset lukijansa.

Mannin pienoisromaanilla on pitkä tutkimushistoria. Sitä on usein luettu kauneuden kokemuksen kuolemaan yhdistävänä filosofisena teoksena, jolloin on pyritty ohittamaan vaivihkaa teoksen suhde pe-

9 Pederastinen eli kreikkalainen rakkaus viittaa laajemmassa merkityksessään aikuisen miehen ja nuoremman miehen tai nuorukaisen väliseen suhteeseen tai nykypuheessa miesten viehtymykseen kauniisiin nuorukaisiin. Suppeammassa merkityksessään käsite viittaa antiikin Kreikan kulttuurissa arvostettuun instituutioon, jossa aikuiset miehet toimivat nuorukaisten rakastajina, kasvattajina ja sivistäjinä. Suhteen tuli kuitenkin muuttua platoniseksi pojan parrankasvun alettua. Ks. tarkemmin Halperin 1990; Hekanaho 2006.

10 Kekki 1996, 53.

derastisen rakkauden perinteeseen ja välttämään keskusteleminen yhdestä sen keskeisistä tasoista: onhan se myös kuvaus ikääntyneen, kunniallisen kaappihomon heräämisestä tunnistamaan ja tunnustamaan oma homoseksuaalisuutensa viime vuosisadanvaihteen kontekstissa. Teoksessa Aschenbach kokee ja ilmaisee halunsa lainaten kuvaston pederastisen rakkauden eriaikaisista tulkinnoista tavalla, jonka tekivät tunnetuksi jo 1700-luvulla taidehistorioitsija Johann Joachim Winckelmann ja myöhemmin, viime vuosisadanvaihteessa muun muassa Cambridgen apostolit.¹¹ Perinne, jossa aikuisen miehen rakkautta nuorukaiseen representoidaan viittauksin Platoniin ja klassillisen antiikin pederastisen rakkauden kuvauksiin taiteessa ja mytologiassa, aktivoituu Mannin teoksessa, ja sen ympärille rakentuu monimutkainen viittausten ja merkitysten verkosto.

Mannin pienoisromaanista on kirjoitettu jatkuvasti runsaasti.¹² Kauneus ja taide sekä taiteilijan ristiriitainen suhde taiteen ja todellisuuden vaatimuksiin toistuvat teemoina, joita eriaikaiset tulkitsijat ovat painottaneet. Teosta on luettu myös suhteessa mystiikan perinteisiin ja orfilaisuuteen sekä kuvauksena dionyysisen ja apollonisen ristiriidasta.¹³ *Kuolemaa Venetsiassa* on tulkittu esimerkiksi kuvauksena taiteilijan individualistisesta kapinasta tukahduttavia moraalisääntöjä vastaan.¹⁴ Nyttemmin tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota myös teoksen asemaan miesten homoseksuaalisuuden kuvaamisen historiassa.¹⁵ *Kuolema Venetsiassa* on vakiinnuttanut asemansa homokirjallisuuden ja queer-teoreettisen kirjallisuudentutkimuksen perinteessä, jolloin Aschenbachin hahmoa on luettu yhtä lailla traagisen homon representaationa kuin analysoiden tämän kirjoittautumista viime vuosisadanvaihteen homoseksuaalin rooliin.¹⁶ Vuonna 1996 Anthony Heilbut julkaisi tunnetun Mann-biografiansa, jossa hän painottaa avoimen ja peitetyn homoseksuaalisuuden merkityk-

11 Deacon 1985.

12 Erzegailis 1988; Robertson 2002; Shookman 2003; Mundt 2004.

13 Mundt 2004, 93.

14 Mundt 2004, 88–89.

15 Reed 1996; Tobin 1998; Woods 1998/1999; Brinkley 1999; Webber 2002; Kalha 2005.

16 Kekki 2003, 66–67.

sellisyyttä Mannin tuotannossa. Hän tulkitsee *Kuoleman Venetsiassa* samansukupuolisen rakkauden kuvaukseksi, joka raivasi tietä homoseksuaalisen halun avoimelle esittämiselle kirjallisuudessa.¹⁷

Herääminen: ensimmäinen lähettäjä

Kuolema Venetsiassa -pienen romaanin tapahtumat sijoittuvat vuoteen 1911. Kertomuksen alkaessa Gustav von Aschenbach on viisikymmentäkolmevuotias.¹⁸ Kiitokseksi huomattavista kirjallisista saavutuksistaan hänet on kolme vuotta aikaisemmin aateloitu. Hänet tunnetaan yhtä lailla hallitusta kirjallisesta tyylistään kuin moraalisesta esikuvallisuudestaankin. Hän on joutunut luovaan umpikujaan kirjailijana: hän kokee luomisvoimansa ehtyneen eikä mikään enää tyydytä häntä. ”Häntä vaivasi epäily, lamaanuttava haluttomuus, joka ilmeni niin, ettei mikään enää koskaan tyydyttänyt häntä” (KV, 160). Raukeuden, väsyneisyyden ja hermostollisen ylivilpityneisyyden yhdistelmä oli teoksen kirjoituskontekstissa dekadenssin tunnus-

17 Heilbut 1996, 251, 261.

18 Aschenbach on saanut etunimensä ja kasvonpiirteensä vuonna 1911 kuolleelta säveltäjältä Gustav Mahlerilta, jonka Thomas Mann tunsi. Sukunimi Aschenbach assosioituu yhtäältä taidemaalari Andreas Aschenbachiin (1815–1910), toisaalta siinä tulee esiin novellalle keskeinen kuoleman teema: kääntyyhän nimi suomeksi ”tuhkavirraksi” (ks. Mundt 2004, 88). Tunnetussa filmatisoinnissaan *Morte a Venezia* (1971, engl. *Death in Venice*) Luchino Visconti nostaa Mahlerin hahmon voimakkaasti esille. Hän on muuttanut Aschenbachin ammatin kirjailijasta säveltäjäksi ja elokuvaa kantaa tapahtumien taustalla soiva adagietto-osa Mahlerin viidennestä sinfoniasta. Toisaalta elokuvan homoseksuaalisessa merkityskentässä olennainen tekijä on sen pääosaa esittävä Dirk Bogarde (1921–1999), jonka kaappihomous oli paitsi julkinen salaisuus myös olennainen osa tämän tähtikuvaa: hän oli julkinen kaappihomo, joka toistuvasti näytteli kaappihomoa. Viscontin elokuvan ohella novellan tunnetuimpia uudelleenkirjoituksia on Benjamin Brittenin viimeinen ooppera *Death in Venice* (1973) (ks. myös Aldrich 1993, 3). Brittenin tuotannolla on silläkin merkittävä asema homoseksuaalisuuden representaatioiden historiassa. Britten kirjoitti Aschenbachin roolin tenorille, elämänkumppanilleen Peter Pearsille. Brittenin teoksille luonteenomaisia ovatkin niiden tenoriroolit, jotka hän kirjoitti juuri Pearsin omaleimaiselle äänelle. Mannin novellan asemasta homoseksuaalisen halun representaatioiden joukossa ks. Aldrich 1993, 1–12.

merkki, kuten Hannelore Mundt toteaa.¹⁹ Dekadenssilla puolestaan on pitkä traditio sekä taiteilijuuden selittämisessä että homoseksuaalisen salaisuuden peitellyssä ilmaisemisessa.²⁰

Kertomuksen alussa Aschenbach on hermoja rauhoittaakseen kävelyllä kotikaupungissaan Münchenissä. Kuolema kirjoittautuu teokseen alusta saakka. Odotellessaan raitiovaunua hautausmaan vierellä Aschenbach havaitsee tuntemattoman matkamiehen, jonka näkeminen saa hänessä aikaan irrationaalisen halun matkustaa. ”Se oli matkustushalua, mitäpä muuta: mutta se iski todella kuin sairauskohtaus, se oli kiihkoa, ellei suorastaan houretta” (KV, 158). Aschenbach tuijottaa miestä niin tiiviisti, että herättää tässä reaktion: mies vastaa hänen katseeseensa ”haastavasti ja rävähtämättömän tuikeasti” (KV, 158). Katse herättää Aschenbachin monimutkaisen halun, ja hän tunnistaa ”tuntevansa sisimmässään omituista avartumista, jonkinlaisia harhailevaa levottomuutta, nuorekkaan kiihkeää kaukokaipuuta” (KV, 158). Myöhemmin Aschenbachin muutoksessa ujostelemattomaksi poikarakastajaksi on ratkaiseva hetki, jona hän kohtaa rakkauten kohteensa Tadzion ”oudon hämynharmaat silmät” venetsialaisessa hotellissa (KV, 182). Päähenkilön matkaan sysäävän äänettömän matkalaisen voi tulkita yhtä lailla kuoleman edusmieheksi kuin yhdeksi pienoisoromaanissa esiintyvistä lähettiläshahmoista, jotka ilmentymisillään tekevät näkyväksi paitsi Aschenbachin lähestyvän kuoleman myös hänen vihdoin esiin kirjoittautuvan homoseksuaalisen halunsa.²¹

Kohtaaminen tuntemattomaksi jäävän matkamiehen kanssa vaikuttaa siis Aschenbachiin yllättävällä tavalla. Hänen mielikuvissaan matkamies edustaa etelää, vaikka onkin pukeutunut paikalliseen baijerilaiseen vaateparteen. Aschenbach kokee rajun sisäisen näyn, jossa hänen mieleensä tulvii kuvia villistä, tuhoisasta ja morbidista viidakosta: ”hän näki miten rehottavasta saniaistiheiköstä, keskeltä uhkeaa, pöhöttynyttä, villinä kukoistavaa kasvullisuutta joka puolella kohosi karvaisia palmunrunkoja” (KV, 159). Näyssä vihertävänä

19 Mundt 2004, 89.

20 Kalha 2005.

21 Lähettiläshahmon käsitteestä ks. Kekki 1993, 32; 2000, 278–279; 2003, 66–67.

seisovan veden matalikoissa seisokeli ”outoja kylmyiskaisia ja rujonokkaisia lintuja” ja tuhoutumista lupasivat vaarallisina kiiluvat väijyvän tiikerin silmät (KV, 159). Kuvitelma saa hänen sydämensä jyskyttämään yhtäkaa kauhusta ja oudosta kaipuusta. Tropiikki näky on yhtä lailla lihallinen, miesruumiiseen viittaava. Aschenbachia värisyttänyt viidakkokuvaus toistuu novellissa myöhemmin, kun kirjailijan etsinnän kohde on varmistunut: Venetsiassa raivoaa intialainen kolera, joka oli lähtöisin ”rehottavasta, ihmisten karttamasta ryteiköstä, jonka bambuviidakossa väijyi tiikeri” (KV, 221). Askeettiseen ja yksinäiseen elämään totuttautuneen Aschenbachin mielikuvissa hänelle itselleenkin tuntemattomaksi jäänyt halu alkaa tulla näkyväksi, jolloin se kirjoittautuu fantasioihin kesyttömästä ja villistä tropiikista, joka kylvää sekä sanoin kuvaamatonta nautintoa että tuhoa ja kuolemaa.

Matkamiehen nähtyään Aschenbach päättää äkillisesti matkustaa aistilliseen etelään, dekadenssistaan ja tuhoon tuomittuna kaupunkina tunnettuun Venetsiaan. Hukkuva ja juhliiva Venetsia ei symboloi ainoastaan samanaikaisesti houkuttelevaa ja pelottavaa dekadenssia, vaan kaupungilla on vakaa asema miesten homoseksuaalisuuden representoimisen kulttuurihistoriassa, kuten esimerkiksi Robert Aldrich on osoittanut.²² Aldrich analysoi tarkasti, kuinka voimakas asema eteläisellä Euroopalla ja erityisesti Välimeren alueella on ollut miesten välisen rakkauden representoimisessa aina 1750-luvulta 1950-luvulle. Osaltaan kiinnostusta aistilliseen ja vapaamieliseen etelään selittää miesten välisen suhteiden historia: puritaanisessa Euroopassa miesten väliset suhteet määriteltiin vuosisatoja synnin, moraalittomuuden ja rikoksen käsittein. Tällöin salaiset suhteet usein työväenluokkaisten eteläeurooppalaisten nuorukaisten kanssa edustivat fantasiaa vapaasta rakkaudesta, mutta ne assosioitiin myös antiikin arvostetun miesten välisen rakkauden perinteeseen.²³ 1800–1900-lukujen tyyppillinen homoseksuaalisen halun ylevöittäminen vetoamalla antiikin traditioon ilmenee Mannin teoksessakin (erit. KV, 205–206,

22 Aldrich 1993; ks. myös Tobin 1998.

23 Aldrich 1993, 3–4, 7.

225–226).²⁴ Aschenbach kuvaa yhä uudelleen nuoren ihastuksensa viitaten antiikin runouteen ja mytologiaan: nuorukainen on huoleton faiaakki, ruususorminen Eros, Apollonin rakastettu Hyakinthos, Narkissos, Faidros, jota Sokrates opastaa...

Syvemmälle: kuoleva Venetsia

Baijeriin sattunutta matkamiestä seuraavat novellissa muut lähettiläshahmot. Normeja kaihtavan halun ohella lähettiläshahmoissa toistuu myös rappion, vaaran ja kuoleman läheisyys. Ensimmäinen lähettiläshahmo herättää matkakuumeen ja saattaa pysähtyneen Aschenbachin liikkeeseen, jota hän vertaa imevään, ahnaaseen pyöteeseen (KV, 220). Seuraavat hänen kohtaamansa lähettiläät assosioituvat samanaikaisesti liikkeeseen sekä kuolemaa ja pysähtyneisyyttä edustavaan vesielementtiin, kun Aschenbach matkustaa laivalla ja gondolilla kohti Venetsiaa ja kylpyläsaari Lidoa.

Vahvimmin kuolemaan ja tuhoutumiseen assosioituu lähettiläistä viimeinen: groteski katulaulaja, jonka seurue eräänä iltana viihdyttää hotellin asukkaita. Kuolemalta ja karbolilta haiskahtava laulaja vetää puoleensa samanaikaisesti sekä Aschenbachin että Tadzion huomion. Hahmon esitykseen kuuluva irvokas tekonauru kiehtoo ja inhottaa Aschenbachia. Uudessa pederastin olomuodossaan hän myös rinnastuu julkeaan ja tekonaurua pyrskivään katulaulajaan samalla tavalla kuin jo aikaisemmin Venetsian-laivalla kohtaamaansa homoikeisiin. Hän panee merkille, kuinka katulaulajaa ympäröi samanlainen epäilyttävä ilmapiiri kuin nyt häntä itseäänkin. (KV, 215–220.)

Aschenbachin kasvoille oli ilveilijän hullutellessa jähmettynyt liikkumaton ja jo tuskainen hymy. – – Terassin takaosassa istuivat Tadziosta huolta pitävät naiset, ja tilanne oli jo sellainen, että rakastuneen Aschenbachin täytyi pelätä herättäneensä huomiota ja epäilyksiä. Niin, hetkeksi jähmettyen hän oli useasti, rannalla, hotellin aulassa tai Markuksentorilla joutunut huomaamaan, että Tadzio kutsuttiin pois hänen läheltään, että poikkaa yritettiin pitää hänestä erossa – –. (*Kuolema Venetsiassa*, 216–217.)

24 Ks. myös Aldrich 1993, 9, 167.

Rakastumisensa myötä Aschenbach kokee kulkevasa yhä syvemmälle kuumetaudin saastuttaman kaupungin sokkeloissa, ja hän puhuttelee mielessään Tadziota, jonka kanssa hän kokee tuntevansa yhteisen imun huumaan ja himoon, tuhoon ja turmioon (KV, 229, 231). Venetsia kokee muodonmuutoksen hänen mielikuvituksessaan: ”[h]änen mielessään väikkyi kuva vitsauksen koettelemasta, turmioon joutuneesta kaupungista, ja se syytti hänessä käsittämättömiä, mieltöttömiä ja suunnattoman suloisia toiveita” (KV, 224). Aschenbachin Venetsiaa hallitsevat kuumesairaus, lika ja lääkkeenhaju. Novellassa gondolitkin muistuttavat ruumisarkkuja. Lopussa Aschenbach kuolee, ja lukija epäilee hänen tulleen Venetsiaan etsimään juuri kuolemaansa. Kaupungissa leviävä kolera muodostaa taustan Aschenbachin romanssille. Hän asettautuu itse vaaraan pysyessään kaupungissa ja asettaa vastaavasti vaaraan Tadzion perheen salatessaan näiltä kaikin keinoin lomakohteessa piilevän vaaran. Tuho mutta myös tuhoa- vuus ovat alusta saakka läsnä hänen rakkaudessaan. Kertoja kuvaa rakkauden huumaaman Aschenbachin päiviä koleran uhkaamassa Venetsiassa:

Mutta samalla hän alituisesti, vaanivasti ja itsepintaisesti piti silmällä Venetsian kaupungin likaisia tapahtumia, noita ulkomaailman salamyhkäisiä seikkailuja, jotka jotenkin hämärästi sulautuivat hänen sydämensä seikkailuun ja ruokkivat hänen intohimoaan epämääräisillä, luvattomilla toiveilla (*Kuolema Venetsiassa*, 215).

Tunnistaminen: halu kirjoittautuu ruumiin pintaan

Viimeistä, suorimmin kuolemaan assosioituvaa ilveilijä-lähettilästä edeltää kaksi muuta lähettiläshahmoa. Aschenbach saapuu Venetsiaan, josta hän haluaa jatkaa matkaansa Lidon kylpyläsaarelle. Silloin hän kohtaa ”Pahan gondolieerin”. Kertoja päästää meidät Aschenbachin ajatuksiin tämän samastaessa gondolit ruumisarkkuihin:

[G]ondoli tuo mieleen yön loiskivassa pimeydessä koetut äänettömät ja rikolliset seikkailut, ja varsinkin se muistuttaa meitä itsestään kuolemasta, paareista ja synkistä maahanpanijaisista ja hiljaisesta hautasaatosta. Ja onko kukaan huomannut, että tuon aluksen istuin, ruumisarkunmustaksi

maalattu ja himmeänmustan pehmusteen peittämä nojatuoli on maailman pehmein, yllällisin, veltostuttavin istuin? (*Kuolema Venetsiassa*, 175.)

Aschenbach pelästyy itsekseen puhuvan gondolieerin viedessä häntä kohti ulappaa ja suoraan Lidolle, vaikka hän komentaa tätä suuntaamaan kohti laivalaituria. Hän kääntyy katsomaan kuljettajaa, joka ulkonäöltään muistuttaa Münchenin matkamiestä mutta jossa ennen kaikkea ruumiillistuu homoseksuaalinen fantasia komeasta gondolieerista, joka tyydyttää miesasiakkaidensa tarpeet.²⁵ Perätuhdolla seisovan gondolieerin hahmo ”kohosi vaaleaa taivasta vasten. Mies oli tylyn, suorastaan raa’an näköinen, hänellä oli merimiesten sininen asu ja keltainen vyö ja päässä huolettomasti kallellaan muodoton olkihattu, jonka oljet jo alkoivat purkautua.” (KV, 176.) Aschenbach pelkää ja nauttii samanaikaisesti ja alistuu otteissaan varman gondolieerin vietäväksi.

Hän kysyi: ”Mitä matka maksaa?” Ja hänen ylitseen katsellen gondolieeri vastasi: ”Kyllä te maksatte.” Oli selvää mitä siihen oli vastattava. Aschenbach sanoi aivan tahattomasti: ”Minä en maksa mitään, en yhtään mitään, jos te viette minut jonnekin minne en halua.” – ”Te haluatte Lidolle.” – ”Mutta en teidän kyydissänne.” – ”Minulta saatte hyvän kyydin.” Se on totta, Aschebcah ajatteli ja rentoutui. Se on totta, hyvän kyydinhän sinä minulle annat. (*Kuolema Venetsiassa*, 177.)

Kun Aschenbach perillä vaihtaa rahaa maksaakseen gondolieerille, mies katoaa sillä aikaa havaittuaan rannassa kaksi kaupungin virkamiestä. Paikallinen vanha mies nimeää gondolieerin ”pahaksi mieheksi”. Hän on epäilyttävä, sillä hän on ainoa gondolieeri, jolla ei ole toimilupaa. Hänen tulostaan on soitettu varoitus Lidolle, eikä gondolieerien yhteisö hyväksy häntä. Toimiluvaton ja syrjitty gondolieeri toimii lupien ja yhteisten sääntöjen ulkopuolella, ja hänen kenties vihjataan olevan ammattiaan peittelemätön miesprostituoitu pikemminkin kuin varsinainen gondolieeri. Miehen hahmossa ovat läsnä homoseksuaalinen fantasia seksistä gondolieerien kanssa, vaaran, kuoleman ja seksuaalisuuden yhteen solmiutuminen ja ennen kaik-

25 Ks. Aldrich 1993, 122–124; Kalha 2005.

kea malli Aschenbachin uudelle halulle, joka viriää kunniallisuus-sääntöjen ja sosiaalisten normien tuolla puolen.

Lähettiläistä tärkeimmän päähenkilö kohtaa kuitenkin jo laiva-matkallaan Venetsiaan. Aschenbach tarkkailee matkaseuraansa ja panee merkillä nuorukaisten joukossa juhlihan lakastuneen homo-keikarin, jota hän seuraa samanaikaisesti inhoten ja kiinnostuneena: ”Yksi matkalaisista, jolla oli vaaleankeltainen, ylen muodikas kesäpu-ku, punainen solmio ja kaartuvalierinen panamahattu, erottui muis-ta raakkuvassa hilpeydessään” (KV, 171). Samassa päähenkilö tajuaa kauhistuneena

ettei tuo nuorukainen kovin nuori ollutkaan. Hän oli vanha mies, siitä ei ollut epäilystäkään. Silmien ja suun ympärillä oli ryppyjä. Poskien him-meä karmininpuna oli ihomaalia, värikkään nauhan koristaman olki-hatun alta pilkottava ruskea tukka oli peruukki, jänteisen kaulan iho roikkui löysänä, tekoviikset ja leukaparta olivat värjäyty, kellertävä, täysi hammasrivi jota mies nauraessaan väläytteli olikin halpa proteesi, ja kä-det joita etusormien sinettisormukset koristivat olivat vanhuksen kädet. – – Aschenbach katseli miestä kulmat kurtussa, ja jälleen hänelle tuli ou-don huumaantunut ja typertynyt olo, ikään kuin maailma olisi hiljakseen mutta vastaanpanemattomasti muuttumassa vääristyneeksi ja omituiseksi irvikuvaksi. (*Kuolema Venetsiassa*, 171, 173–174.)

Aschenbach rinnastaa mielessään nämä kaksi lähettiläshahmoa, jot-ka hän tapaa heti Venetsiaan saapuessaan (KV, 179). Siitä, minkä Aschenbach ensiksi tuomitsee vääristyneeksi ja keinotekoiseksi, tu-lee kuitenkin pian se, mitä hän on ja mitä hän ylpeästi ja peittelemät-tä edustaa: ehostettu poikarakastaja, joka metsästää pitkin Venetsian katuja vilahduksia nuoresta ihastuksestaan. Laivalla Aschenbach jou-tuu vielä ennen maihin astumistaan olemaan ”monen pitkän minuut-tin ajan tuon vanhan iljettävän ukon tunkeilevien lähentely-yritysten kohteena, ukko kun humalapäissään väen väkisin yrittää laususkella muukalaiselle kohteliaisuuksia hyvästiksi” (KV, 174). Rohkeus tulla ”omaksi itsekseen”, poikarakkauden paratiisiin saapuneeksi pederas-tiksi, tarttuu kohtauksessa koleran tavoin ujostelemattomasta keika-rista estyneeseen Aschenbachiin. Siinä missä ensimmäisen lähetti-lään, matkamiehen, laukaisema viidakkonäky assosioituu ihastukseen miehisen erektion äärellä, mielikuvaan turpeudesta ja vahvoista ”kar-

vaisista” puunrungoista, jotka kohoavat kosteasta tiheiköstä, homoikeikarin kuvaus kutsuu esiin mielikuvia fellaation iloista ja Venetsian palvelualttiudesta kuuluisista rattopojista:

Sylki valuu hänen suustaan, hän painaa silmänsä kiinni. Hän nuolee suupieliään, ja hänen leukansa värjätty parrantupsu pyrkii pystyyn. ”Viekää kullalle terveisiä”, hän lallattelee työntäen kaksi sormea suuhunsa. ”Terveisiä kullalle, armaalle, rakkaimmalle...” Ja äkkiä yläleuan tekohampaat putoavat alahuulelle. Aschenbach pääsi pakenemaan. ”Kullalle terveisiä”, hän vielä kuuli käheän, onton ja takeltelevan äänen sanovan selkensä takaa. (*Kuolema Venetsiassa*, 174–175.)

Vanha homoikeikari on kaikista pienoisromaanissa esiintyvistä lähettiläshahmoista merkittävin, sillä hän tunnistaa laivalla Aschenbachissa kaltaisensa, mutta koreine vaatteineen, värjättyine hiuksineen ja ehostettuine kasvoineen hän myös tarjoaa tälle pederastin mallin, johon päähenkilö konkreettisesti ja fyysisesti kirjoittautuu tunnustettuaan itselleen rakastavansa hotellissaan kohtaamaansa nuorta poikaa.

Hotelliinsa asetuttuaan Aschenbach panee merkille samaan hotelliin majoittautuneen puolalaisen aatelisperheen. Hän rakastuu intohimoisesti perheen neljätoistavuotiaaseen poikaan, Tadzioon. Hän ei kertaakaan kosketa tai edes puhuttele poikaa, mutta kokee täydellisen – sisäisen ja ulkoisen – muodonmuutoksen. Kertomuksen edetessä kurinalaisuudestaan tunnettu Aschenbach muuntuu häpeilemättömäksi moderniksi pederastiksi, joka sallii halunsa konkreettisesti kirjoittautua ruumiinsa pintaan. Kaikki hänen tunteensa, ajatuksensa ja toimensa liittyvät Tadzioon, joka hallitsee ikääntyvän rakastajan jokaista hetkeä. Queer-kirjallisuudentutkija Lasse Kekki kuvaa yllättyneensä sitä tarkkanäköisyyttä, jolla Mannin novellassa kuvataan kulttuurista kirjoittautumista tiettyyn korkeakulttuuriseen homoseksuaalin representaatioon viime vuosisadan alussa.²⁶ Aschenbach kirjoittautuu täsmällisesti laivalla näkemänsä pervohahmon²⁷ kaltaiseksi.

26 Kekki 2003, 66–67.

27 Pervon käsitteestä ks. Kekki 2006.

Niin kuin rakastunut ainakin hän halusi miellyttää, ja hän tunsu katkeraa tuskaa kun se ei vaikuttanut mahdolliselta. Hän lisäsi asuunsa nuorekkaan piristäviä yksityiskohtia, hän käytti jalokiviä ja hajuvettä, hän tarvitsi monta kertaa päivässä paljon aikaa laittautuakseen kauniiksi ja tuli pöytänsä koreana, kiihdyksissä ja jännittyneenä. (*Kuolema Venetsiassa*, 227.)

Vanhan keikarin tapaaminen laivalla tarjoaa Aschenbachille keinot oman homoseksuaalisen halunsa näkyville tuomiseen ja homoseksuaalin rooliin kirjoittautumiseksi. Keikari ja Aschenbach kirjoittavat halunsa näkyviin ruumiinsa pinnalle kirkasvärisin, nuorekkain vaatein, hiusvärein ja meikein – keikarin tapauksessa myös peruu-kein ja tekohampain. Kummastakaan ei ole mielekästä kirjoittaa viljellen luonnollisuuden ja olemuksellisuuden kaltaisia käsitteitä. Homokeikarin hahmo on ehdottoman transgressiivinen, sukupuolelle ja seksuaalisuudelle asetetut normatiiviset vaatimukset kriisiytävä – ja lakastuneisuudessaan kaikkea muuta kuin tulevaisuuteen, jatkuvuuteen ja produktiivisuuteen kurkottava. Kekki kirjoittaa oman queer-luentansa keskiöön nousevasta ”elähtäneestä pervokeikarista”:

Oma tutkijaminäni huomasi olevansa yhä kiinnostuneempi tuosta transgressiivisestä hahmosta, joka ei näytä sopivan mihinkään kulttuuriseen konstruktion vaan on auttamatta ulkopuolinen. Mutta jospa tuolla alituisen hymyilevällä henkilöllä oli sittenkin oikeasti hauskaa? Näiden huomoiden myötä ymmärsin lopulta muuttuneeni homolukijasta queer-lukijaksi. (Kekki 2003, 67.)

Hotellin parturin käsittelystä Achenbach ilmestyy elähtäneen homokeikarin perikuvana. Hän värjäyttää ja kiharruttaa harmaantuneet hiuksensa, hän ehottaa kasvojaan: silmäluomilla on varjostus, poskilla karmiinpunaa ja ennen verettömät huulet paisuvat nyt vadelmanpunaisina. Rypyt ja velttous katoavat huolellisen ehostuksen alle. Aschenbach kirjoittautuu pieniä yksityiskohtia myöten laivalla tapaa mansa homokeikarin esikuvan mukaiseksi: hänellä on jopa punainen solmio ja hänen leveälierisessä olkihatussaan koreilee värikäs nauha. (KV, 227–228.) Yhtäältä laivalla kohdattu vanha keikari tarjoaa mallin Aschenbachin homoseksuaaliksi kirjoittautumiselle, toisaalta keikari vihjaa tulevaisuuteen, joka kenties odottaisi vanhenevaa Tadziota ja jolta varhainen kuolema nuorukaisen pelastaa (Woods 1998/1999, 322).

Rakkaus: täydellisen kaunis Tadzio

Lukiessani *Kuolema Venetsiassa* -teosta Edelmanin kehittelemän *sinthom*-oseksuaalin kategorian valossa keskeisiksi representaatioiksi Aschenbachin rinnalle nousevat juuri vanha homokeikari ja kenties jopa yllättävästi nuori Tadzio, puolalaisen aatelisperheen hemmoteltu poika. Minkälainen sitten on nuorukainen, johon Aschenbach rakastuu intohimoisesti? Tadzion pitkähiuksinen kauneus on androgyyniä. Hän on koketti ja keimailee nuoren tytön tavoin vuoroin vastaten ikääntyneen ihailijansa katseisiin, vuoroin katsoen kainosti alaspäin. Nuorukainen on ilmeisen tietoinen Aschenbachin palvonnasta ja pitää sitä yllä etsimällä vanhan miehen katsetta, hymyilemällä tälle ja asettuen sulavasti palvotun, omasta kauneudestaan tietoisien Narkissoksen asemaan. Äkkiä kaikki Aschenbachin elämässä saa merkityksensä sen mukaan, huomaako poika hänet, vastaako hän rakastajansa palvoviin katseisiin tai hymyilekö nuorukainen hänelle. Kertoja kuvailee Aschenbachin ensi kohtaamista Tadzion kanssa:

Hämmästyneenä Aschenbach pani merkille, että poika oli täydellisen kaunis. Hänen hunajanväristen kiharoiden kehystämät kalpeat, viehkeällä tavalla sulkeutuneet kasvonsa, suora nenänsä, ihasuttava suunsa, sulkas, jumalaisen vakava ilmeensä toivat mieleen Kreikan kukoistuskauden kuvapatsaat – –. Pojan hahmosta säteili ilmeistä pehmeyttä ja hellyyttä. – – Oliko poika sairas? Hänen kasvojensa iho hohti norsunluunvalkoisena kiharoiden tumman kullan keskeltä. Vai oliko hän yksinkertaisesti vain hemmoteltu lemmikki, äidin puolueellisen ja oikullisen rakkauden kohde? Aschenbach oli taipuvainen uskomaan niin. (*Kuolema Venetsiassa*, 180.)

Merkittäväintä Tadziossa on kuitenkin tämän silmiinpistävä hauraus ja sairaalloisuus, keuhkotaudin ja varhaisen kuoleman merkit, jotka hänen rakastajansa osaa hänen ruumiistaan lukea esiin.

Rakastajana Aschenbachin halua ei yllytä rakastetun nuoruuteen liittyvä elinvoima tai ajatus tulevaisuudesta vaan juuri havainnot rakastettuun kirjoittautuneista lähestyvän kuoleman merkeistä, lupaukset siitä, ettei nuorukainen eläisi vanhaksi.

Hän oli ehtinyt huomata, etteivät Tadzion hampaat olleet aivan moitteettomat, ne olivat hiukan teräväkulmaiset ja kalpean himmeät, niissä ei ollut terveyden kiiltoa, ne olivat oudon hauraat ja läpikuultavat, niin kuin joskus kalvetustautisilla. ”Hän on hyvin hauras ja heikko, hän on sairaaloloinen”, Aschenbach ajatteli. ”Hän ei luultavasti elä kovinkaan vanhaksi.” Eikä hän jäänyt tekemään tiliä itselleen siitä, miksi tuo ajatus tuotti hänelle tyydytystä ja rauhoitti häntä. (*Kuolema Venetsiassa*, 189–190.)

Aschenbach ei halua nuorukaisessa tulevaisuutta vaan tunnistaa tässä halunsa kohteen: tulevaisuudettoman *sinthom*-oseksuaalin positioon asettumassa olevan pojan, joka ei hänkään edusta jatkuvuutta ja reproduktiivisen tulevaisuuden ideologiaa. Kuoleman jo merkitsemä Tadzio ei välitä nimeään ja perintöekijöitään seuraavalle sukupolvelle. Hän ei edusta tulevaisuutta vaan loppumista, tyhjiin raukeamista. Myös Tadzio asuttaa kulttuurisessa mielikuvituksessa juuri sitä positiota, jota Edelman analysoi *sinthom*-oseksuaalin käsitteen avulla.

Miksi Tadzion huonot, alttiudesta kalvetustautiin kertovat hampaat herättävät ikääntyneessä rakastajassa niin suurta tyytyväisyyttä? Miksi Aschenbach kuljeksi Venetsian kuumetaudin saastuttamia katuja kuin varmistaakseen sairastumisensa? Freudinsa lukeneet toteavat Aschenbachin antautuvan kuolemanvietille. Aschenbachin tapauksessa Eros ja Thanatos kytkeytyvät yhteen erottamattomina, ja teoksessa halu kohdistuu ennen kaikkea kaiken liikkeen lakkaamiseen – kuolemaan. Lopulta Aschenbach suorastaan etsii tartuntaa tietoisena siitä, että ennen pitkää hänen nuori rakastettunsa vietäisiin pois siroccotuulen ja koleran vaivaamasta kaupungista. Vanha rakastaja seuraa Tadziota tukahduttavassa helteessä, lymyilee seinänvierillä ja juopuu pojan katseista. Lopulta Aschenbach ostaa myyntikojusta ylikypsiä mansikoita ja varmistaa siten koleratartuntansa.

Tunnistaminen: *sinthom*-oseksuaalin kategoria

Jacques Lacanin myöhäistuotannon keskeisiä ajatuksia queer-teoriaan soveltava *sinthom*-oseksuaalin kategoria tarjoaa tuoreen mahdollisuuden tutkailla kuolemanvietin ja seksuaalisen halun suhdetta sekä niiden merkityksellistymistä queerin tai pervon kategoriassa. *No Future* -monografiassaan (2004) sekä sitä edeltävässä artikkelissaan

”Sinthom-osexuality” (2003) kirjallisuudentutkija Lee Edelman, joka edustaa Yalen lacanilaisten perinnettä, korostaa, kuinka Lacan uransa loppupuolella siirtyi yhä enemmän teoretisoimaan halun käsitteen sijasta juuri Freudin viettiteoriaa.²⁸ Freudin mukaan vietti liittyy yhtäältä seksuaalisuuteen, joka syntyy vietin erotessa niin kutsutuista luonnollisista funktioista, kuten esimerkiksi reproduktiosta. Toisen vietin Freud nimesi kuolemanvietiksi – pyrkimykseksi siihen, ettei mitään ole. Kuolemanvietin voi määritellä hajottavaksi ja uudelleen määrittelyn mahdollistavaksi absoluuttisen negaation periaatteeksi. Toisaalta kuolemanvietti määrittyy Freudin kirjoituksissa pyrkimykseksi liikkumattomuuteen, stasikseen. Kuolemanvietti on hänen mukaansa orgaanisen pyrkimystä epäorgaaniseen. Kuolemanvietissä on siis yhtä lailla kyse halun suuntautumisesta liikkeen lakkaamiseen.²⁹

Edelman keskittyy Freudin ja Lacanin kirjoituksiin kuolemanvietistä, vietin toisesta puolesta, negaation, lakkaamisen ja tyhjenemisen periaatteista. Hän liittyy keskusteluun Lacanin reaalisen kategorian sekä kysymyksen jouissancesta, nautinnasta kielen ja falloksen logiikan mukaisesti rakentuneen symbolisen tuolla puolen. Jouissancea subjekti voi kokea, mutta sitä ei voida ilmaista; se ei ole kielellistettävissä. *Sinthome* on sanan ’oire’ (*symptôme*) keskiaikainen kirjoitusasu, mutta se on myös käsite, jonka Lacan (1975) löysi James Joycen romaanista *Finnegans Wake* (1939) ja jota hän siitä alkaen käsittelee seminaareissaan ja kirjoituksissaan. *Sinthome* saa yleisemminkin merkittävän sijan ”myöhäisen Lacanin” teoriassa. Erityisesti Lacan käsittelee käsitettä seminaareissaan XXIII (*Le Sinthome*) ja XXIV. *Sinthome* on se, mitä kuvittelemme itseksemme tai identiteetiksemme; se on subjektin yhteen sitova solmu.³⁰ *Sinthome* ei ole oire, jota voisi tulkita, ja

28 *No Future* -teoksen tavoin Edelman teoretisoi jo teoksessaan *Homographesis* (1994) kirjallisuutta ja elokuvia aineistonaan käyttäen yhtäältä kysymystä queerista politiikasta, toisaalta siinä symbolisesta asemasta, jota asuttamaan kulttuurissamme tarvitaan samanaikaisesti läsnä olevaa ja näkymätöntä (miehisen) ”homoseksuaalin” hahmoa, joka takaa reproduktiivisen heteroseksuaalisuuden aseman normina. Tulkitseen *sinthom*-oseksuaalisuuden käsitteelliseksi välineeksi jatkaa ja syventää tätä keskustelua.

29 Ks. Freud 1981 [1920], 155–170; 1981 [1924], 7–64; Ragland 1995, 84–114.

30 *Sinthomen* käsitteessä reaalinen (toisin sanoen symbolisen sisäinen raja), *jouissance* ja kuolemanvietti solmiutuvat yhteen. Se määrittelee meistä

tätä Lacan korostaa arkaaisella kirjoitusasulla. Päinvastoin *sinthome* on mahdoton tulkita, sillä ei ole merkitystä eikä se kerro mistään, toisin kuin oire. Lacanin ilmauksen mukaan ”elämämme, se keitä koemme olevamme, on oman *sinthomemme* oire.”³¹

Edelmanin neologismi *sinthom-osexuality* kuvaa siten kulttuurista positiota, jota voi nimittää myös queeriksi/queerin positioksi, heteronormatiivisen kulttuurin radikaaliksi *toiseudeksi*, joka kiteytyy *sinthom*-oseksuaalin figurissa. *Sinthom*-oseksuaalisuuden käsite ilmentää sitä uhkaavaa toiseutta, joka jää reproduktioajatukselle, jatkuvuuden ja ”reproduktiivisen futurismin fantasialle” rakentuvan heteroseksuaalistetun normaaliuden ulkopuolelle. Kun tulevaisuutta, jatkuvuutta ja tuottavuutta symboloiva ”Lapsen hahmo” vaatii merkityksellistyyäkseen vastavoiman, tätä vastavoimaa Edelman nimittää *sinthom*-oseksuaaliksi. Ajatus normaalista, jatkuvuuteen tähtäävästä järjestyksestä edellyttää toisin sanoen aina ulkopuolensa ja vastakohdansa, *sinthom*-oseksuaalin, jota vasten ja josta erottautuen ”normaali” määrittelee itsensä. ”Lapsen” suojelemisen nimissä jäsennetään kulttuurimme sentimentaalista ”tulevaisuususkoa”, jonka vastakohtana *sinthom*-oseksuaalin hahmo osoittaa kaiken seksuaalisuuden merkityksellistymisen perimmäisen mahdottomuuden.

Queerius tai pervous ei milloinkaan voi määritellä identiteettiä; se voi vain horjuttaa identiteettiä, siirtää sen paikoiltaan, mutta queerilla on erityinen asema modernien *sinthom*-oseksuaalin representatioiden joukossa.³² Edelman toteaa, kuinka samansukupuolinen halu assosioidaan julkisessa puheessa yhä uudelleen narsistiseen, tulevaisuuteen välinpitämättömästi ja reproduktioon vihamielisesti suhtautuvaan itsekkään hedonistin hahmoon.³³ ”Lapsen hahmon” vastakohtaksi asemoitu *sinthom*-oseksuaalin positiota asuva queerin hahmo joutuu edustamaan symbolisen ylijäämää, sitä mikä vastustaa merkityksenantoa ja joka abjektoidaan pois symbolisen järjestyksen pii-

kunakin singulaarisen pääsyn jouissanceen. *Sinthome* on se solmukohta, jossa jokaisessa subjektissa imaginaarinen, symbolinen ja reaalin solmiutuvat yhteen omalla ainutlaatuisella tavallaan.

31 Edelman 2004, 35–38.

32 Edelman 2004, 17, 60.

33 Edelman 2004, 50–53.

ristä. Queeriin projisoidaan siten mielikuvat jatkumattomuudesta, hedelmättömyydestä, tulevaisuuden ja koko ”reproduktiivisen futurismin” negaatiosta.³⁴

Edelmanin mukaan radikaalille negaatiolle rakentuva queerin etiikka (*queer ethics*), jota *sinthom*-oseksuaalisuuden käsite auttaa hahmottamaan, merkitsee haastetta tähänastiselle queerille poliittiselle ajattelulle, jossa on ongelmallisesti sitouduttu reproduktiivisen tulevaisuuden ideologiaan.³⁵ Pervosti psykoanalyttiseen diskurssiin paikantuva Edelmanin *sinthom*-oseksuaalisuus korostaa queerin kategorian tulkitsemista radikaalin kiellon kautta ja suhteessa lacanilaiseen reaalisen kategoriaan. Yksinkertaisesti sanottuna reaalinen on sitä, mikä vastustaa merkityksellistymistä, sitä mikä jää symbolisatiosta yli ja osoittaa merkityksenannon rajat. Reaalista ei voi kuvata sen kautta, mitä se on; sitä voidaan kuvata vain kiellon, poissaolon ja negaation avulla. *Sinthom*-oseksuaalisuuden käsite tarjoaa meille väliseen tarkastella jaettavaa, kulttuurista fantasiaamme nurin käännettynä; se tekee näkyväksi yhteisen fantasiamme pimeän, joskin välttämättömän kääntöpuolen.³⁶ *Sinthom*-oseksuaaliin kulttuurisessa mielikuvituksessa projisoidaan kuolemanvietin voima sekä merkityksenantoa, mieltä, uhmaavan reaalisen esiin tunkeutuminen, joita ei pystytä tunnistamaan samanaikaisesti kulttuurimme symbolista tuotaviksi voimiksi.³⁷

Edelman tarjoaa yhden, abstraktia käsitettä konkretisoivan tavan kuvata *sinthom*-oseksuaalisuutta analysoidessaan Alfred Hitchcockin elokuvaa *Linnut* (1963). Lintujen hyökkäys ei elokuvassa saa selitystä, merkitystä eikä tulkintaa, se jää ehdottoman mielivaltaiseksi. Hyökkäys ja lintujen käytös ei ole selitettävissä oireena, merkinä jostakin. *Sinthom*-oseksuaalisuus ei elokuvassa liity kysymykseen henkilöhahmojen homo- tai heteroseksuaalisuudesta, vaan se astuu näyttämölle juuri ehdottoman negaation periaatteena – linnuissa, joiden hyökkäykset kohdistuvat viime kädessä ”meidän lapsiimme”: ajatukseen tulevaisuudesta, järjestyksestä, sosiaalisesta, normaaliuden jatkuvuu-

34 Edelman 2004, 5, 11, 16.

35 Edelman 2004, 113–114, 153–154.

36 Edelman 2004, 35.

37 Edelman 2004, 44–45.

desta.³⁸ *Sinthom*-oseksuaali on välttämätön kulttuurinen konstruktio, joka kulttuurissamme asettuu ”Lapsen hahmossa” kiteytyvän tulevaisuudellisuuden, suojeltavuuden ja reproduktiivisuuden lupauksen vastavoimaksi ja jota ilman ”reproduktiivisen futurismin” ylläpitäminen olisi mahdotonta. *Sinthom*-oseksuaali antaa hahmon sille määritelmiä ja käsitteellistämistä pakenevalle negaation periaatteelle, jonka tuottavan tulevaisuudellisuuden ajatusta edustava ”Lapsen hahmo” väistämättä kutsuu esiin. Edelman tutkii kulttuurisia käytänteitä, joilla erityisesti homomiehen hahmo kerran toisensa jälkeen asemoidaan steriiliksi hahmoksi, jota vasten ”terve, reproduktiivinen heteroseksuaalisuus” rakentuu.³⁹

Tunnustaminen: *sinthom*-oseksuaalin positio

Omassa luennassani liitän kasvulle, tulevaisuudellisuudelle ja reproduktiivisuudelle vastakkaisten *sinthom*-oseksuaalien joukkoon myös Mannin Aschenbachin ja Tadzion hahmot. Kuivuus, askeettisuus ja korrektrin pinnan alla piilevä steriiliys korostuvat kuvauksessa, jolla kertoja novellan alussa tutustuttaa lukijan Aschenbachin hahmoon. Hän elää korostuneen varovaisesti, toistaen rutiineja: ”Hän pelkäsi ajatella kesää, jonka hän viettäisi maalla, yksin pienessä talossaan, seuranaan palvelustyttö joka laittoi ruoan ja palvelija joka tarjoili sen hänelle; hän pelkäsi nähdä taas tutut vuorenhuiput ja seinämät, jotka jälleen ympäröisivät hänen tyytymätöntä hitauttaan” (KV, 161). Kertoja taustoittaa Aschenbachin viisikymmenkolmevuotiasta nykyisyyttä kertomalla, kuinka tämä sairastui kolmekymmentäviisivuotiaana. Tällöin eräs tarkkanäköinen havainnoitsija oli lausunut hänestä seurassa:

”Katsokaas kun Aschenbach on aina elänyt vain *näin*” – ja puhuja puristi vasemman kätensä tiukasti nyrkkiin – ”ei koskaan *näin*” – ja hän päästi avatun kätensä rennosti roikkumaan nojatuolin käsinojalta (*Kuolema Vetsiassa*, 162).

38 Edelman 2004, 119, 153.

39 Edelman 1994; 2004.

Aschenbachin kyky tuottaa uutta ja luoda jotakin kestäväää osoittautuvatkin ontoiksi eleiksi, naamioitumiseksi kunnolliseksi, tuottavaksi ja normaaliksi tulevaisuuden asiamieheksi. Venetsiassa tämä naamio putoaa ja sen sijaan piiryy – sananmukaisesti – monta uutta naamioita, joita kaikkia yhdistää *sinthom*-oseksuaalisuuden representoiminen. Venetsialaisen parturin tuolissa hillitty saksalaiskirjailija syntyy uudelleen rakastuneena vanhana keikarina:

[Hän n]äki alempana, missä iho oli ollut ruskean nahkamaista, poskiensa nyt puhkeavan hennon karmiinipunaiseen hohtoon, näki äsken verettömien huultensa paisuvan vadelmanpunaisina, näki poskien, suupielten, silmäkulmien ryppyjen katoavan voiteen ja puuterinseinin alle, – ja näki sydän tykyttäen edessään kukoistavan nuorukaisen (KV, 228).

Myöhemmin hänen työssä ja pidättymisessä harmaantuneet hiuksensa loistavat mustiksi värjättyinä ja käherrettyinä. Hänen askeettisuutensa sulaa, ja lopulta kertoja kuvailee häntä sopertelemassa itseseen, kun hänen ”maalatut, veltot huulensa” muovaavat sekavia lemmenvaloja (KV, 230).

Kuten Lasse Kekki (2003, 66) on todennut, *Kuolema Venetsiassa* -teokselle keskeinen sairaustematiikka on yleensä yhdistetty liian yksiviivaisesti ajatukseen homoseksuaalisuudesta (tarttuvana), tuhoon vievänä ja elämälle vastakkaisena ja sitä uhkaavana tautina. Kun tulkitsen teosta suhteessa *sinthom*-oseksuaalin käsitteeseen, jossa on keskeistä homoseksuaalin positioon kirjoittautuvan irtisanoutuminen reproduktion, jatkuvuuden ja tulevaisuuteen suuntautumisen kulttuurisesta logiikasta, asetan sairauden ja raukeamisen motiivit uuteen tulkintakontekstiin. Miesten homoseksuaalisuus on kuitenkin Mannin teoksen keskiössä yhtä lailla Gustav von Aschenbachin, nuoren Tadzion, Aschenbachin laivalla kohtaaman vanhan homoikeikarin kuin gondolieerien yhteisön ulkopuolelle suljetun, toimiluvatta asiakkaitaan ”palvelevan” pahan gondolieerin hahmossa. Miesten väliseen haluun assosioivat hahmot asettuvat kaikki tulevaisuuden ajatusta vaalivan, usein perheinä esiintyvän ”normaaliuden” ulkopuolelle, sen välttämättömiksi abjekteiksi.

Erityisesti yksi hahmo tarjoaa Aschenbachille esikuvan *sinthom*-oseksuaalin positioon kirjoittautumiseksi: nuorukaisille tekoham-

paat kalisten keimaileva ”lähettiläs” tarjoaa mallin, jonka mukaisesti Aschenbach oppii ilmaisemaan oman homoseksuaalisen halunsa ”kirjoittamalla” sen konkreettisesti ja tunnistettavasti ruumiinsa pintaan. Näin hän tekee normista poikkeavan halunsa näkyväksi. Aschenbach itse oli joitakin päiviä aikaisemmin ajatellut laivalla kohtaamastaan vanhasta keikarista: ”Oli vastenmielistä nähdä, mihin tilaan nuorten kanssa seurusteleminen oli saattanut pyntätyn vanhuksen” (KV, 173). Jonkun on silti asutettava *sinthom*-oseksuaalin symbolista asemaa, ja Aschenbach ottaa tehtävän vastaan antaumuksellisesti. Niinpä teoksen loppupuolella halulleen antautunut Aschenbach on imitoinut aluksi kavahtamansa vanhan homoikeikarin ulkomuodon voimakasta ehostusta ja punaista solmiota myöten. Hän myös toteaa muiden tunnistavan hänessä Tadzioita seuraavan poikarakastajan – eikä välitä siitä.

Hän kulkee pojan perässä pitkin Venetsiaa vaivautumatta juuriin peittelemään rakastumistaan. Hänestä tulee vaaniva saalistaja, joka rakastettuaan seuratessaan piileskelee rakennusten ulokkeiden takana. Hän lahjoo gondolieerin seuraamaan huomaamatta gondolia, jossa Tadzio perheineen on. Puistatusta tuntien Aschenbach tajuaa palvelunhaluisen gondolieerin tunnistaneen ja nimenneen hänet aivan oikein: rakastuneeksi pederastiksi. (KV, 211–212.)

[T]ilanne oli jo sellainen, että rakastuneen Aschenbachin täytyi pelätä herättäneensä huomiota ja epäilyksiä. Niin, hetkeksi jähmettyen hän oli useasti, rannalla, hotellin aulassa tai Markuksentorilla joutunut huomaamaan, että Tadzio kutsuttiin pois hänen läheltään, että poikaa yritettiin pitää hänestä erossa – –. (*Kuolema Venetsiassa*, 216–217.)

Vanhan keikarin tarjoamaa mallia seuraten Aschenbach omaksuu normatiivisen heteroseksuaalisuuden piiristä pois suljetun radikaalin *toisen* position, ja tätä *toiseutta* voi Edelmania mukailien luonnehtia juuri *sinthom*-oseksuaalin positioksi. Halu, tuho ja tuhoutumisen halu punoutuvat Aschenbachin uudessa halussa yhteen. Hänen halunsa hahmottuu joksikin, mikä hakee omaa lakkaamistaan, tilaa ilman jatkuvuutta ja tulevaa. Tästä syystä hänelle tuottaa suurta tyydytystä tietää, ettei Tadzio eläisi pitkään eikä pitäisi yllä reproduktiivisen tulevaisuuden fantasiaa. Hänelle tuottaa tyydytystä sekini, että hänen oma halunsa raukeaa tyhjiin, sillä hänen halunsa etsii lakkaamista ei-

kä hetkellistä tyydytystä. Aschenbach metsästää näennäisesti Tadzioita pitkin Venetsian kujia, vaikka loppujen lopuksi hän metsästää yhä avoimemmin koleratartuntaa, halun liikkeen lakkaamista halun tyydyttyessä lopullisesti.

Sinthom-oseksuaalin figuuri kantaa kulttuurisia mielikuvia hedelmättömästä halusta, joka ei tuota mitään eikä huolehdi jatkuvuudesta ja säilymisestä. Aschenbach on jatkuvuuden ja tulevaisuuteen suuntautumisen vastavoima. Hänen pyrkimyksiinsä liittyy kerran toisen jälkeen luonnehdinta ”liian myöhään”. Hän ei itse asiassa enää ole tulevaisuuteen kurottavien elävien joukossa vaan jatkuvuuden kuvitelmien ja tulevaisuuden fantasian tuolla puolen, tulevaisuuden fantasian kääntöpuolena. Kertoja muun muassa rinnastaa Aschenbachin tiimalasiin, joka oli ollut hänen vanhempiensa kodissa. Tiimalasissa ruosteenpunaiseksi värjätty hiekka valuu ahtaan lasikaulan läpi, ja kun hiekka on yläsäiliöstä loppumaisillaan, siihen muodostuu pieni ahnas pyörre. (KV, 220.)

Kuten *sinthom*-oseksuaalisuus representoituu Edelmanin analyysin mukaan esimerkiksi viktoriaanisten romaanien kylmissä ja kitsaissa vanhapoikahahmoissa tai Hitchcockin elokuvan lapsia ja perheitä uhkaavissa linnuissa, se ilmenee myös ahnaassa, ajan ja tulevaisuuden mielikuvat nielevässä pyörteessä, uudessa, ilman tulevaisuutta haluavassa Aschenbachissa.

Kiinnostavasti Mannin teoksessa *sinthom*-oseksuaalia edustaa kuitenkin myös nuori Tazio. Aschenbach tulkitseekin sekä oman että Tadzion halun matkaksi kohti kuolemaa, ja hän puhuttelee poikaa mielessään: ”Ja nyt minä menen, Faidros, jää sinä tänne; ja vasta kun et enää näe minua, lähde sinäkin” (KV, 231). Kuumehoureissaan hän kuvailee nuorukaiselle heille kahdelle yhteisiä tunnekuohuja, jotka ”johtavat turmioon ja perikatoon, turmion kuiluun ne johtavat” (KV, 231). Tulevaisuus syöksyy *sinthom*-oseksuaalin puheessa ahnaaseen, pimeään kuiluun, joka muistuttaa sitä kaiken nielevää ja itsestään tuhoa sylkevää rectumia, jonka kulttuurisia representaatioita Leo Bersani analysoi artikkelissaan ”Is the Rectum a grave?” vuodelta 1987. Bersani pohtii psykoanalyysin viitekehyksessä 1980-luvun aids-kriisin (hetero)kulttuurisia mielikuvia, joissa homomiehet rinnastettiin dekadentin, seksuaalisuudellaan veneerisiä sairauksia, tuhoa ja kuolemaa kylvävän naisen hahmoon.

Hänen mielessään väikky kuva vitsauksen koettelemasta, turmioon joutuneesta kaupungista, ja se syytti hänessä käsittämättömiä, mielettömiä ja suunnattoman suloisia toiveita. Mitä olikaan se vähäinen onni, josta hän hetken oli uneksunut, verrattuna näihin odotuksiin! Mitä merkitsivät hänelle enää taide ja hyve näiden kaaoksen suomien etujen rinnalla? (*Kuolema Venetsiassa*, 224.)

Aschenbachin halun kohteena Tazio paljastuu kukoistavan tulevaisuuden lähettilään sijasta *sinthom*-oseksuaalin figuuriksi. Nuorukainen ei assosioitu tulevaisuutta lupaavaan ”Lapsen hahmoon” vaan rinnastuu kuolemaansa odottavaan rakastajaan. Aschenbachin kykyä asuttaa *sinthom*-oseksuaalin positiota vahvistaa sekin, että hän kuuluu sukuun, joka ”aina antoi parhaimpansa jo varhain ja jossa kyky ja taito vain harvoin ehti kasvaa vuosien myötä” (KV, 163).

Aschenbachin fantasiassa Taziokaan ei elä pitkään, jatka sukua eikä toimi produktiivisen tulevaisuuden asiamiehenä.

[Aschenbachista] oli myös näyttänyt, että kun Tazio tuolloin tällöin ryhdistäytyi ja veti syvään henkeä, se johtui siitä, että hänen rintaansa ahdisti. ”Hän on sairaalloyinen, hän ei varmaankaan elä vanhaksi”, hän ajatteli taas asiallisesti – huuma ja kaipaus voivat toisinaan oudosti kypsyä asiallisuudeksi. Ja hänen sydämensä täytti puhdas huoli ja suru, johon liittyi paheellinen tyydytyksen tunne. (*Kuolema Venetsiassa*, 220.)

Tazion hahmo ei ole ensimmäinen varhaisen kuoleman merkitsemä, tulevaisuudeton nuorukaishahmo, joka on Aschenbachille merkityksellinen. Hänen taiteessaan esiintyvää uutta sankarihahmoa on kertojan mukaan analysoitu vertaamalla sitä Pyhän Sebastianin⁴⁰ hahmoon, ”joka ylpeän nöyränä puree hammasta ja seisoo tynnosti aloillaan, vaikka miekat ja keihäät lävistävät ruumiin” (KV, 165). Kertoja käyttää nuorena kuolevan Sebastianin hahmoa avaimena analysoidessaan Aschenbachin tuotannon ominaispiirteitä:

Se oli kaunista, henkevää ja täsmällistä, vaikka päällisin puolin vaikuttikin aivan liian passiiviselta. Kohtaloon alistuva ryhdikkyyys, tuskasta nou-

40 Pyhän Sebastianin hahmosta gay-ikonina ja yhtenä homokulttuurin referenttinä ks. Kaye 1996; Hekanaho 2006, 207–213.

seva sulokkuus ei toki ole vain kärsimistä ja sietämistä; se on aktiivinen suoritus, positiivinen voitto, ja Sebastianin hahmo on ellei nyt koko taiteen, niin ainakin tämän puheenaolevan taiteen kaunein vertauskuva. (*Kuolema Venetsiassa*, 165.)

Ainakin Aschenbachin mielessä hänen ja Tadzion välillä vallitsee keskinäisen tunnistamisen side. Hän on vakuuttunut siitä, että nuorukainen vastaa hänen katseisiinsa ja seuraa omalla katseellaan vanhan rakastajan liikkeitä. Tunnistamisessa voidaan tulkita olevan kysymys siitä, kuinka Tadzio tiedostaa oman samansukupuolisen halunsa vastatessaan rakastuneen Aschenbachin katseisiin ja asettuessaan tämän rakkauden kohteeksi. Siinä missä muut näkevät Aschenbachissa irvokkaan, nuorukaista jahtaavan maalatun vanhuksen, Tadzio vastaa rakastajansa eleisiin kainon, mutta päämäärätietoisesti kiinnostuneesti. Toisaalta tunnistamisen voi tulkita viittaavan myös siihen, miten Aschenbach tunnistaa pojassakin *sinthom*-oseksuaalin, jossa ruumiillistuu halu kohti kuolemaa ja lakkaamista. Viime hetkillään Aschenbach myös nimeää Tadzion suloiseksi psykopompokseksi, sielujen Manalaan saattajaksi. Kuoleva Aschenbach assosioi Tadzion nuoreen Hermes-jumalaan, jonka tehtäviin kreikkalaisessa mytologiassa kuului sielujen saattaminen tuonpuoleiseen.⁴¹

Mannin novellaa on usein luettu kriittisenä kuvauksena päähenkilön säälittävään narrimaisuuteen johtavasta homoseksuaalisesta rakkaudesta.⁴² Toistuvasti on myös kiinnitetty huomiota kertojan ironiseen tai moralisoivaan etäisyyteen suhteessa päähenkilöönsä. Teoksen kuvausta miehisestä homoseksuaalisuudesta on usein pidetty kielteisenä, joskin queer-teoreettisissa tarkasteluissa teoksen kuvaukset homoseksuaalisuuden rakentumisesta ja ruumiin pintaan kirjoittautumisen prosesseista tulkitaan aiemmasta poiketen.⁴³ Keskustelu *sinthom*-oseksuaalin position merkitsemästä radikaalista negaation ja jatkumattomuuden hyväksymisestä ja omaksi ottamisesta teoksen keskiössä tarjoaa vielä yhden tavan lähestyä halun liikettä *Kuolema Venetsiassa* -novellassa. Sairaus ja kuolema eivät tällöin joh-

41 Jungilaisessa syvyyopsykologiassa Hermes edustaa välittäjää ihmisen tietoisuuden ja tiedostamattoman (jungilaisittain piilotajunnan) välillä.

42 Vrt. Tobin 1998.

43 Kekki 2003.

da keskusteluun homohalun turmiollisuudesta tai traagisuudesta, vaan Aschenbach ja Tadzio lähettiläshahmoineen saavatkin aseman tulevaisuuteen suuntautuvan kollektiivisen fantasiamme välttämättömänä vastavoimana, jota *sinthom*-oseksuaalisuus edustaa. Kenties kuolemaansa odottavan vanhan miehen ja kuoleman merkitsemän nuorukaisen keskinäisessä tunnistamisessa ei olekaan kysymys ai-noastaan siitä, että Tadzio tunnistaa oman samansukupuolisen poi-karakastetun halunsa, kun se heijastuu ikääntyneessä rakastajassa. Entäpä jos teoksessa toisensa ja oman halunsa tunnistaaakin myös kaksi eri-ikäistä *sinthom*-oseksuaalia?

Sinthom-oseksuaalisuus saa vielä yhden ulottuvuuden ”elähtäneen pervokeikarin” hahmossa, jolle Lasse Kekin tavoin haluan antaa lo-puksi huomiota. Aschenbach värjyyttää ja kiharruttaa harmaantu-neet hiuksensa, hän ehostaa räikeästi kasvojaan ja loitii parturin avustuksella itsestään kopion laivalla tapaamastaan ikääntyneestä ho-mokeikarista. Hahmon lakastuneisuuden tai narrimaisuuden sijasta olennaista ehkä onkin, että laivalla tavattu lakastunut miestennau-rattaja ei lakkaa nauramasta. Pervokeikari hymyilee alituisesti. Entä jos hänellä todellakin on hauskaa – lupia kyselemättömän ja anteek-sipyylemättömän hauskaa ilman tulevaisuuteen kohdistuvia velvol-lisuuksia ja pelkoja?

Lähteet ja kirjallisuus

- Aldrich, Robert 1993. *The Seduction of the Mediterranean. Writing, Art and Homosexual Fantasy*. Lontoo: Routledge.
- Bersani, Leo 1987. Is the Rectum a Grave? *October*, Vol. 43: 179–222.
- Brinkley, Edward S. 1999. Fear of Form. Thomas Mann’s *Der Tod in Venedig*. *Monatshefte* 91(1): 2–27.
- Dean, Tim 2000. *Beyond Sexuality*. Chicago: Chicago University Press.
- Dean, Tim 2003. Lacan and queer theory. Jean-Michel Rabaté (toim.), *The Cambridge Companion to Lacan*. Cambridge: Cambridge University Press, 238–252.
- Deacon, Richard 1985. *The Cambridge Apostles: a history of Cambridge University’s elite intellectual secret society*. Lontoo: Robert Royce.
- Edelman, Lee 1994. *Homographesis. Essays in Gay Literary and Cultural Theory*. New York: Routledge.
- Edelman, Lee 2003. *Sinthom*-osexuality. Pamela R. Matthews & David

- McWhirter (toim.), *Aesthetic Subjects*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 230–248.
- Edelman, Lee 2004. *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- Erzegailis, Inta M. (toim.) 1988. *Critical Essays on Thomas Mann*. Boston, Massachusetts: G. K. Hall & Co.
- Freud, Sigmund 1981 [1900]. The interpretation of dreams. Part II. James Strachey (toim.), *Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud 5 (1900)*. Lontoo: Hogarth Press, 339–625.
- Freud, Sigmund 1981 [1920]. Beyond the pleasure principle. James Strachey (toim.), *Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud 18 (1920–1922)*. Lontoo: Hogarth Press, 7–64.
- Freud, Sigmund 1981 [1924]. The economic problem of masochism. James Strachey (toim.), *Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud 19 (1923–1925)*. Lontoo: Hogarth Press, 155–170.
- Halperin, David M. 1990. *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*. New York: Routledge.
- Heilbut, Anthony 1996. *Thomas Mann: Eros and Literature*. Lontoo: Macmillan.
- Hekanaho, Pia Livia 2004. Roomalaisen keisarin kreikkalainen rakkaus. Miesten välisen rakkauden dynamiikasta ja tulkinnoista Marguerite Yourcenarin romaanissa *Hadrianuksen muistelmat*. Lasse Kekki & Kaisa Ilmonen (toim.), *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like, 152–184.
- Hekanaho, Pia Livia 2006. *Yhden äänen muotokuvia. Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista*. Helsinki: Yliopistopaino. Saatavilla: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/vk/hekanaho/>
- Hekanaho, Pia Livia 2007. Kaapin kielioppi ja pervon positio. Queer-luentoja Marguerite Yourcenarin teoksista. Lektio. *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 1, 44–47.
- Kalha, Harri 2005. *Tapaus Magnus Enckell*. Historiallisia tutkimuksia 227. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kaye, Richard A. 1996. Losing his religion. Saint Sebastian as contemporary gay martyr. Peter Horne & Reina Lewis (toim.), *Outlooks. Lesbian and gay sexualities and visual cultures*. Lontoo: Routledge, 86–105.
- Kekki, Lasse 1993. Löydetty kieli, joka uskaltaa sanoa nimensä. Homoseksuaalisuuden tiedostaminen David Leavittin romaaneissa *The Lost Language of Cranes* ja *Equal Affections*. Pirjo Ahokas & Lea Rojola (toim.), *Kirjallisuudentutkijain seuran vuosikirja* 47. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 28–44.
- Kekki, Lasse 1996. Platonista pervoteoriaan. Homokirjallisuus ja homoidentiteetti. Tero Norkola & Eila Rikkinen (toim.), *Sivupolkuja. Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 53–65.
- Kekki, Lasse 2000. Hyvää homoa tarvitaan aina – vai tarvitaanko? Laitelan

- Kalle ja homoseksuaalisuuden representaatio suomalaisessa saippuasarjassa *Salatut elämät*. Teoksessa *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Toim. Anu Koivunen, Susanna Paasonen ja Mari Pajala. Turun yliopisto, taiteiden tutkimuksen laitos, Mediatutkimus, sarja A n:o 46, 274–286.
- Kekki, Lasse 2003. Homoudesta pervouteen. Lektio. *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 2, 66–70.
- Kekki, Lasse 2006. Pervon puolustus. *Kulttuurintutkimus* 24:3, 3–18.
- Lacan, Jacques 1975. Joyce le Symptôme I (16.6.1975).
- Lacan, Jacques 1975. Joyce le Symptôme II (20.6.1975).
- Lacan, Jacques 2007. Transkriptioita Lacanin seminaareista. École lacanienne de psychanalyse. Luettu 12.5.2007.
- Lacan, Jacques 2007. Transkriptioita Lacanin teksteistä. École lacanienne de psychanalyse. Luettu 12.5.2007.
- Laplanche, Jean 1985 [1976]. *Life and Death in Psychoanalysis*. Käänt. Jeffrey Mehlman. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. Alkuteos: *Vie et mort en psychanalyse*, 1970.
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand 1973 [1967]. *The Language of Psycho-Analysis*. Käänt. Donald Nicholson-Smith. New York: W. W. Norton.
- Mann, Thomas 1971 [1912]. *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei.
- Mann, Thomas 1985 [1912]. *Kuolema Venetsiassa ja muita kertomuksia*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Tammi.
- Mundt, Hannelore 2004. *Understanding Thomas Mann*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press.
- Ragland, Ellie 1995. *Essays on the Pleasures of Death. From Freud to Lacan*. New York: Routledge.
- Reed, Terence James 1996. The Frustrated Poet: Homosexuality and Taboo in *Der Tod in Venedig*. David Jackson (toim.), *Taboos in German Literature*. Providence: Berghahn Books, 119–134.
- Robertson, Richie (toim.) 2002. *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shookman, Ellis 2003. *Thomas Mann's Death in Venice. A Novella and Its Critics*. Rochester, New York: Camden House.
- Tobin, Robert 1998. The Life and Work of Thomas Mann. A Gay Perspective. Naomi Ritter (toim.), *Thomas Mann: Death in Venice*. Boston: Bedford, 225–244.
- Webber, Andrew J. 2002. Mann's man's world. Gender and sexuality. Richie Robertson (toim.), *The Cambridge Companion to Thomas Mann*. Cambridge: Cambridge University Press, 64–83.
- Woods, Gregory 1998/1999. *A History of Gay Literature. The Male Tradition*. New Haven: Yale University Press.

Hattutempuja – muoti-ilmiöstä muotiin ilmiönä

Harri Kalha

Kerrotaan, että jossakin on verraton maa, onnen maa, ja uneksिन meneväni käymään siellä erään ystävättäreni kanssa. – – Ainutlaatuinen maa, muita ylempi niin kuin Taide on Luontoa ylempi, maa jossa unelma muotoilee uudeksi, korjaa, kaunistaa ja luo uudestaan Luonnon.

Charles Baudelaire

Tuskin kukaan pahastuu, jos ranskalaisen postikortin (kuva 1) tuntematon hahmo tuo lukijalle mieleen *drag*-artistin. Hahmon elämää suuremmassa katseessa sekoittuvat epätoivo, kaipuu... ja voima. Hattu, strutsinsulkaa ryöppyävä luomus, uhmaa painovoimaa.

Naisoletettu vuosimallia 1910 ottaa pienen, aavistuksenomaisen askeleen, kuin muinaisen antiikin Kreikan *Kore*. Oikea käsi kohottaa helmaa niin ikään aavistuksen. Viekoitteleva ele muuttuu toteavaksi: *Olen uuden airut*. Vyötärö on vapautunut tiukasta kureliivistä hengittämään kevyesti laskeutuvan kankaan alla. Teksti valistaa: ”Uusi muoti: *Jupe-Culotte*.”

Huhtikuussa 1911 *Helsingin Kaiku* uutisoi pienen valokuvan ke-ra ensimmäisestä housuhamerahavainnosta Suomessa, pääkaupungin Espalla tietenkin (kuva 2). Nuhjuisesta valokuvasta päätellen tuskin havaittavissa olevia lahkeita tärkeämmässä roolissa oli daamin suuri hattu. Se ei kuitenkaan ylittänyt uutiskynnystä.

Poikkeuksellisen näyttävät hatut olivat yleismaailmallista (= länsimaista) muotia 1910-luvun vaihteessa. Ensimmäisen maailmansodan myötä hatut asiallistuivat – palatakseen näyttämölle harvakseen, hetkittäisinä kurioositeetteina, nostalgisina takautumina tai tietoisena isotteluna: muistutuksina siitä, että muoti saa puhtia yli- ja alilyöntien vuoropuhelusta.

Luvun aloittaneen kortin varsinainen aihe ei ollut kiireen vaan kantapään suunnalla. *Jupe-culotte* oli 1910-luvun alun maskulini-



Kuva 1. ”Uusi muoti: Hame-housut”, Ranska n. 1910. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 2. Uutinen *Helsingin Kaiku* -lehdessä, huhtikuu 1911.

sovaa naistenmuotia. Jotain housun ja hameen väliltä, uusi asutyyppi edusti välietappia matkalla kohti modernia naiseutta. Se herätti hämmennystä – ja närkästyntä torjuntaa.

1910-luvun korea *Kore* ottaa askelen kohti uutta. Hän on tavallaan väliatilassa. Hattu on muodikkaan naisen attribuutti, housut uuden naiseuden merkki. Muoti oli silloinkin sekä–että, ei joko–tai.

Teoriaa tikusta – tai hattuneulasta

Voiko niin ison asian kuin muoti ottaa käsitteellisesti haltuun tarkentamalla katse yhteen ainoaan asusteeseen? Aion yrittää. Hatut olivat runsaat sata vuotta sitten modernin kokemuksen ytimessä. Niillä oli ylenkatsottu sivurooli niin uuden ajan jäsentäjänä kuin kuvataiteen



Kuva 3. Ranskalainen *chromo*- eli *trade card* -kortti, 1900-luvun vaihde. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

modernismissakin.¹ *Supporting role*: tuo rooli on ehkä kirjaimellises-
tikin ”kannatteleva”. Oliko hattu modernin välttämätön toinen?

Päivänpolttava päähine oli 1900-luvun alussa *comme il faut*: tavan mukainen. Ranskan kielen ilmaus (*il faut* = täytyy) kuvastaa oivasti tavan ja pakon kietoumaa. Muodikkuus on nautinnollista, mutta samalla pakon, tiedostamattoman rituaalin, sanelemaa. Muodilla kytkeydytään yhteen ryhmään ja tehdään pesäeroa toiseen.

Kun nyt puhun hatusta, tarkoitan naisten asustetta ja muodin kuvastinta. Muodin olennaisin funktio liittyy erottautumisen ja samastumisen dialektiikkaan – haluan olla samalla tavalla erilainen kuin muut – ei siis arkiseen käyttöarvoon, suojautumiseen tai lämmittämiseen. Asuste on jotain vaatteen ja somisteen väliltä: tarvittava piste i:n päällä. Ranskan *accessoire* tarkoittaa lisuketta, liitännäistä: sivutekijää, mutta myös tarviketta, siis tarpeellista sivuseikkaa. Englannin *accessory* voi tarkoittaa myös rikostoveruutta. Hattu on muodin välttämätön lisuke ja omassa, 1900-luvun alkuvuosien aineistossani tuiki välttämätön rikostoveri.

Muodissa saa ilmaisunsa maallisen kulttuurin *beauté mineure* – pieni suuri kauneus, jonka ilosanomaa jo Charles Baudelairen ja Arthur Rimbaud’n kaltaiset modernin esitaistelijat säkeissään julistivat. Näiden vanavedessä viihtynyt Jean Cocteau toteaa 1900-luvun alkuun sijoittuvissa muistelmissaan:

Olisi houkuttelevaa paljastaa muodin typeryys ja mauttomien tyylikausien heikkoudet, mutta tämä tarkoittaisi vain epämiellyttävän, ylimielisen asenteen omaksumista – –.²

Cocteau ymmärsi, että muodin vähättely oli suvaitsematonta ”hyvän maun” ylenkatsetta suhteessa arjen ihanuuksiin. Cocteaulla muodin käsitettä jalouttaa lainsuojattomuuden sädekehä. Siihen nivoutuu teatraalisuus: muoti on performatiivi, minuuden näytteillepanoa.

1 Tilaekonomian vuoksi jätin tästä kirjoituksestani pois muun muassa osion, joka käsitteli 1900-luvun modernistisen kuvataiteen suhdetta hattuihin. Tyydyn tässä toteamaan, että hatuilla oli yllättävän painokas rooli avant-garden kuvastossa.

2 Cocteau 1956 [1935], 70. Cocteau-käännökset englannista HK.

Cocteau kertoo eräästä seurapiirinaisesta, Madame Letellier'stä, joka aina Ritz-ravintolaan miesseurassa saapuessaan varoitti seuralaisiaan, etteivät ihmettelisi, kun hän pian alkaisi höpöttää siansaksaa, loihkia ilmoille eloisaa keskustelua, ”levein siveltimenvedoin kuin kulissimaalari”³ Muodikas improvisaatio kukisti Madamen ramppikuumeen, jonka *entrée* aiheutti. Habitustaan huolivalle julkinen tila on aina näyttämö.

Cocteaulle muoti on moniaistinen, nostalgiantäyteinen elämys, joka kiteytyy lapsuuden ja nuoruuden suuriin naisiin. 1900-luvun vaihteen ”ihanaa aikakautta” edustivat Cocteaulle

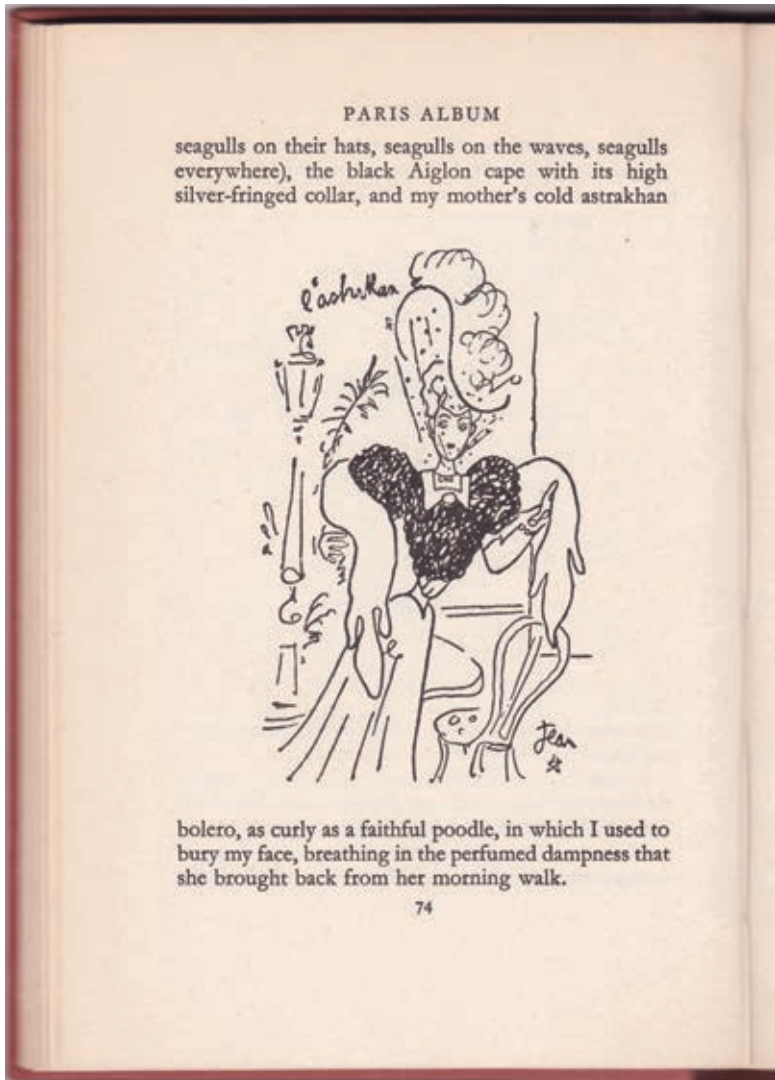
[kirjailija Guy de] Maupassantin sankarittaret, jotka nojasivat laivan kai-teisiin (lokkeja hatuissaan, lokkeja aaltojen yllä, lokkeja kaikkialla), mustat Aiglon-viitat korkeine hopean värisine kauluksineen, ja äitini kylmä astrakhan-bolero. Tuohon jakkuun, joka oli kiharainen kuin uskollinen villakoira, tapasin haudata kasvoni, hengittäen syvään parfyymoituja kosteutta, jonka äiti toi mukana aamukävelyiltään.⁴

Cocteaun muistelmiinsa liittämistä piirroksista (kuva 4) näkee, että kuohkea hattu oli tärkeä osa jumalaista kokonaisuutta siinä missä kapeaa uumaa korostava puudelikiharainen bolerojakkukin. Tuntuu osuvalta, että Cocteau omaksuu niin lapsenomaisen tavan kuvata nuoruutensa muodikkaita elämyksiä. Piirros perustuu leikkisään, pinnassa pysyttelevään, koristeelliseen viivaan, jonka leikkisyydessä kertautuu pojan nostalginen fanikatse. Se on ihailua, joka aikuistuuksaan taipuu karrikoimaan itseään, omaa keskenkasvuis-ta kauneudenpaltontaansa. Poikamainen viiva on samalla tyttömäinen viiva – homo-oletetun pojan protopervoa (tekisi mieli sanoa: annelinygrenmäistä⁵) käsialaa.

3 Cocteau 1956 [1935], 72.

4 Cocteau 1956 [1935], 74.

5 Vrt. Kalha 1998, passim.



Kuva 4. Jean Cocteau: kuvituspiirros muistelmateoksesta *Paris Album*, 1956 (alkuteos *Portraits-Souvenir*, 1935). © Jean Cocteau.

Modismi: vanha hattu?

Kuten suomen kieleen sulautunut frankofoninen lainasana *modisti* jo vihjaa, hattu ja muoti kulkevat käsi kädessä: hatuntekijä on *modiste*: ei hatun rakentaja, suunnittelija tai valmistaja, vaan jotain kevyempää – muodi(lli)staja.

Muodin käsitteessä on myös jotain ambivalentimmin sattuvaa. Edellä nähdyssä litografiakortissa (kuva 3) pikku modisti viimeistelee isoa hattua. Otsakkeena on ”(Hattu)neulat”. Vaikutelma on yhtä suloinen kuin väkivaltainenkin: tyttönen seivästää muina naisina linnun jättimäisellä hattuneulalla. Piskuinen Tyylin gladiaattori antaa linnulle armonpiston muodin armottomalla areenalla.

Jos muoti on yhtä aikaa auvoista ja armotonta, sama kohtalokas sukulaisuus leimaa koko modernin käsitettä. Etymologisesti moderni/moderniteetti/modernismi perustuvat kaikki samaan sanaan *mode* (tapa, tyyli, kuosi). Kunniakas taidekäsite *modernismi* – 1900-luvun muotokumous, jonka otteesta emme ole vielääkään täysin vapautuneet – viittaa pohjimmiltaan ajankohtaisuuteen, muodissa oloon. Muodissa olosta tuli legitiimi ismi, kun se varustettiin ideologialla. Tästähän 1900-luvun modernismin suuressa kertomuksessa oli kyse: muodin sublimoimisesta. Muodista tehtiin eetos.

On sattuvaa, että englannin kielen sanonta ”vanha hattu” (*old hat*) tarkoittaa aikansa elänyttä. Vaikka sanonta on irtaantunut muodista – ”vanhaa hattua” voi olla vaikka piisi, artisti tai teoreetikko (*Foucault, that’s so old hat*) – sen alkuperä on tiukasti kiinni muodissa, muodin muuttuvaisuudessa. Sanonta palautunee historiallisesti juuri siihen aikaan, johon nyt kuvien myötä sukellamme: aikaan, jolloin hatut olivat modernin elämän valtimolla.

Hattu, muodikkuus ja moderniteetti kohtaavat oheisessa kollaasisa vuodelta 1912 (kuva 5). Muodin historiallisia virstanpylväitä esittävä kuva näyttää, kuinka muoti leikittelee äärimmäisyyksillä. Vuonna 1860 vartalon alaosa korostuu tietoisesti suhteettomasti, yläosa on kuristettu piukaksi. Vuonna 1880 korostus on turnyyrin myötä takamuksen tienoilla, tarvittavaksi painopisteeksi nousee hattu. Vuonna 1912 sääret puristuvat kapeaan helmaan, vaikka siluetti on vapautuvinaan. 1910-luvun muodissa materiaalia säästellään muussa paitsi hatussa, jonka merkitys kokonaisuudessa korostuu. Hameen helman



Kuva 5. ”Virstanpylväitä”. Tuntemattoman tekijän vanhoista postimerkeistä valmistama kollaasi, 1912. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

tiukentuessa hatun on saatava leveillä, jotta tavaton tasapaino säilyisi.

Muoti muuttuu, hattu pysyy. Kyse on eräänlaisesta kierrätyksestä – tässä monimielisesti, sillä kyseessä on 1900-luvun alussa postikorttivillytyksen myötä muotiin noussut postimerkkikollaasi. Hahmot on leikattu käytetyistä englantilaisista ja ranskalaisista postimerkeistä niin, että merkkeihin painetut kuvat ja postileimat korostavat vaatteiden linjoja.⁶

Uudella vuosituhanneillamme muoti on lakannut herättämästä huomiota; sillä on huono omatunto, eikä visuaalisia ylilyöntejä suosita. Hattupakko tai vähintään suositus vaikuttaa silti edelleen yläluokan ja etenkin kuningashuoneiden rituaaleissa. Tyyliireliikki nauttii popkulttuurin affekteista, vaikka alkujaan sen funktiona oli erottaa eliitti tavallisista kuolevaisista. Kansankulttuurissa hattuja näkee lähinnä juhlahetkistä juhlavimmissa (ja samalla konservatiivisimmissä).

6 Kyseinen modernin kollaasin esiaste oli yleinen 1900-luvun alussa, kun postiliikenne ja kaikki siihen kuuluva oli elimellinen osa moderniteetin kaikenkattavaa huumaa. Ks. myös Kalha 2012, 206, 209.

sa) eli häissä.⁷ Häät ja hautajaiset ovatkin poikkeus, joka vahvistaa hattufobian säännön: perinteeseen takertuva suru- ja ilotyö suosivat edelleen päälaitteita. Jos hattua muuten enää kohtaa, kyseessä tapaa olla räväkkä *statement*.

Modistin perinteikäs ammattikunta ei ole kadonnut ainakaan suurkaupungeista. Kohtaamme hattuja kuitenkin todennäköisemmin *catwalkeilla* kuin kaduilla. Hatusta on tullut *haute couture* -näytösesiine. Näyttävä hattu on siinä määrin taantumuksellinen merkki, että se uhkaa näyttää edistykselliseltä. Oma lukunsa tietenkin funktionaaliset päänteittimet, sääolosuhteisiin suhteutuvat myssyt ja pipot – joista on hip hop -kulttuurin voimalla tullut lenkkareiden kaltaista perusmuotia.

Perverssit päähineet

Luonnossa mikään ei ole luonnollista.

Pier Paolo Pasolini

Kun yli sata vuotta vanhaa hattumuotia tarkastelee nykyperspektiivistä, se puhuttelee outoudellaan. Vanhan ajan modismi on siksi perverssiä, että siinä on havaitsevinaan ironiaa, josta ei aina pysty sanomaan, onko se tietoista vai tahatonta. Pähineet ovat niin *over the top*, että niitä on vaikea ottaa todesta.

Villeimpiä luomuksia katsellessa tuntee ällistyksen sekaista riemua: hiuslaitteen kruunuksi aseteltiin kasapäin kukkia ja höyheniä, mutta myös hedelmiä – jopa täytettyjä lintuja. Nykyihminen kamoksune ajatusta pään päälle sommitelluista linnunsulista saatikka kokonaisista linnuista – lähinnä eläinoikeudellisista syistä, mutta ehkä muutenkin. 110 vuotta sitten toisarvoiset seikat eivät juolahtaneet mieleen, jos lopputulos muuten oli pikantti.

7 Esimerkki hillitystä tyylitakaumasta on *Sex and the City* -elokuvassa (2008) Carrien häälook: Vivienne Westwoodin mekon kruunaa hunnun huipuksi asetettu turkoosinsininen lintu. Se symboloi ehkä parisuhdeabsurdiikkaa, Carriehän jää lopulta yksin alttarille. Kiitos Asta Kihlmanille, joka yllytti huomioimaan kohtauksen linkkinä nykyajan populaarikulttiin.



Kuvat 6 ja 7. Valokuvaaja Saul Boyer: "Chatelet'n teatteri, Neiti Jacqueline Crisafulli"; valokuvaaja Walery: "Marigny-teatteri, Neiti Jenny Bolger", postitettu 1903. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 7.

Taideteokseksi laittautuminen oli vähintään yhtä jännittävää tai nautinnollista kuin se, että nykyihminen sipaisee huulilleen uuden sävyistä punaa tai lait(at)taa tavallista työläämmän kampauksen. Mitä väkevämpi tyylisilaus, sitä jännittävämpi. Analogiasta voisi käydä se, kun ensimmäistä kertaa ajaa hiukset aivan sängeksi – se on nykyisin mahdollista, toisin kuin 1900-luvun alussa. Ripaus transgressiota oli silloinkin muodin tärkeimpiä osatekijöitä.

Mitä nämä kävelevät *assemblaget* oikein tahtoivat sanoa – nämä liikkuvat josephcornell- tai juhaniharrietäiset? On totta, että nainen samastui luonnonelementtien myötä luontoon – tosin lähinnä kuolleeseen luontoon eli asetelmien jaloön/outoon taiteeseen (*nature morte*). Luonnon elementtien siteeraaminen on luonnotonta: taidetta. Nainen on kuin oksa, jolle saattaa hetkellä millä hyvänsä istahtaa lempeä leivonen; olento niin ihana, että linnutkin laskeutuvat rauhasa hänen päälleen. Mutta jos hattumuodin piilofunktiona oli ”luonnontuotteistaminen”, keino oli yllättävän kulttuurinen.

Naisen kuviteltuun luontoon liittyy myös symbolinen liikkumattomuus, jota tietyt asusteet konkretisoivat – villi viritelmä päässä ei voinut käyttäytyä kovin villisti. Päähine sitoi naista tiettyyn passiivisuuteen, ei tosin sen enempää kuin korsetti tai korkokengät. Tämä pätee edelleen: korkkarit jaloissa tai hattu päässä on paha pinkaista juoksuun. Korseteistakaan ei ole täysin päästy, vaikka ne ovat nykyisin henkisiä, esimerkiksi timmiysihanteisiin liittyviä.

Uusi muotimedia

Sananen kuva-aineistosta lienee paikallaan. Oheiset postikortit (kuvat 8 ja 9 sekä valtaosa artikkelin kuvituksesta) ovat mustavalkoisia hopeagelatiinivedoksia, jotka väritettiin käsin, sillä värivalokuva ei ollut vielä käytössä. Edelläkävijöinä tuottoisassa, melko lyhytikäisessä (n. 1895–1925) valokuvateollisuudessa olivat Saksassa ja Ranskassa sijainneet tehtaot, jotka tuottivat miljoonittain kortteja kansainväliseen kulutukseen. Niinpä ”Pariisin tyyli”, eikä vähiten hattumuodin erikoisuudet, tunnettiin nopeasti niin Helsingissä kuin Montevideosa tai Kokkolassa. Berliiniläisessä Gustav Lierschin valokuvastudiossa tulkittu *Chic de Paris* korkeine strutsinsulkineen levisi muoti-



Kuvat 8 ja 9. ”Vuoden 1909/10 Muoti”; ”Pariisin chic”, julkaisija Gustav Liersch, Saksa n. 1910. Kuvassa 8 mallina Wally Pietschel, valokuvaaja todennäköisesti Ernst Schneider. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 9.

ikonina, jonka levikki vuonna 1910 oli samaa luokkaa kuin tänä päivänä Ranskan *Vogue*ssa julkaistun mainoksen tai editoriaalini.

Alan tarinat eivät ole noteeranneet varhaista muotimediaa. Tutkimuksissa on puhuttu ylimalkaan muotilehdistä ja -valokuvista, vaikka lehdet nojasivat vielä 1900-luvun alussa piirroksiin; valokuvia alettiin vasta hiljakseen painaa lehtiin, varsinkin rasteritekniikoin. 1900-luvun kahden ensimmäisen kymmenyksen osalta postikorteilla ja muodilla on loistokas, unohdettu historia.⁸

Postikortista oli moneksi. Se oli reaaliaikaista some-viestintää – kuvilla kommunikaatiota. Vaikka viestit olivat usein arkisia, tärkein viesti oli: *katso kuvaa, jonka juuri minä valitsin juuri sinulle!* Saksassa postitettiin pelkästään vuoden 1900 aikana 300 miljoonaa korttia. Suomessa vastaava luku on ”vain” 1,7 miljoonaa, mutta kohosi tasaisesti: vuonna 1910 postissa kulki jo 20 miljoonaa korttia. Muodikkaita kortteja annettiin toki myös kädestä käteen – ja hankittiin itselle, muodikkaaseen albumiin tai koreaan peltirasiaan. Uskaltaisin väittää, että postikortti oli ensimmäinen demokraattinen muotimedia, sillä kortteja oli helposti saatavilla eikä niitä ollut pilattu hinnalla.

Jos kaupallisten postikorttien muoti tuntuu liian fantastiselta, vertauspohjaa voi hakea yksityisten valokuvaamojen potreiteista. Nekin vedostettiin trendikkääseen postikorttiformaattiin. Valokuvaamoon meno – hatu päässä, tietenkin – oli *moderni* hetki, johon ei suhtauduttu huolettomasti.

1910-luvun vaihteeseen ajoittuvasta studiopotretista (kuva 10) näkee, kuinka muoti yhtenäisyydestä huolimatta vannoni yksilöllisyyden nimiin. Naisten tärkeä pyhäolemus on yhtä sotilaallinen kuin poikalastenkin. Keskimmäisen daamin kuontaloa koristaa strutsinsulkapilvi, oikeanpuoleisen modistisena *clouna* on silkkikankaasta drapeerattu komea solmuke sekä muutama strategisesti sommiteltu sulka. Vasemmanpuoleisen hahmon kruunaa sulkien sekaan sijoitettu kanalintu.

8 Ks. myös Kalha 2013, 15–20, 58–72.



Kuva 10. Postikorttiformaattiin vedostettu yksityinen studiopotretti, n. 1910. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

Toisessa studiopotretissa (kuva 11) suomalaismies, eräs Lahtinen, on asettunut kulissin jatkeeksi muodikkaine ystävineen. Eloisa hattu oli maailmallisilta luokilta lainautuvaa statusviestintää: osallisuutta suloisen joutilaisuuden ja vakavaraisuuden arvoihin. Kortin taakse on kirjoitettu maanmainiot säkeet:

Lahtinen maallisessa,
luulee paratiisissa,
olevansa!

Non plus ultra: muoti ja kuolema

Muodin evoluutiotarinassa hattu kulki kohti eräänlaista lajikuolemaa. Hattumuoti saavutti huippunsa juuri ennen ensimmäistä maailmansotaa ja alkoi sitten lakastua. Kuolema on kirjattu muodin olemukseen. Tämä ei ole vain oma oivallukseni; siihen ovat viitanneet muiden muassa Jean Cocteau ja Georg Simmel. Muotia säestää traaginen laki, kuten Cocteau luonnehtii:



Kuva 11. Postikorttiformaattiin vedostettu yksityinen studiopotretti, Suomi 1910-luku. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

Muoti kuolee nuorena, ja tämä kohtalokkaan tuomion ilmapiiri varustaa sen eräänlaisella jaloudella. Muoti voidaan vapauttaa vastuusta vasta vanhoina päivinä, vetoamalla korkeampaan oikeusasteeseen tai osoittamalla katumusta.⁹

9 Cocteau 1956 [1935], 71.



Kuva 12. Valokuvaaja Saul Boyer: ”Neiti Bougny”, julkaisija S.I.P., Pariisi n. 1905. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

Muodin ”huikenteleva kauneus” samastuu rikollisuuteen. Tiukka sykliisyys on sittemmin johtanut siihen, että suunnittelija myy tyyliä, johon ei itse enää oikeasti usko: siinä vaiheessa kun luomus on muotia, luoja itse suosii jo muuta. Kuluttajan näkökulmasta muodikkuus on sitä, että on kiinni ajassa (siis muodinluojan eilisessä), eikä missään tapauksessa aikaa edellä. Muodin kello tikittää etuajassa, mikä oheinen ranskalaiskortti (kuva 12) tuntuu tiedostavan: malli, eräs neiti Bougny, on sonnustautunut ajattareksi, temporaalisuuden symboliksi.

Jo Georg Simmel korosti klassisessa tutkimuksessaan (1905/1924), että muotiin rakentuu sen väistämätön kuolema: muodiksi voi kutsua vain sellaista, jonka tiedetään olevan pian vanhanaikaista. (*One day you are in, the next day you are out*, kuten *Muodin huipulle* -ohjelman juontaja Heidi Klum asian ilmaisee.)

Tässä kuolevaisessa mielessä *Belle Époque*n modismi on muotia *par excellence*. On kuin päättömältä tuntuvat pääkopat jo flirttailisivat väistämättömän lajikuoleman kanssa. Postikorteissakin huokaistaan *non plus ultra*: tämän pidemmälle ei voi enää mennä! Saksalaisessa korttisarjassa (kuvat 13–16) muodin määreenä näyttäytyy juuri yletömyys.

Non plus ultra tyylittelee hyvästä mausta speaktaakkelin. Korttisarja osuu naulan kantaan ennakoiden muutaman vuoden päästä tapahtunutta suunnanmuutosta: ensimmäinen maailmansota alkoi ja *Belle Époque* oli ohi. Ironista kyllä korttisarjan hatut on kyhätty ”naisten sfääriin” esineistä kauppa- ja perunakoreista kakkumuotteihin ja katiloihin. Humoristisen sanoman voisi ymmärtää näinkin: ”Olen aikani ahertanut kyökin puolella – näin ei voi jatkua: *non plus!*” Siirtymä luonnosta kulttuuriin oli väistämätön.

Dolce far niente?

Muotihattu on toimeettomuuden merkki ja sitä kautta tietysti luokan symboli. Hattu päässä on paha juosta tai kumartua fyysiseen aherukseen. Hattu suojaa paitsi työltä myös päivettymiseltä, mikä edistää sen roolia valkohipiäisen luokan korostimena. Hatuissa itsessään piti sen sijaan olla liikettä ja väriä: esteettistä dynamiikkaa.



Kuvat 13–16. Sarjasta *Mode "Non plus ultra"*, julkaisija Gustav Liersch, Saksa n. 1910. Mallina on berliiniläinen Wally Pietschel, aikansa tunnetuimpiin kasvoihin kuulunut huippumalli, joka aloitti uransa lapsinäyttelijänä, kunnes hänestä tuli valokuvaaja Ernst



Kuva 14.

Schneiderin vakiomalli ja hän päätyi poseeraamaan sadoissa Gustav Lierschin ja Rotophotin maailmalle levittämässä valokuvakorttisarjoissa. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 15.



Kuva 16.

Roland Barthesin mukaan ”tekeminen” on muodin diskursiivisessa maailmassa vain ”olemisen” koristeellinen attribuutti. Vaikka muodin asusteet – ja retorinen muotipuhe – viittaavat aktiivisuuteen, erilaisiin toimintoihin, muoti on olemassa vain työn vastaparina, toimettomuuden symbolina. Muoti on ikään kuin työn käsitteellinen nurja puoli.¹⁰ Näin on, kun muotia tarkastelee rakenteellisella tasolla. Käytännössä muotiin liittyy kuitenkin kokemuksellisia fantasioita, jotka väistelevät työ/toimettomuus-jakolinjaa. Bartheskin huomaa, että muotinautinto on varsin *laborieux*: muodin toimettomuus edustaa siten aina jo tiettyä toimeliaisuutta.¹¹

On kiintoisaa, kuinka Barthes päättää pitkän, kuivakan muotianalyysinsä, joka on kuin camp-henkistä parodiaa strukturalismista tieteenalana.¹² Barthes huomaa antaa viimeisen sanan naiselle – tai oikeastaan katseen. Korostaessaan sitä, kuinka muodilla on tapana esittää merkityksensä ”aina lainausmerkeissä”, Barthes viittaa (kirjansa viimeisen sivun toiseksi viimeisellä rivillä) valokuvamalliin, ”joka uhmaa poseerauksen konventioita ja katsoo suoraan silmiisi”.¹³ Vaikka Barthes ei sano tätä suoraan, hän suo naissubjektille mahdollisuuden *katsoa takaisin* – merkitysten haastajana.

Barthes tunnistaa aikansa (1960-luvun) muotikuivissa kolme perusstrategiaa: ensimmäisenä aiheen kirjaimellinen tulkinta, toisena romanttinen tyylyttely ja kolmantena pilaileva tai (itse)ironinen asenne. Esimerkkinä viimeisestä hän mainitsee mallin, joka ”kohottautuu jalustalle kuin veistos ja pinoaa kuusi hattua päähänsä”. Jälleen hatut markkeeraavat ylettömyyttä. Vaikutelma on röyhkeän ylenpalttinen. Ranskan kielessä on osuva sana kuvaamaan tätä: *outrée*. Alaviitteessä Barthes lisää:

Emme pysty tämän tutkimuksen puitteissa määrittämään ajallisesti, milloin härski liioittelu ilmaantui muotiin (joskin ilmiö on todennäköisesti paljosta velkaa elokuvataiteelle). Varmaa kuitenkin on, että siinä on jotain

10 Barthes 1990 [1967], 248.

11 Barthes 1990 [1967], 254.

12 Ks. H. Kalhan julkaisematon englanninkielinen essee Barthesin *Fashion System* -teoksesta.

13 Barthes 1990 [1967], 303.

vallankumouksellista, sillä se järkyttää Muodin kahta perustabua, jotka ovat Taide ja Nainen (Nainen ei ole koominen objekti).¹⁴

Muodin maailmassa oli siis – Barthesin mielestä, ja vielä 1960-luvulla – kaksi vakavaa asiaa, joiden kustannuksella ei leikitty: Nainen ja Taide, nimenomaan suurella alkukirjaimella kirjoitettuina, symbolisina paradigmoina. Barthes arvelee kyseisten tabujen kumoutuneen ensin valkokankaalla, sitten 1960-luvun muotivalokuviissa. Oma sukupolveni paikantaisi ilmiön ehkä 1980–90-luvuille, populaarikulttuuria terästäneeseen ”subversiivisen” parodiaan. Siemenet *outrée*-asenteelle oli kuitenkin kylvetty jo 1900-luvun vaihteessa.

Palataan teoriasta empiriaan eli kuviin. Niissäkin hattu on lähtökohtaisesti *dolce far niente*, suloisen toimettomuuden merkki: mitä suurempi hattu, sen pienempi tulosvastuu. Hattupäinen henkilö on kuitenkin suoraselkäsesti pystyssä (hattu ei pysyisi muuten päässä) ja aktiivinen (hattu on aina *julkisen* tilan asuste, siinä ei ole mitään kodikasta).

Kuten jo näimme, lennokkaat assosiaatiot olivat *Belle Époque*n maailmaa. Ne näyttäytyvät nykysilmään muodin parodiana – mitä korkealentoisempina, sen hupaisampina. On hyvä huomata, etteivät aikalaiset olleet sokeita uuden tyylin suojissa lymyilevälle ironialle. Alla näkyvissä saksalaiskortteissa (kuvat 17 ja 18) uudet luomukset on otsikoitu ”Chantecler-muodiksi”. Vaikka linnunsulista värkätyt hatut ovat varsin tyylikkäitä, eivät välttämättä koomisia, otsake vihjaa ironian voimasta.

Chantecler oli akuuttia popkulttuuria: ajan samannimisessä ranskalaisessa uutuusnäytelmässä kaikki hahmot olivat maaseudun eläimiä, lähinnä kukkoja ja kanoja. Teatraaliset ihmislinnut lensivät vuodesta 1910 alkaen kaiken maailman tapetille – tietysti näytelmän inspiroimien (ja sitä mainostavien) postikorttien muodossa. *Mode Chantecler* tarkoitti siis aikalaisille jotakuinkin samaa kuin ranskalaisperäinen, surrealistis-romanttinen lintuuhmismuoti.¹⁵

14 Barthes 1990 [1967], 302.

15 Edmond Rostandin luoman *Chantecler*-näytelmän ensi-ilta oli 1910 Pariisissa ja se synnytti välittömästi pienen postikorttibuumin. Broadway-debyytti toteutui jo seuraavana vuonna. Ironista kyllä, näytelmän maaseutuidylli pyrki haastamaan moderniteetin keinotekoisuutta ja satirisoi uuden ajan



Kuvat 17 ja 18. "Mode Chantecler", julkaisijat S.L.I.F.F. ja Gustav Liersch, Berliini. Päivätty marraskuussa 1917 ja maaliskuussa 1911. Kuvan 18 mallina Wally Pietschel, valokuvaaja todennäköisesti Ernst Schneider. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 18.

Lisäironian 1900-luvun alun sulkahattuihin tuo se, että luonnossa näyttävillä sulkalaitteilla prameilevat yleensä koiraat eivätkä suinkaan asiallisemmin sulitetut naaraat. Ääriesimerkki prameilun sukupuolittumisesta luonnossa on riikinkukko, jonka sulkalaitos on järjetön, etten sanoisi luonnonvastainen. Kukkorukasta onkin tullut ihmisen turhamaisuuden symboli, niin miesten kuin naisten kohdalla. Tässä yhteydessä sopinee mainita myös Pohjois-Amerikan alkuperäiskansojen näyttävät sulkapäähineet. Nehän ovat vallan epäkäytännöllisiä – ja silti/siksi päällikköyden merkki, nimenomaan uroksilla.

Muodin otetta ironisoitiin kilpaa postikorteissa. Kun uusi kapea siluetti – alaspäin kapenevien hameiden muodossa – tuli muotiin, ilmaantui koko liuta kuvia, joissa irvailtiin hameiden puristusta. Oheisissa esimerkeissä (kuvat 19 ja 20) aihe liitetään ”pikantisti” eli sopimattomasti alapäähän, sen sopivimmassa eli wc-humoristisessa muodossa. Taiten tälläytyt, isohattuiset naiset ovat kriisissä, kun eivät saata tehdä tarpeitaan muotikoltuissaan.

Riitasointu ”alhaisen” pytyn ja hatulla ”ylevöitetyn” daamin välillä on tehokas. Asenne haiskahtaa misogyyniseltä, mutta se tekee samalla ovelasti näkyväksi sen tyylin ja vallan kytköksen, joka muotiin liittyy. Ajavatko kuvat sittenkin lopulta naisten asiaa? Oikeanpuoleiseen korttiin on kirjoitettu (Suomessa tai Ruotsissa) asiallinen hyvän joulun toivotus sekä ”Sano Agnekselle, ettei hän ompele itselleen niin ahtaita mekkoja, sillä se ei ole käytännöllistä”.

Kohti hatun fenomenologiaa

Hattukortit eivät kerro vain hupailusta, vaan merkityksiä täytyy hakea syvempää: liikkeestä – dynamiikasta, uuden ajan vauhdikkaista virtauksista. Heijastamme historiaan anakronistisen, jopa sovinistisen oletuksen kuvitellessamme hatut taantumukselliseksi esineellistämisen välineiksi. Miten päästä jähmeänoloisesta semiotiikasta hatun fenomenologiaan, tyyliin kokemuksena? Miten pääsisimme kurkistamaan hatun sisään?

villityksiä. Postikorttien *Chantecler*-muoti edusti oikeastaan kaikkea sitä, johon Rostand halusi ottaa etäisyyttä.



Kuvat 19 ja 20. G. Mouton, 1910: ”(Muodin) puristuksessa – Miten toimia?”, päivätty Ranskassa 1910; tuntemattoman taiteilijan litografia-kortti, todennäköisesti saksalainen, kirjoitettu Suomessa tai Ruotsissa n. 1910. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 20.

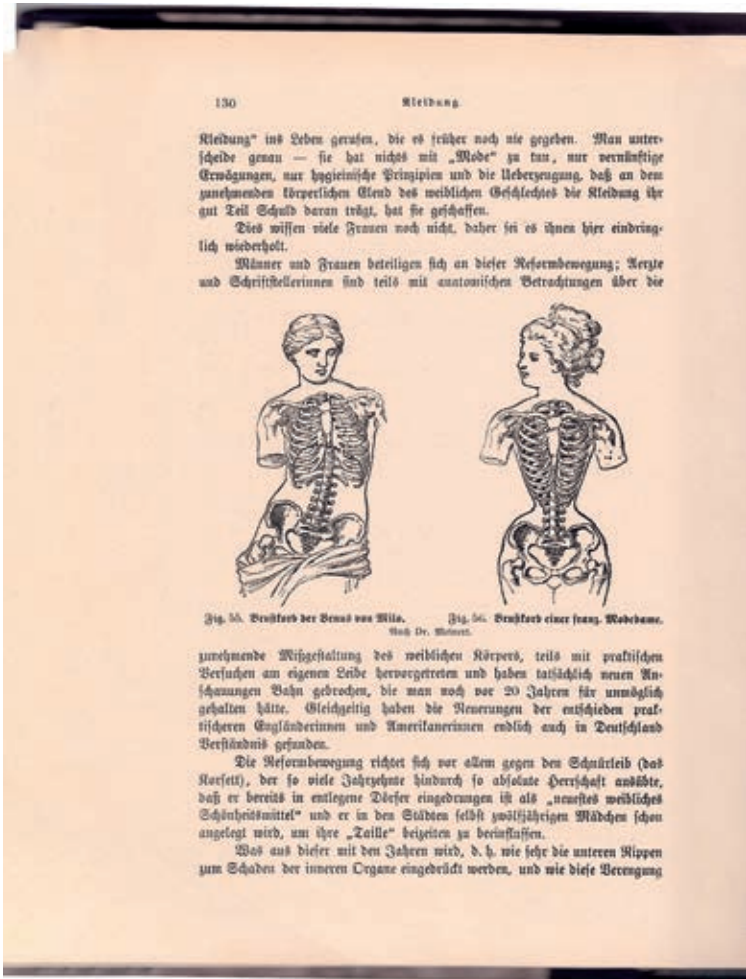


Kuva 21. ”Vau, mikä hattu! Voit lähteä matkaan kanssani.” Yhdysvallat n. 1910. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

Some hat Kid! Amerikkalainen kortti (kuva 21) kuvastaa haluani kurkata hatun sisään, matkustaa ”täysin rinnoin” *toiseuteen* – joka on yhtä paljon historiallista toiseutta kuin sukupuolijärjestelmän määrittämää toiseutta.

Mitä jos suuriin hattuihin liittyikin vallantunnetta, jota voisi (ainakin osin) verrata nykyajan voimautuksen käsitteeseen? Mitä jos hattu olikin itseilmaisuun ja itsetunnon osatekijä eikä yksiselitteinen alistaisuuden merkki?

Päähineen koko on perinteisesti vallan ja aseman mittari. Esi-merkkejä riittää jo mainituista tasankointiaanien päähineistä amiraalinhattuun. Kruunu, kauniin ja näyttävän päähineen prototyyppi, on vallan rituaalien ytimessä. Opperataiteessa näyttävät päähineet kieli-vät niin vallasta kuin sen parodiasta. Ehkä kantajansa pituutta ja fyysistä vaikutusta korostava uloke olikin osa habituksen ja identiteetin positiivista yhtälöä – voimauttavaa *hattitudea*? Suurten hattujen kantaminen saattoi lisätä niskakipuja, mutta toisaalta niskalihasten jatkuva treenaaminen saattoi myös estää ryhtivirheiden syntymistä. Hattu on niin olennainen ja moni-ilmeinen osa *Belle Époque*n visuaalista kulttuuria, ettei sen olemusta sovi kuitata yksinkertaisilla oletuksilla.



Kuva 22. Naisille suunnattu saksalainen lääkärikirja *Die Frau als Hausärztin* ("Nainen kotilääkärinä"), Stuttgart 1904. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

Sama aika, joka asetteli naisten kutreille toinen toistaan leveälierisempiä *happeningejä*, muistutti naisia korsetin vaaroista oheisen kaltaisilla, "kodin lääkärikirjoissa" toistuvasti julkaistuilla kuvilla (kuva 22). Milon Venus, jonka kuvitteellisilla sisuskaluilla on tilaa hengit-

tää, saa rinnalleen ”ranskalaisen muotidaamin”, jolla on vääristynyt rintakehä. Hattua ei näy, vaikka se oikeanpuoleiseen hahmoon elimellisesti kuuluisi. Venukselle päähine ei toki sovi, muille antiikin jumalattarille (kuten Pallas Athene!) kylläkin.

Korsettiinkin liittyi jotain panssarimaista, joka saattoi edistää ryhtiä ja omanarvontuntoa. Nykynäkökulmasta on mahdoton sanoa, syvensikö korsetti ruumiillisen vallan ja itsemääräämisoikeuden tuntemuksia, samalla kun se sitoi vartalon tukalaan muottiin. Vaikka korsetti puhuu ruumiillista vapautumista vastaan, se saattoi hyvinkin lisätä kantajansa tunnetta siitä, että hän itse kontrolloi – jopa muokkasi – omaa ruumistaan. Tai mielikuvaa siitä, että oma ryhdikäs vartalo on suvereenia aluetta, ulkopuolisten käsien ulottumattomissa.

Hatun kohdalla aikalaispäiden sisään on vielä vaikeampi päästä. *Miltä hatun kantaminen tuntui?* Lähtökohtaisesti hattu kuvasti asiallisuutta ja siveyttä, kunnollisuutta. Oliko hatussa jotain voimauttavaa? Ehkä *millinery* ja *militancy* eivät olekaan niin kaukana toisistaan.

Oheisissa vuoden 1910 korteissa (kuvat 23 ja 24) viitataan muodin velvoittavaan olemukseen kepeän sanaleikkisästi. Vasemmanpuoleisen kortin runomuotoinen teksti kuuluu vapaasti suomentaen:

Kuuliaisuus, niin sanotaan,
on velvollisuus naisen,
vaikkei hän yleensä tottelekaan.
Muotia seuraa vainen,
kärsimystä kestää ikään.

Oikeanpuoleisessa runoillaan puolestaan tähän tapaan:

Käynti sipsuttelevaa,
hamemuoti pitkää ja tiukkaa, alhaalta sitovaa.
Nämä pienet vaikeudet on naisen helppo voittaa.

Toisin sanoen: Oli muoti kuinka epäkäytännöllistä tahansa, nainen kyllä selviää taakasta. Sanoma on lähtökohtaisesti kiinni sukupuoli-järjestelmässä: muoti osoitetaan naisten asiaksi; sen oikukkuus vastaa naisen ”luontoa”. Vitsi tuntuu alkuun kovin yksinkertaiselta, mutta loppujen lopuksi käteen jää ambivalenssi, naisen omapäisen voiman myötä.



Kuvat 23 ja 24. ”Muodin mielialat”; ”Sitova marssireitti”, julkaisija Gustav Liersch, Saksa 1910. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 24.

Merkillepantava on tapa, jolla muoti itse ironisoi itseään. Ohessa nähdyt kortithan sekä olivat muotia että markkinoivat muodikasta elämäntapaa. Kuvat ovat kauniita eivätkä yliampuvia. Tästä voi päätellä, että muodissa on *aina jo* itseironian siemen. Affektien tasolla itseironia edellyttää itsetuntoa – parkkiintunutta nahkaa muodin kantajalta, mutta myös muodilta itseltään. Etenkin naisten muoti mollaakaan itseään, usein miesten suilla, mutta selviten itse voittajana.

Uljaasta omaehtoisuudesta vihjaavat lukuisat postikortit, joiden teemana on moderni liike. Hatut eivät estäneet osallistumasta ulkoi-
luharrastuksiin tai astumaan erilaisiin menopeleihin: naiset pyöräilevät, pelaavat tennistä, luistelevat – hattu tiukasti päässä. Ajoneuvot voivat olla kulisseja ja ilmalaivat fotomonteerattuja, mutta olennaisempaa on symbolinen osallisuus moderniteetin menoissa. Näillä naisilla meni lujaa.

Pikakuvaamopotretti (kuvat 25 ja 26) on lähetetty Freiburgista ja siihen on kirjoitettu rempseä tervehdys:

Rakas Emilie! Et ehkä heti tunnista kolmessa vinkeässä autoilijattaressa rakasta siskoasi kera sydänystävättäriensä. Auto on valitettavasti hiukan pieni, joten vasemmanpuoleinen kyyditettävä on vaarassa pudota, taidokkaasta ohjastuksestani huolimatta. Mahdollisista kauneusvirheistä voi syyttää vain puutteellista retuseerausta.

Auto (siinä missä pikavalokuvaamo ja retuseerauskin) oli uutta; sitä oli myös pahvinen kulissiauto, jossa vauhdikkaat daamit ikuistivat itsensä – ja samalla kolme erilaista hattutyppiä.

On syytä huomata, että samaan aikaan muodin hattuhuipennuksen kanssa niin kutsuttu naisasia astui valtavia edistysaskelia ja alkoi olla yhtä näyttävästi esillä julkisessa tilassa kuin hatutkin. Naiset olivat kummassakin tapauksessa tapetilla – kuin kävelevinä huuto-
merkkeinä. Naisiasianaiset herättivät kunnioituksensekaista huomiota uusissa ”miesmäisissä” (asiallisissa) tamineissaan; muotia seuraavat naiset herättivät kunnioituksensekaista huomiota ”ylettömissä” (uljaissa) hatuissaan. Molemmissa ilmiöissä on performatiiveina jotain väkevää; molempiin liittyi niin moraalisen suoraselkäisyyden kuin transgression mielikuvia. 1900-luvun vaihteessa Suomessakin puhuttiin ”ryhtiliikkeestä”: viestinä oli, että nainen on miehen yläpuolella, mitä moraaliiin tulee.



Kuvat 25 ja 26. Tuntematon julkaisija, Keski-Eurooppa n. 1905–1910; pikakuvaamopotretti, postitettu Saksan Freiburgissa tammikuussa 1910. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 26.

Ylevä, erektiivinen hattu nivoutuu voimautuksen fenomenologiaan. Ajatelkaa vaikkapa muinaisia muskettisotureita – heidän päässään samat hatut olisi tulkittu komeiksi eikä koreiksi. *Altius, citius, fortius*, ne tuntuvat julistavan. Kenties hatut edistivät naisten ja miesten välistä pituuseroa tässäkin suhteessa – hatut ja muut korokkeet kirjaimellistivat naisliikkeen eetoksen: nainen tähyili korkeammalle ja kauemmas kuin mies.¹⁶

Luokka ja luokattomuus

Kolikolla on tietysti kaksi puolta: muoti on normatiivista, eikä mahdollinen voimautus ollut nykymielessä demokraattista – habituksen kääntäminen voimaksi oli harvojen etuoikeus. Kasvava keskiluokka seurasi kuitenkin tarmolla yläluokan ja kulttuuriväen esikuvaa, työväenluokkaan hattumuoti ylsi hiljakseen, uuden vapaa-ajan käsitteen myötä.

Hattujen valmistus/tuunaus kasvoikin yleiseksi muoti-ilmiöksi, olihan tykötarpeita tarjolla kaikissa kangas- ja kukkakaupoissa. Kun tärkeä osa työssä käyvistä naisista oli värvätty muotiteollisuuteen, muodin työläisistä tuli muodin kuluttajia. Modernin maailman uudet, ostovoimaa omaavat urbaanit toimijat olivat naisia: stenografeja, modisteja, floristeja, kauppa-apulaisia. Ei siis yllätä, kun näkee vaikkapa amerikkalaisen lakkolaiskuvan vuodelta 1909, jossa lakkoon osallistuvat ”duunarinaiset” kantavat sulkakoristeisia hattuja.¹⁷

Teuvo Pakkala kuvaa *Elsa*-romaanissa (1894) tarkkanäköisesti uuden ja vanhan, urbaanin moderniteetin ja kristillis-siveellisen tapakulttuurin törmäilyä. Yksi kirjan henkilöahmoista, Viion leski, noteeraa kadulla riitasointuisen pariskunnan:

Hän katseli naista aivan kuin tunteakseen ja silmäsi vielä jälkeinkin. Nainen oli sitä paitsi omituisen näköinen, hattu päässä, vaan talonpoikainen naama, ja muuten koreasti puettu, että näytti oudolta ja silmiinpistävältä.¹⁸

16 Kalha 2008, 87–89, 92–94. Esimerkiksi Suomen ensimmäisiin naispoliittikoihin kuulunut Lucina Hagman piti aikaansa seuraavia naisia ”yleisen kansallissiveellisyyden määrääjinä”.

17 Turim 1994, 143–144.

18 Pakkala 1961 [1894], 183.



Kuvat 27 ja 28. Metropol-teatteria mainostava postikortti, julkaisija N.P.G., Saksa n. 1910; ”Ihan totta naiset, tuo on kamalaa...”, julkaisija I. Grollman, Yhdysvallat. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Copyright 1904
by I. Grollman

Say, honest, girls, it's beastly
To wear a thing like that,
And make us tag like pups, behind
Your MERRY WIDOW HAT.

Kuva 28.

Naisen luokka oli kirjattu kohtalokkaasti ”talonpoikaisille” kasvoille, eikä niihin sopinut korea muoti hattuineen.¹⁹ Aiemmin samassa romaanissa Vimpari näkee kotinsa ikkunasta lähestyvän tuntemattoman naisen (joka paljastuu myöhemmin tutuksi Elsaksi): ”Olisi luullut herrasnaiseksi, jos olisi hattu ollut. Vaan ovathan jotkut herrasnaisetkin huivi päässä. Voi olla joku jumalinen herrasnainen.”²⁰ Ilman hattua kulkivat maalaiset, työläisnaiset, körttiläiset tai muut ”jumaliset” – heillä päätä peitti proosallisempi huivi. Murros teki kuitenkin jo tuloaan. Elsan tapahtumat sijoittuvat Oulun seudulle, siellä hattu herätti enemmän huomiota kuin Helsingissä, jossa oli ammattilaisia, työtä tekeviä naisia. Näillä oli mahdollisuus – ja sosiaalinen lupa – laittautua urbaaniin malliin. Hatun suhde moraaliin paljastuu joka tapauksessa ambivalentiksi.

Eläviä kuvia

Kookkaat hatut loihdivat kantajiensa tiimoille erikoisen arvoperspektiivin. Berliiniläistä teatteria mainostavassa valokuvakortissa (kuva 27) päätahti Willin hahmo kutistuu surkuhupaisaksi komeita hattuja kantavien Louloun ja Lolotten rinnalla. Saksalainen teatteri, ranskalaiset taiteilijanimet – sekin on olennaista. Muoti säteili maailmalle Pariisista: modernius oli kansainvälisyyttä ja päinvastoin.

Myös amerikkalaiskortissa (kuva 28) hattu luo arvoperspektiiviä: naisen rinnalla miehet kutistuvat naskaleiksi, jotka ”seuraavat perässä kuin koiranpennut” – *they make us tag like pups*, tekstissä valitellaan. Hattu tuo naisen hahmoon etäisyyttä ja arvokkuutta. Se on viheliäs kapine – *beastly* – mutta lähinnä siksi, että se tekee miehistä naisen perässä seuraavia pentuja eristäen naisen omaan rauhaansa.

Elokuvan historia muistaa mykkäelokuvan mestari D. W. Griffithin varhaisen lyhytelokuvan *Those Awful Hats* (1909). Se kuvaa ”elokuva elokuvassa” -montaasin kautta, kuinka kiusallista muoti saattoi

19 Muodin/moderniteetin suhteesta kansallis-talonpoikaisiin ihanteisiin ks. Kalha 2013, 140–191.

20 Pakkala 1961 [1894], 130, 131.

olla teatterissa, kun naisten takaa kurkotetaan epätoivoisesti valkokankaalle. Häiritsevät hatut – ja lopulta kokonainen nainen – poistetaan nostokurjen avulla. Samaan aikaan (elokuvan sisäisellä) valkokankaalla naiset esiintyvät samanlaisissa hatuissa. Elokuva voi lukea yhdenlaisena sukupuolisotana: rintamat jakautuvat yksiselitteisen binäärisesti, miehet versus muodin hullutukset. Asenne on misogyninen (oikeastaan hattufobinen ja muotia paheksuva): kauniimman sukupuolen astuminen moderniteetin tilaan kuvataan toinen toistaan isompien hattujen esiinmarssina. Elokuvan lopussa on asiallinen suositus hattujen poistamiseksi teatterissa.

Pari vuotta myöhemmin valmistui samalta ohjaajalta Mary Pickfordin tähdittämä draamaelokuva *The New York Hat*, jossa äitivainaan testamentilla tyttärelleen suoma suuren maailman muotihattu joutuu moraalisen skandaalin ytimeen. Hattuja on tässäkin elokuvassa paljon (myös modistilla piipahdetaan!); ne ovat edelleen koreita, joskin jo aavistuksen pienentyneet. Hattua ei koltiaismaisesti ironisoida, siitä haaveillaan: olennaisemmiksi teemoiksi nousevatkin luokka ja moraalit, äidin ja tyttären yhteys sekä tietenkin nuoren naisen painokas halu tyyliin.²¹

Oheisissa Fred Spurginin piirtämissä englantilaisissa korteissa (kuvat 29 ja 30) naistenmuoti ja orastava valkokangasviihde ovat samaa moderniteetin pataa: massiivisella sulkahatulla varustautunut nainen flaneeraa julkisessa tilassa ja kuvateksti huokailee taustalla näkyvän herrasmiehen äänellä: ”Olet lempielokuvani” (*moving picture*: liikkuva/liikuttava kuva). Elokuvan uutukainen lumovoima samastuu liikkuvaan naiseen, monimielinen uusi nainen on koskettava eikä vain hemaiseva. Toisessa saman taiteilijan kortissa pari jo suutelee elokuvan hämärässä. Mies on ottanut hatun päästä, nainen ei. Elokuvasalin puolijulkinen ja pseudoeroottinen hämärä muodostaa kulissin, jonka rauhaa vartioi – rehvakkaasti naureskellen – sotilaallisen oloinen elokuvateatterin vahtimestari. Performanssi on *non stop*, huomauttaa kuvateksti.

21 Molemmat elokuvat löytää tätä nykyä kätevästi YouTubesta. Ks. myös Turim 1994, 150.



Kuvat 29 ja 30. Taiteilija Fred Spurgin, sarjasta *Cinema*: "Olet lempielokuvani", kulkenut Saksassa toukokuussa 1916; julkaisija Inter-Art Co, Lontoo: "Jatkuva näytös", kulkenut Lontoosta Müncheniin n. 1915. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 30.

Vaikka hatun tehtävänä näissä kuvissa on lähinnä merkitä muodikas nainen (hatulla saa myös tehokkaan siluetin), se tulee monimielisesti kiedotuksi moderniteetin mielikuvastoon. Nainen on itsevarma urbaani toimija, jota konventiot eivät sido – siitäkin huolimatta, että hattu on sitova konventio. Toki nainen on korea halun objekti, mutta ei välttämättä alisteinen. Näissä sanaleikkisissä korteissa hän näyttellee joka tapauksessa pääroolia. Toimijuus luovutetaan naiselle pikkutuhmuuden kautta – suutelu elokuvateatterissa ei toki ollut soveliaista, vaikka olikin ”muodikasta”.

Modernit postikortit näyttävät varhaisten elokuvien tavoin, miten ambivalenttia suhde muotiin oli. Sen ilmiöt olivat olennainen osa uutta aikaa, mutta niihin/siihen suhtauduttiin ironisoiden, monimerkityksellisesti – ihaillen ja torjuen. Muoti voitiin valjastaa misogynian liittolaiseksi, toisaalta se ilmensi erityisyyden voimaa. Muotiin rakentui ambivalenssin kautta käsitteellinen etäisyys – tämä, jos mikä oli modernia.

Iloisia leskiä?

Edellä nähdyn amerikkalaiskortin teksti (*your merry widow hat*) viittaa mutkan kautta Franz Lehárin *Die Lustige Witwe* -operettiin, joka oli iso ilmiö 1900-luvun alussa – niin iso, että suuria hattuja alettiin angloamerikkalaisessa kontekstissa kutsua ”iloisen lesken hatuiksi”. Tärkeässä osassa oli Lehárin operetin Lontoon-ensi-illassa pääroolia näyttellyt Lily Elsie ja puvut suunnitellut Lucy Duff Gordon – joka tunnetaan paitsi aikansa ihailluimpiin kuuluneena muodinluojana myös siitä, että hän matkusti Titanicilla USA:han – ja selvisi katastrofista hengissä. (Olisi hauska tietää, kuinka monta hattua ja hatturasiaa upposi tuona kohtalokkaana yönä 110 vuotta sitten; elettiinhän tuolloin vielä loistokkaan hattutrendin aikaa ja oli selvää, että valtameren ylittävät naiset halusivat ulkoiluttaa laivalla ja perillä Amerikoissa kaikkein komeimpia lajityypin edustajia.)

Lady Gordon on kertonut saaneensa innoituksen iloisen lesken hattuun Gainsborough'n tunnetusta, Devonshiren herttuatarta esittävästä maalauksesta (n. 1785). *Iloinen leski* on sikäli sopiva nimitys, että se herättää niin moninaisia miellelyhtymiä. Kyseessä on oikeastaan

oksymoron: eihän siippansa menettäneen sovi olla iloinen, ellei kyse ole onnenonkijasta. Se, että leski saattoi olla iloinen ja että leskeys liitettiin trendikkääseen asusteeseen, kertoo jotain olennaista *Belle Époque*n naisenergiasta. Se kertoo myös asenteesta, jolla hattua kannettiin, leimallisen edwardiaanisesti eikä lainkaan viktoriaanisesti.

Niinpä Bostonissa esitettiin vuonna 1910 komedianäytelmää *The Merry Widow Hat*. Neljälle naisnäyttelijälle kirjoitetun näytelmän oli luonut muuan Helen Sherman Griffith (jonka aikaisempaan tuotantoon kuului muun muassa *The Scarlet Bonnet* eli ”punainen myssy”). Näytelmän tapakomediallinen juoni leikittelee elämän urbanisoitumisella: julkaistun käsikirjoituksen lavasteohjeissa korostetaan moderniutta: fonografeja, telefooneja ja automobiileja. Tätä uudistusten maailmaa edusti myös tarinalle nimensä lainannut hattu. ”*Costumes – Modern*”, kuuluu ytimekäs puvustusohje. Farssin juoni on niin ikään yksinkertainen: kaupunkiin saapuva maalaisserkku ei ymmärrä muotitermiä *merry widow*, vaan erehtyy luulemaan lesken huntua kantavan vanhemman naisen tulleen häntä vastaan juna-asemalle, muodikas serkkutyttö kun oli kirjoittanut, että hänet tunnistaa ”iloisesta leskestä”. Viitataan näytelmään vain painottaakseni, kuinka kaikenkattavasta kulttuuri-ilmioistä on kyse. Jo pari vuotta aikaisemmin Clare Kummer -niminen nainen oli tehnyt iskelmän nimeltä ”*When Mary Wears a Merry Widow Hat*”. Näin siis popkulttuuri oli koko laajuudessaan mukana edistämässä trendiä, jonka ilosanomaa näimme jo postikorttien levittävän.

Muodin dialektiikkaa

Oheinen piirretty valokuvakortti (kuva 31) on arvattavasti miehinen aivoitus; se on paljastavinaan naisen salaisen toiveen. Virkistävää on se, että naisen halua ylipäättään representoidaan aikana, joka tunnusti lähinnä miesten halut. Ajatus miesmagneettina toimivasta naisesta on toki banaali. Toisaalta miehiähän tässä panetellaan: kilpakoijat ovat epätoivoisesti pörrääviä hyönteisiä. Mieleen hiipii (naisrauhaa suojaava) karpäpaperi raatoineen.

Mondeenista luonteestaan huolimatta hatusta ei ollut puhuttelemaan ”mieskatsetta”. Hattu korostaa tekijöitä, jotka eivät tunnu olen-



Kuva 31. ”Neitosen unelma”, Saksa n. 1910. Harri Kalhan kokoelma.
Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 32. Julkaisija SBW, Saksa n. 1905. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

naisilta ruumiillisten halujen kannalta. Hattu edustaa virallisuutta, julkista tilaa ja volyyymiä, eikä ainakaan tee ihmisestä eläimellistä magneettia. Hattu vie huomion kokonaishahmoon ja päähän – pois ”strategisista”, siis heterotalouden olennaisiksi määrittämistä ruumiinosista. Hattu varjostaa suuta ja varsinkin silmiä, joiden kuvittelisi olevan halun kannalta olennaisia. Toki hatun riisumisessa on fetisismin taikaa ja hatun ansiosta *Belle Époque*n naisoletetun erotti jo kaukaa, mutta tarvittiinko siihen todella näin suurellista *accessoryä* – olivatko ihmisuroot niin likinäköisiä? Tuskinpa sentään. Kyllä hatun funktio oli sittenkin aivan toinen. Arvelisin, että naiset kommunikoiivat hatuilla ennen kaikkea keskenään.

*Belle Époque*n miehiä kiehtoivat hattua huomattavasti enemmän hiukset – nimenomaan hiukset valtoimenaan, vapaina laitteista ja peitteistä. Aikakauden populaarikuvasto on täynnään pseudoeroottisia visioita villinä lainehtivista hiuksista.

Hiukset näyttelivät osaa myös aikakauden pehmoisia puhuvissa ”alastonkuivissa”: ne edustivat ruumiillisuutta, joka muuten häivytetään sukkapuvuilla ja retusoinnilla. Oheisten korttien (kuvat 32–34) pitkät hiukset näyttävät nykysilmään hieman absurdeilta, mutta 1900-luvun alussa ne viestivät intiimiä ruumiillisuutta, koska nainen



Kuvat 33 ja 34. "Ekstaasi", julkaisija Croissant Pariisi n. 1905; "Fryné", tuntematon julkaisija, postitettu Ranskassa 1904. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 34.

näyttäytyi ani harvoin – vain lähipiirille, lähinnä puolisolle – ”kampaamattomana” ja päähineettä.

Hattu on siis suhteutettava dialektiseen vastapariinsa: vapaina velloviin hiuksiin. Kun kantoi päässään hattua, asetti osan ruumiillisesta minästään omavaltaisesti kuriin ja sopimattomien ajatusten, katseiden ja kourien ulottumattomiin. Ajatus vertautuu musliminaisten ”siiveään” muotiin – siinäkin voi nähdä sekä alistamista että itseilmaisun mahdollisuutta. Ainakin osalle *Belle Époque*n naisista hatun on täytynt edustaa kehollista itsevaltiutta. Näin siis aikana, joka tunsikin hyvin muun muassa Baudelairen mehevät aatokset (proosarunosta *Hiukset puoli maapalloa*), joita siteeraan vain lyhyesti:

Suo minun hengittää pitkään, pitkään hiustesi tuoksua, upottaa niihin kasvoni tyyten, kuin janoinen ihminen lähteen veteen – – / Jos voisit tietää, mitä kaikkea näen! mitä kaikkea tunnen! mitä kaikkea kuulen hiukssiasi! – – / Tukkasi hehkuvassa tulisijassa hengitän oopiumin ja sokerin sekaista tupakan tuoksua; tukkasi yössä näen trooppisen avaruuden sinen säteilevän loputtomuutta; tukkasi haihtuvaisilla rantamilla päihdyn tervan, myskin ja kookosöljyn tuoksuista. / Anna minun pureskella pitkään raskaita ja mustia palmikoitasi! Kun puren joustavia ja kapinoivia hiukiasi, minusta tuntuu kuin söisin muistoja.²²

Muotia ja moderniteettia palvonut Baudelaire ei kirjoita hatuista; hän humaltuu hiuksista. Hatut, jos mikään, toimisivat moniaistisina heräteinä; ne, jos mikään, voisivat suggeroida ”purjeita ja mastoja”, ”trooppista avaruutta”, ”hedelmien ja lehtien tuoksua”, ”kukkaskorien ja viillettävän veden loisketta”. Mutta hattujen fantastisuus oli kulttuurista, kun taas hiukset viittaavat ruumiilliseen Luontoon. Hiukset sähköistävät, niitä kärkkäästi nuuskiva fetisismi tekee naisesta ambivalentin halun kohteen. Baudelairen hiukset ovat kiinni luonnon järjestyksessä, mutta hän tulee suodattaneeksi niistä kulttuurista. Vapaasti aaltoilevat hiukset rinnastuvat proosamuotoon, jolla Baudelaire pyrki uudistamaan kaavoihin kangistunutta formalismia, itseensä käpertynyttä runomittaa.

22 Baudelaire 1982 [1869], 42–43.

Loppujen lopuksi Baudelaire päätyi halveksimaan luonnollisuutta, ”keikariuden vastakohtaa”.²³ Mikä olisikaan ollut keikarimaisempaa kuin hatuilla koreilu? Siitä ei ollut haittaa, että hattutaide sai 1900-luvun vaihteessa niin ylikuonnollisia piirteitä. *Belle Époque* samastui nimensä mukaisesti kauneuteen, mutta teki hatuistaan hirveän kauniita teoksia: *unheimliche*. Ne ovat käyttöarvon irvikuva – kuten taiteelle sopii.²⁴

Oikukas muoti

Georg Simmelin essee *Muodin filosofia* tarjoaa ekplisiittisemmän yrityksen teorisoida muotia. Se julkaistiin vuonna 1923 osana teosta *Philosophie der Kultur*, mutta sen pohjalla oli jo 1905 julkaistu artikkeli. Korostan ajallisia kerroksia, sillä vuosi 1923 ja vuosi 1905 ovat eri maailmoja, vaikka ne nykynäkökulmasta helposti klimppiytyvätkin. Niin kutsuttu ”ihana aikakausi” ja niin kutsuttu ”iloinen 20-luku” olivat erimitallisia niin yhteiskunnallisesti kuin muoti-ilmiöidenkin osalta.²⁵

Alkuperäisessä syntyykontekstissaan Simmel valaisee samaa *Belle Époque*n semiosfääriä kuin kuva-aineistoni. Simmelin aikana muodin röyhkeimpiä aivoituksia edusti jo *jupe-culotte*. Niin erilaisessa maailmassa Simmelin analyysi syntyi: maailmassa, jossa housut olivat pöyristyttävämpi asia kuin tolkuton hattu. En ryhdy referoimaan Simmelin näkemyksiä kuin muutaman sattuvan havainnon osalta. Yksi niistä on Simmelin tapa korostaa muodin – joka on hänelle modernin elämän(tavan) olennaisimpia elementtejä – huoletona kohoamista kaikkien todellisten tarpeiden ja tarkoituksenmu-

23 Vrt. Väinö Kirstinän jälkilause *Pariisin ikävän* suomennokseen, Baudelaire 1982, 139.

24 Nyt joku sanoo: onhan taiteella käyttöarvoa, onhan sillä yhteiskunnallisia funktioita. Vastaan, että *me suomme* taiteelle nuo arvokkaat funktiot, ikään kuin ulkoapäin – tai jälkiviisaasti. Harvemmin taide itsessään syntyy funktiosta. Arjen tarvekalut ovat tietenkin asia erikseen.

25 Suomessa *Muodin filosofia* julkaistiin puolestaan vuonna 1986 Odessapienkustantamon kirjaseinä – käännöksen julkaisuajankohta kertoo jotain olennaista 1980-luvun postmodernista kulttuurimurroksesta Suomessa.

kaisuksien yläpuolelle. ”Niin rumat ja inhottavat asiat ovat joskus moderneja”, Simmel painottaa,

että on kuin muoti haluaisi osoittaa valtaansa juuri sillä, että me sen takia pukeudumme mitä kammottavimpiin asuihin. Juuri mielivaltaisuus, jolla se vaatii milloin tarkoituksenmukaisuutta, milloin omituisuutta, milloin taas jotakin asiallista ja esteettisesti täysin yhdentekevää, osoittaa sen täydellisen välinpitämättömyyden elämän asiallisia normeja kohtaan – .²⁶

Simmel kutsuu tätä ehdotonta epäasiallisuutta muodin ”abstraktisuudeksi”. Hän liittää sen ”elämänvierauteen”, joka antaa moderniteetille esteettisen sinetin. Muodissa on jotain dekadenttia, suorastaan perverssin omaehtoista ja kevytmielistä, joka kytkee sen implisiittisesti taiteeseen.²⁷ Simmel huomaa myös, että yhdenlaista muodin orjuutta – tai ainakin muotisidonnaisuutta – on tietoinen epämuodikkuus. Simmel vertaa tätä ateismiin, joka voi olla yhtä fanaattista kuin mikä tahansa uskonto.²⁸

Ranskalainen *couturier* Paul Poiret, joka nousi Pariisissa ”muodin kuninkaaksi” samaan aikaan, kun Simmel syventyi teorisoimiseen, painotti kirjoituksissaan muodin radikaalia omaehtoisuutta. Erikoista kyllä historia muistaa Poiret’n muodin asiallistajana: siluetti muuttui hillitymmäksi, hatut pienenivät, hiukset lyhenivät, *jupe-culotte* yleisty. Poiret siis edisti työllään muodin sukupuolineutralisointimista. Hän oli kuitenkin taiteilijapersoonana, ja se näkyy tavassa, jolla hän korostaa muodin omaehtoisuutta – sekä toisaalta omaa avainasemaansa muodin suuntaajana:

26 Simmel 1986 [1905/1923], 28.

27 Simmel 1986 [1905/1923], 28–31. Simmelin käsityksissä heijastuvat myös aikakauden populistiset hermoteoriat. Niinpä opimme: Muotien vaihtelu osoittaa hermoärsytyksen turtuneisuuden astetta. Mitä hermostuneempi on aikakausi, sitä kiivaammin vaihtelevat sen muodit, koska vaihtelun kiihokkeiden tarve, yksi muodin oleellisimmista kantajista, kulkee käsi kädessä hermoenergian kulumisen kanssa. Jo tämäkin on yksi peruste sille, miksi ylemmät säädyt ovat muodin todellinen sijaintipaikka. (Mt., 36.) Alimmat säädyt sen enempiä kuin kaikkein ylimmätkään säädyt eivät ole otollista maaperää muodin vaihtelulle – näitä molempia leimaa konservatismi – sen sijaan muodin ominaisimmista liikkeistä nauttii ja vastaa yhä enenevässä määrin suurkaupunkien nouseva keskiluokka.

28 Simmel 1986 [1905/1923], 30.

Kun aikoinaan julistin, että hatut tulisivat siitä hetkestä lähtien olemaan vaatimattomia, se johtui vain siitä, että hattuja oli alettu peittää rehevillä lehvästöillä, kukilla, hedelmillä, sulilla ja ruseteilla. – Ennustustani seuraavana päivänä luokseni saapui valtuuskunta kukkien, hedelmien, lehvästön, sulkien ja rusettien tekijöitä, jotka kuin mikäkin joukko Calais'n porvareita anoivat, että palaisin heti näihin lisukkeisiin. Mutta minä mahtaa asin itsepäisyydelle tai naisten toiveille? Hatut pysyivät yksinkertaisina, ne ovat vieläkin sitä, mitä en voi kuin valittaa.²⁹

Poiret ei toki yksin voinut ottaa kontolleen hatun tuhoa:

Kuka sitten, kysytte minulta, inspiroi muotidiktaattorin päätöksiä? Ei kukaan eikä mikään. Muoti tekee mitä haluaa ja haluaa mitä sattuu. – Olen kuullut väitettävän, että tämän päivän muoti olisi käytännöllisempää ja että naiset pukeutuvat tarpeiden pohjalta. Totuus on täysin päinvastainen. Muoti on loputtoman epäloogista; se iloitsee hulluuksista, saa niistä liki ilkeämielistä nautintoa. Kun nahkavarastot hupenevat se haluaa korkeita, lentäjämallisia saappaita. Jos soopelia on harvassa, muoti innostuu juuri sen turkista.³⁰

Poiret'n kärjistys puree, vaikkei täysin päde ekologisen tietoisuuden valtakaudella. Esimerkkinä muodin järjenvastaisuudesta Poiret mainitsee krinoliinihameet. Muhkeuden aikaansaamiseksi helman sisälle pujotettiin jousilla terästettyjä vanteita, jotka otettiin pois matkustamisen ajaksi, ennen kun noustiin vaunuihin. ”Määränpäässä daami ryntäsi sitten lähimpään huoneeseen kiinnittääkseen tukirakenteet äkkiä takaisin paikoilleen ja kohta hän ilmaantuikin pihalle pinkeänä kuin kukan corolla.” Poiret kiteyttää: ”Muodin ja naisten päätöksissä on järjen vastaista provokaatiota, joka viehättää – ja ärsyttää vain happamia sieluja. – Muodin ollessa kyseessä mikään ei ole koskaan *todennäköistä*; on vain ylettömyyttä.”³¹

Analyttisempi Simmel on samoilla linjoilla korostaessaan muodin epäklassillisuutta:

29 Poiret 2009 [1931], 156–157. Poiret-käännökset englannista HK.

30 Poiret, 158.

31 Poiret, 158–159

Niinpä muodille on suhteellisen etäistä ja vierasta kaikki mitä voi kutsua 'klassisuudeksi' – –, sillä klassisuuden olemus on ilmiön keskittyneisyys levolliseen keskipisteeseen. Klassisessa on jotakin kiteytyntä, eikä se siten oikeastaan tarjoa kovinkaan monia kiinnekohtia, joissa olisi mahdollisuus muunteluun, tasapainon häiritsemiseen, tuhoon. – – Vastakohtana tälle kaikki barokkinen, kohtuuton ja yletön on sisäisesti sukua muodille.³²

Muoti osoittautuu luonnottomuuden areenaksi:

Niin epävarmasti rajattu ja harhaanjohtava kuin luonnollisuuden käsite yleensä onkin, niin voidaan ainakin luonnehtia sen vastakohtaa ja todeta, että tietyiltä muodoilta, taipumuksilta ja näkemyksiltä puuttuu tyystin oikeus luonnehtia itseään tuolla nimityksellä. Ja juuri nämä ilmiöt ovat niitä, jotka ovat erityisen alttiita muodin nopealle vaihtelulle – –.³³

Aikalaiskirjoittajat sivuuttivat liki järjestään muodin kantajien kokemusmaailman. Simmel vahvistaa säännön pikku poikkeuksella. Muoti, Simmelin sanoin, ”on ikään kuin venttiili, jonka kautta naisen tarve jonkin asteisen huomion herättämiseen purkautuu, kun sen tyydytys on muilla alueilla torjutumpi”.³⁴ Simmel tuntuu vihjaavan, että muoti on naisille yhteiskunnallisen läsnäolon muoto tai vähintään sen korvike, joka tapauksessa yksi tapa päteä kulttuurin kentällä. Miehet ovat puolestaan taipuvaisia torjumaan ”ulkoisen ilmiöpinnan” muutoksia, eikä heillä ole samanlaista tarvetta korostaa persoonallisuutta ulkoisilla tekijöillä. Simmelin perustelut ovat osin epävakuuttavia (ylimalkaisuudessaan) tai jopa kyseenalaisia (seksismissään³⁵), mutta perushavainto on osuva: *pätemisen näyttämönä* 1900-luvun alun

32 Simmel 1986 [1905/1923], 74–75

33 Simmel 1986 [1905/1923], 75, 77

34 Simmel 1986 [1905/1923], 52–53.

35 Simmelin sukupuolianalyysi kompastuu yksitotisuuteensa: ”Yleensä ottaen voidaan sanoa, että nainen on mieheen verrattuna uskollisempi luonteeltaan; ja juuri tama uskollisuus, joka ilmaisee ulospäin mielen tasisuhteisuutta ja yhtenäisyyttä, vaatii tasapainottamisen vuoksi vilkkaampaa vaihtelua syrjäisemmillä alueilla [kuten pukeutumisessa].” Miesten perusluonne on Simmelin mukaan rikkonaisempi ja levottomampi (”monisyisempi”) ja siksi miehet välttelevät ulkoista vaihtelua esimerkiksi pukeutumisessa. Simmel 1986 [1905/1923], 55.

naistenmuoti vertautuu miesten kilvotteluun ammattielämässä. Toisaalta Simmel liittää muodin kiintoisasti häpeään:

Kaikki häpeäntunne perustuu yksilön erottautumiseen yleisestä. – – Jos kyseessä on muoti, saa ulkonäön tai ilmaisun tapa olla miten yletön tahansa, ja yksilö on silti suojassa niiltä tuskallisilta reflekseiltä, joita hän muuten toisten huomion kohteena ollessaan tuntisi.³⁶

Muodikkuus on siis eräänlaista hävytöntä häpeämättömyyttä: julkeaa käytöstä, jota ei tarvitse hävetä. Niinpä moniin muoti-ilmiöihin liittyy Simmelin mukaan ”hävyttömyyksiä, jotka, jos niitä juljettaisiin ehdottaa yksilöllisinä esiintymistapoina, torjuttaisiin.”³⁷ Muoti mahdollistaa transgression, samalla muodikkuudessa on jotain noloa – siinäpä vastustamaton affektikumppu!

Muoti vai muotti...

Yksiselitteistä vastausta tuskin löytyy. En halua pakottaa historiaa yhden näkökulman korsettiin – asetan sen kutreille mieluummin hatun, jonka leveän lierin alle mahtuu moninaisia, osin ristiriitaisiakin aatoksia.

Olen edellä painottanut – toivottavasti en liian naiivisti – hattumuotiin liittyviä dynaamis-performatiivisia arvoja ja affekteja, jotka liittyvät itseilmaisuun, liikkeeseen, kansainvälisyyteen, ajan hermolla oloon ja (nais)erityisyyteen. Jos kohta muoti on kytketty normiin, yltiöpäiset hatut haastavat tavan/tavattoman dikotomiaa. Mielikuvaa taantumuksesta, joka leimaa iäkkään muoti-ilmiön tarkastelua, pitää tuulettaa, jotta katseet avartuisivat ymmärtämään muoti-ilmiön monia ulottuvuuksia omassa ajassaan. Tämä ei tarkoita, ettei tiedosta muodin kurinalaista logiikkaa, nautinnon normatiivista kääntöpuolta. Kontekstia kunnioittava sukupuolisensitiivisyys auttaa pääsemään irti historiallisen ilmiön tarkastelua leimaavasta karikatyyrikatseesta.

36 Simmel 1986 [1905/1923], 59–60.

37 Simmel 1986 [1905/1923], 62.

Nykysilmään niin hupsut hatut olivat kantajilleen arjen performansia – tyylillä oli voimaa tai vähintään suojaa.

Rehabilitoiva asenne on sikäläkin tervetullut, että 1900-luvun edessä voimistunut ”maskulinistinen” asenne muotiin oli niin tyystin toista maata. Ehkä sitä onkin lopuksi syytä avata parin kuvaesimerkin avulla. Fotomontaasitekniikkaa hyödyntävä saksalainen postikortti 1910-luvulta (kuva 35) tarjoaa kurkistuksen muodin kulttuuriseen alitajuntaan. Nainen on hankkinut uuden muotihatun; mies aikoo päästä siitä, jos ei muu auta niin saksilla. ”Pois mokoma, se ei pue sinua!” komentaa miehiseksi puhekuplaksi hahmottuva teksti.

Vitsi on oikeastaan väkivaltainen, eikä vähiten saksien ansiosta (ei kai hatun poistamiseen sentään saksia tarvittaisi).³⁸ Miehen aikomus tuntuu pirulliselta; nainen on syystä loukkaantunut. Toisaalta asetelman voi nähdä monimielisen ironisena. Kortin aikalainen Freud olisi ehkä lukenut kuvaa kastroatiohdistuksen oireena: mies työstää omaa epävarmuuttaan kontrolloimalla naisen habitusta. Kenties miestä vaivaa jonkin sortin hattukateus: *Sinä saat leikkiä muodilla, kun minä joudun pukeutumaan streitisti harmaaseen pukuun ja solmioon!*

Lähtökohtaisesti kortin yhtä aikaa vitsikäs ja vakava viesti lienee ollut, että mies ja nainen eivät ymmärrä toisiaan – eivät muotiasioissa eivätkä paljon muussakaan. Nainen itkee katkeria kyyneliä, tai vähintään feikkaa pahastuksen. Samalla kortti vihjaa pinnan alla kytevästä muotiangstista. Sakset ovat ambivalentti halun kuva: ehkä sensuuri haluaakin kohdettaan – ehkei liika olekaan liikaa, vaan juuri sopivasti?

Samantapainen viesti hahmottuu mielikuvituksen voimalla toisen kortin tiimoille (kuva 36). Mies päivittelee muotihullutusta, joka kätkee naisen: ”Onko hän nyt sitten kaunis?” Muotihattu on kuin valli miehen ja naisen välillä, samalla se toimii hunnun tavoin eristeenä. Mutta jos tekstiä ei lue, rekisteröi lähinnä miehen monimielisen eleen: (fallinen) sormi osoittaa omaa päätä ja olematonta hattua.

Klassisessa – ja kiistellyssä – tutkimuksessa *The Psychology of Clothes* vuodelta 1930 J. C. Flügel pohtii muodin sukupuolittuneisuutta. Miten ja minkälaisin seurauksin sartoriaalinen itseilmaisu

38 Visuaalisella metatasolla sakset tuntuvat viittaavan myös montaaitekniikkaan, jolla kortti on luotu.



Kuvat 35 ja 36. ”Luovu mokomasta...!”, julkaisija Photochrom, Saksa, 1910-luku; ”Muotihattu naittäjana (naimakaupan välittäjänä tai mahdollistajana)”, Itävalta n. 1910. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 36.

pelkistyi 1800-luvulle tultaessa muuttuen lähes yksinomaan naisten temmellyskentäksi? Mitä tarkoitti miespsykyen näkökulmasta, että muodista tuli ”naisten asia”? Flügelä vapaasti seuraten: Mitä jos emme ymmärtäisikään muodin pelkistymistä vapautumisena, vaan tuskaallisena luopumisprosessina?

Flügel kuvailee miestenmuodin pelkistymistä ”suureksi uhraukseksi”: *the great renunciation*. Hillityn, homogeenisen vaatetushanteen myötä miehet luopuvat (narsistisesta, ekshibitionistisesta, eläimellis-inhimillisestä) koristautumisesta, eikä uhraus ole vailla hintaa.³⁹ Näyttävän pukeutumisen sijaan korostuvat muut maskuliinisuuden pätemisen muodot, jotka toimivat ikään kuin koreilun korvikkeina tai sublimateina. Näistä kolme tärkeintä ovat:

1. ammatillinen kopeilu (”viran puitteissa” tapahtuva kukkoilu, tyypillisimmin esim. urheilijoilla, mutta miksei muillakin aloilla)
2. skopofilia (visuaalinen halu, katsomisnautinnon korostuminen)
3. kiinnittyminen naiseen spehtaakkelina (*woman-as-spectacle*).

Statuksen pönkityskeinoja tarvittiin, kun miehet lakkasivat korostamasta luokka-asemaansa ja erityisyyttään pukeutumisella. Naisten rooli muotiobjektina korostui: miehet nauttivat muodista ikään kuin välillisesti, näyttäytymällä muodikkaan naisen seurassa, ”omamallalla” muodikkaan partnerin, haluamalla muodikasta naista jne.⁴⁰ Karkeistaen: *Mies uhrasi Tyylin moderniteetin alttarilla, mutta tuli ”kostaneeksi” menetyksen naiselle. Laittautuminen siirtyi naisen velvollisuudeksi*. ”Uhraus” samoin kuin ”kosto” ovat osa tiedostamaton-

39 Toki pientä muotioikuttelua löytyy miestenkin habituksesta, yhä edelleen: Ajatellaan vaikka ylikireitä lahkeita ja siroja kenkiä, jotka tulivat miehillä pakollisiksi muutama vuosi sitten. Jos joku yksittäistapaus olisi pukeutunut näin, häntä olisi pidetty hulluna tai homona. Metroseksualisoitunut kulttuuri – ja vaihtelun tarve – mahdollisti keikarimaisen detaljin yleisen ”maskulinoitumisen”. Miehen sääri ei ole sitten 1700–1800-lukujen uusklassismin saanut vastaavaa roolia muodin näyttämöllä.

40 Kiinnittyminen ”naisspehtaakkeleihin” johti Flügelin mukaan myös toisenlaisiin, ”anti-fallisiin” tai pervoihin, sukupuolieroa hiertäviin nautinnon muotoihin, esimerkiksi fetisismiin ja ristiinpukeutumiseen. Flügel 1930, 117–119; Silverman 1994, 185. Yleistävistä ja salaliittoteoriaan vivahtavista, vaikkakin kiehtovista muotiteorisoinneista ks. myös Kalha 2013, 319–320.

ta dynamiikkaa ja kuvastavat sosiaalipsykologisia asemia pikemmin kuin ihmisyyksilöiden ajatusmaailmaa. Ei siis auta kysyä CIS-mieheltä, pitääkö teesi kutinsa; tuskin monikaan allekirjoittaisi traumady-namiikkaa.

Voidaan joka tapauksessa pohtia, onko miehinen asenne muotiin melankolinen, ja jos on, millä mahdollisilla tavoilla se oireilee kulttuurissa. ”Vaatteet tekevät miehen”, sanotaan (naisesta näin ei erikseen sanota!), mutta oikeastaan miehen tekee tietty muodittomuus, luopuminen siitä ekstrasta, joka tekee modin.⁴¹

Edellä sanotun valossa tuntuu hyvältä palata vielä korttien äärelle: nyt tarjolla on idyllisiä kuvia (kuvat 37 ja 38), joissa mies viihtyy naisenhatun suojassa, melkein kuin nauttien mahdollisuudesta kantaa hetken itsekin komeaa/hempeää asustetta. Vaikutelma on hellyttävä. Hattu on romantiikan kehys, sen suojissa nainen ja mies ovat lopulta yhtä. Näissä kuvissa saksista ei ole tietoaakaan: mies halajaa hatun alle.

Hatun suojissa maittaa toki teerenpeli. Hatun alle hakeutuminen lienee siis strategista, mutta miksei kuvaa voisi lukea myös miehi-sen muotimelankolian valossa. Ainakin vasemmanpuoleisen miehen olemuksessa on *wannabe*-hatunkantajaa enemmän kuin alfau-rostaa. Oikeanpuoleisessa kuvassa jää epäselväksi, kumpi oikeastaan hattua kantaa. Sanaleikkisässä tekstissä hattu edustaa suojaa julkisuuden ja äidin – josta käytetään vanhakantaista muotoa *die Frau Mama* – tor(j)uvalta katseelta. Muodikas hattu ja moderni luvattomuus aset-tuvat liittolaisiksi.

Toisessa saksalaiskortissa (kuva 39) koko perhe on asettunut äidin hatun alle turvaan – komeus vertautuu moderniin insinööritekniikkaan, keisari Wilhelmin mukaan nimettyyn siltaan, jonka strategiset mitat (korkeus 107 m, pituus 500 m) mainitaan kuvatekstissä. Ei jää epäselväksi, kuka on perheen ”pää”.

41 Aloin itse toteuttaa tätä dynamiikkaa, kun lakkasin kolmekymmppisenä pu-keutumasta ”persoonallisesti”. Luontainen ekshibitionismi/narsismi siirtyi vähitellen kynään, kirjalliseen performanssiin. Tekstini kantavat koreaa hattua, minä en. *Torjuttu palaa*, kuten Freud tapasi sanoa.



Kuvat 37 ja 38. Julkaisija Gustav Liersch, Saksa, 1910-luku. Harri Kalhan kokoelma. Kuvien käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 39. ”Hattumuoti / Tervehdys Bergische Landin alueelta”, Saksa, 1900-luvun alku. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

Lähteet ja kirjallisuus

- Barthes, Roland 1990 [1967]. *The Fashion System*. Käänt. M. Ward & R. Howard. Berkeley: University of California Press.
- Baudelaire, Charles 1982 [1869]. *Pariisin ikävä*. Suom. Väinö Kirstinä & Eila Kostamo. Hämeenlinna: Karisto.
- Cocteau, Jean 1956 [1935]. *Paris Album 1900–1914*. Käänt. Margaret Crosland. Lontoo: W. H. Allen.
- Flügel, J. C. 1930. *The Psychology of Clothes*. Lontoo: Hogarth.
- Kalha, Harri 1998. *Anneli Nygren: Lähiöiden Hollywood*. Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisu n:o 57. Helsinki: Helsingin taidemuseo.
- Kalha, Harri 2008. *Tapaus Havis Amanda. Siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suihkulähdekiistassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri 2012. *Ilme ja kumma. Surrealismia ja silmänlumetta 1900-luvun alun postikorttitaiteessa*. Helsinki: WSOY.
- Kalha, Harri 2013. *Kokottien kultakausi. Belle Époque:n mediätähdet modernin naiseuden kuvastimina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pakkala, Teuvo 1961. *Valitut teokset*. Helsinki: Otava.
- Poiret, Paul 2009 [1931]. *King of Fashion. The Autobiography of Paul Poiret*. Lontoo: Victoria & Albert Museum.

- Silverman, Kaja 1994. "Fragments of a Fashionable Discourse". Shari Benstock & Susan Ferriss (toim.), *On Fashion*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Simmel, Georg 1986 [1905/1923]. *Muodin filosofia*. Suom. Antti Alanen. Helsinki: Odessa.
- Turim, Maureen 1994. "Seduction and Elegance: The New Woman of Fashion in Silent Cinema". Shari Benstock & Susan Ferriss (toim.), *On Fashion*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Protoqueereista naisista ja rumuudesta Merete Mazzarellan ”vampyyrikirjoissa” – Alma Söderhjelm ja Toini Topelius

Antu Sorainen

📄 <https://orcid.org/0000-0002-3956-8352>

”Hiukan erilainen keissi, mutta keissi kuitenkin”, kirjoitti Harri Kalha lokakuussa 2005 omistuskirjoituksen teokseensa *Tapaus Magnus Enckell*.

Kalhan muista tapaustutkimuksista erityisesti *Tapaus Havis Amanda* (2008) ja *Tom of Finland* (2012) ovat syvästi inspiroineet suomalaista queer-tutkimusta. Ne ovat olleet merkittäviä myös omalle tutkimukselleni, joka liikkuu suomalaisen queer-historian, kulttuurin ja lain syrjien laboratorioissa.

Tässä kirjoituksessa loikkaan historian queeraamisesta suomenruotsalaisen kirjallisuuden pariin. Tarkastelen kirjailija Merete Mazzarellan keissejä Topeliuksesta ja tämän tyttärestä Toini Topeliuksesta sekä professori Alma Söderhjelmistä.

Nimitän tässä kirjoituksessa keskustelemiani Merete Mazzarellan kahta teosta – *Ei kaipuuta, ei surua. Päivä Zacharias Topeliuksen elämästä* (2009) ja *Alma – edelläkävijän tarina* (2018) – hänen ”vampyyriromaaneikseen.” Se tarkoittaa, että osin fiktiivinen elämäkerturi-Mazzarella imee niissä tutkimistaan henkilöistä verta kirjailija-Mazzarellan oman mielenmaiseman projektiin. Samalla ilmaantuu jotakin, mitä ei ole osattu tai haluttu nähdä.

Molemmissa tarkasteluni alaisissa kirjoissa Mazzarella kuvaa tarkkaan mutta eklektiseen arkistotyöhön pohjautuen ja samalla fiktiivisesti Alman ja Sakari Topeliuksen viimeisten päivien mietteitä menneestä elämästä, haurastuvasta nykyhetkestä ja lähestyvistä kuolemasta.

Topelius-kirjassa on myös pidempi kommenttiosio, ikään kuin toinen osa, jossa elämäkerturi-Mazzarella taustoittaa valintojaan ja ajatuksiaan. Almassa on vain lyhyet jälkisanat.

Toisiinsa sekaantuvien hahmojen kautta Mazzarella queeraa heteroseksuaalisuutta, kun hän pohtii varsin arkoja, jopa kulttuurisesti riskialttiita kysymyksiä. Kukaan ei ole ennen kirjoittanut vanhenevan Topeliuksen mietteistä Toini-tyttärensä seksielämästä, ei myöskään Alman roolista toisena naisena ja muissa epänormatiivisissa suhte- ja haluasetelmissä. Mazzarella imeytyy Topelius- ja Alma-kirjoissaan historiallisten päähenkilöidensä ajatteluun ja elämään ja ammentaa näistä aineksia fiktioonsa.

Mazzarellan vampyrismi fiktiivisen autografian tyylinä onkin varmasti innostanut nyky(nais)kirjoittajia myös suomenkielisen historiallisia hahmoja käsittelevän kirjallisuuden puolella. Samaa hämmentävää fiktiivistä feministissävytteistä (tai postfeminististä?) autobiografiaotetta on ollut esimerkiksi *Ellen Thesleff* -kirjallisuudessa¹ ja vuoden 2019 Finlandia-ehdokkaassa Sylvi Kekkosesta.²

Ajattelen tässä kirjoituksessa tarkastelemani kahta Mazzarellan kirjaa kuitenkin myös poikkeuksellisina kuvauksina protolesboista tai protoqueereista naisista. Näillä termeillä viitataan antropologiassa esitettyyn ajatukseen siitä, että *aina on elämiä, jotka on eletty toisin* kuin heteronormin mukaan – sielläkin missä modernit seksuaali-identiteettikäsitteet eivät olleet arkikäytössä ja missä ajan laki on ollut tällaisia haluja ja suhteita vastaan.³

Kompostintonkija ja oudot halut

Mazzarellan yhtenä lähtökohtana on ”ajatuskollektiivi”.⁴ Hänen tekstinsä kehittyvät vuorovaikutuksessa muiden tekstien kanssa ja keskusteluissa ystävien kanssa. Se tarkoittaa, että muodostuu suhteita, joiden vallitessa esitetään ajatuksia, joita ei olisi voinut ilmaista yksin ollessa tai missään muussa seurassa.

Tämän kautta voi ymmärtää, miltä pohjalta Mazzarella imeytyy Alma- ja Topelius-kirjoissaan kauan sitten kuolleiden henkilöi-

1 Soininen 2017.

2 Venho 2019.

3 Rubin 2011.

4 Mazzarella 1995, 13–14.

den ajatusmaailmaan mutta kirjoittaa sieltä kuitenkin pitkälti omalla suullaan. Hän esittää tarkan arkistotyön pohjalta henkilöidensä sisäisempiä ajatuksia, mutta ei kuitenkaan esitä, että nämä olisivat henkilöiden autenttisia kuvauksia. Vaikka Mazzarella on saanut vaikutteita Proustilta, on näiden kahden teoksen nimetty tyyliromaani, ei fiktiivinen autobiografia, jossa fiktiivinen autobiografi liikkuu yhtä aikaa useilla tasoilla.

Merete Mazzarellan laaja tuotanto on ainutlaatuinen, sillä hän on kehittänyt oman tyyliromaanin: kirjallisuudenhistoriaan sekaantuvat elämäkertakirjoittaminen, arkistotutkimus, elämänhistoria, antropologinen ote, sukupuolen historia ja oudon halun näkeminen tärkeinä akselina. Samalla hän harjoittaa kiintoisaa tapaa jatkuvasti reflektoida omaa aiempaa tuotantoaan ja kirjailijapersoonsa.

Mazzarella on itse viitannut omintakeiseen ja laajaan tuotantoonsa ”harakointina”, jossa kerätään yhtä ja toista ympäriltä, luetusta ja matkan varrelta, ja kootaan ne yhteen pesään väikkymään. Samankaltaista tyyliä on suomenkielisen kirjallisuuden puolella harjoittanut hiljan esimerkiksi Eira Mollberg kirjassaan *Villahousuhäpeä* (2019). Mollberg kutsuu omaa muotoaan dokumenttiromaaniksi – siinäkin ei lukija voi varmasti tietää, millä tasoilla kertoja milloinkin liikkuu ja mitä osia ’todellisuudesta’ hän on valinnut esittää teoksensa ainesosiksi.⁵

Mazzarellan harakoiva kirjoitustapa ei ole kaukana queer-teoreetikko J. Jack Halberstamin muotoilemasta kompostintontkijan menetelmästä (*scavenger methodology*).⁶ Kompostintontkija kerää ja samalla tuottaa tietoa sellaisista subjekteista, jotka on tietoisesti tai puolivahingossa jätetty pois ihmistutkimuksesta, ulos, piiloon tai käsittelemättömiksi. Tällainen queer-menetelmä tuo Halberstamin mukaan yhteen lähestymistapoja, joita on usein pidetty disipliinien vastaisina tai jotka kieltävät tieteenalojen koherenssin.⁷

Toisin sanoen: kompostintontkijan queerius on tutkimuksen kohteessa, siihen liittyvän eklektisen ”datan” keräämisessä ja ”omituisuu-

5 Mollberg 2019.

6 Halberstam 1998, 9–13.

7 Halberstam 1998, 13.

nessa”, jolla tutkija sotkee ja sekaannuttaa keskenään metodeja erilaisista traditioista. Se tekee mahdolliseksi osoittaa, miten queerit tapaukset ja subjektit muodostetaan sekalaisesta kokoelmasta kulttuurisia viitteitä ja uudelleen tai paremmin muistettuja ja muotoiltuja sitaatteja (populaari)kulttuurin representaatioista.⁸

Historiallisesti hämärtyneen queer-subjektin ymmärtämiseksi ja tarkemmin ja paremmin esittämiseksi pitää siis osata kaivella siellä ja täällä, komposteilla ja ojiempohjilla, ja kerätä yhteen erilaisia ja eri lajien fragmentteja ”tiedosta”. Osa asioista on myös jäänyt näkemättä, vaikka ne olisivat paistatelleet keskellä kaikkea vilinää.

Merete Mazzarellan protolesboihin/queereihin Almaan ja Topeliuksen kautta tämän tyttären Toiniin linkittyviä tapaustutkimuksia voi ajatella kompostintontkijan ”keisseinä”. Tarkastelemieni Mazzarellan kirjojen subjektina on historiallisten päähenkilöiden kautta kuitenkin myös aina Mazzarella itse, tarkemmin: se Mazzarella, jonka hän haluaa meille esittää. Tämä hahmo tuntuu kasvavan ja virentyvän kirja kirjalta, samalla kun esiin tongitut päähenkilöt yhtä aikaa sekä ilmiintyvät että kalventuvat.

Mazzarella viittaa usein esseisti Montaigneen puhuessaan kirjoittamistyylistään. ”Minä ikään kuin vedän itseni mukaani sinne, minne päin kallistan itseäni, olkoonpa se mille puolelle tahansa, ja menen mennessäni omasta painostani”, kirjoittaa Montaigne.⁹ Näin tuntuu tekevän myös Mazzarella, niin tyylillisesti kuin sisällöllisesti.

Alma ja Toini: Mazzarellan tunkioprojektin naiset

Suomenkielisille queer- ja sukupuolentutkijoille Alma Söderhjelm (1870–1949) on melko tuntematon hahmo. Siksi on merkittävä kulttuuriteko, että Mazzarella on valinnut hänet *Alma*-kirjansa kertojainäköksi.

Alma Söderhjelm oli paitsi ensimmäinen naisprofessorimme myös laaja-alainen kulttuurivaikuttaja Suomessa ja Ruotsissa. Hän julkai-

8 Dahl 2006.

9 Montaigne 1922, 355.

si kolumneja, novelleja, laajat muistelmat ja runoja. Hän kirjoitti jopa käsikirjoituksen Mauritz Stillerin Hollywood-elokuvaan *Gunmar Heden taru*, vaikka jäikin lopulta elokuvan kiitoksista pois. Hän oli myös taiteilija Ellen Thesleffin, Magnus Enckellin läheisen kollegan, hyvä ystävä ja käly.¹⁰

Toini Topelius (1854–1910) puolestaan oli kirjailija, jolla oli useita epäkonventionaalisia ja intiimejä naisuhteita. Hän asui isänsä kanssa ja huolehti tämän tarpeista samalla, kun eli omaa elämäänsä. Mazzarella kartoittaa kiintoisasti Toinin kuuluisan ja äärituotteliaan isän varjoon sekä osittain isän kotiin limittyntä, näkymättömäksi jäänyttä elämää isä-Topeliuksen osin kuviteltujen ja osin ensi käden lähteisiin (kuten kirjeisiin ja päiväkirjoihin) perustuvien mietteiden kautta.

Suomenkielinen historia on unohtanut kaappiinsa nämä kaksi suomenruotsalaista naista, Alman ja Toinin. Mazzarella lähestyy heitä omaperäisesti: hahmoissa korostuu sukupuolen eräänlainen feministinen analyysi samoin kuin oudon halun ja kapinallisen sukupuolen merkitys heidän luovalle tuotannolleen, elämänsänsä sekä valinnoilleen.

Mazzarellan ansiokkaasti henkiin herättämässä Alma Söderhjelmin ja Toini Topeliuksen hahmoissa on kuitenkin myös jotakin häiritsevää, etenkin sellaisen queer/lesbolukijan kannalta, jossa he ovat jo ennestään olleet omiaan herättämään kiinnostusta. Oudot halut kyllä nostetaan esiin, jopa keskiöön, mutta ne kuvataan heteroseksuaalisuuden – vaikkakin epänormatiivisen heteroseksuaalisuuden – näyttämöllä.

Tässä piilee vaara. Kyse on ehkä tuplaliikkeestä, ”esille panosta ja siveästä vetäytymisestä”, jonka myötä tutkimuksen tai kirjoittamisen subjektista tehdään ”sopiva” (esteettisen) komptemplaation kohde.¹¹

Mazzarellan esiin tonkimien henkilökuvien tarkka kritisointi vaatisi perehtymistä laajaan arkistomateriaaliin, samalla kun pitäisi hyväksyä se, että kyse on fiktiivisistä romaaneista ja harakoinnista, ei puhtaasti tieteellisestä esittämisestä.

10 Mazzarella 2018, 201–211.

11 Kalha 2005, 232.

Mutta miten rumuus liittyy Mazzarellan ajattelukollektiiviisiin ”keisseihin”? Mitä hän tämän teeman kautta tahtoo sanoa 1800-luvun lopun protoqueerien naisten ja protolesbojen sukupuolesta ja seksuaalisuudesta?

Vahvat naiset, rumuus ja sulot

Mazzarella nosti jo Runebergin vaimoa eli Fredrika o.s. Tengströmiä käsitelleessä kirjassaan rumuuden surkuttelun etualalle.¹² Tuossa kirjassa hän ei kuitenkaan vielä puhunut suoraan päähenkilönsä suulla. Hän nostaa rumuuden tematiikan yhdeksi keskeiseksi teemaksi myös Fredrikan tavoin omana aikanaan marginalisoitujen Alman ja Toinin kuvauksissa.

Sakari Topelius valittaa äänellä, ettei hänen tyttärillään, ei varsinkaan Ainalla ja Toinilla, ole ”ulkoista viehätysvoimaa”.¹³

”*Söderskälm, Pikku Söderkelmi*”, Alma puolestaan puhuu itsestään Mazzarellan teoksen ensi sivulla, se ”*joka ei ollut minkään näköinen mutta jolla oli aina sukkela vastaus valmiina*”. Alma kyselee kirjan lopulla edelleen: ”*Olisiko elämäni näyttänyt toisenlaiselta, jos olisin ollut kaunis? Vastaus on varmaankin kyllä.*”¹⁴

Oikeallakin Almalla oli selvästi silmää naisten merkillisille suloille, niin ruumiillisille kuin henkisille. Söderhjelm nimittäin kirjoittaa väitöskirjansa ensimmäisessä luvussa, kuvatessaan Pariisin salonkien ja salonkeja pitäneiden madamejen merkitystä Ranskan vallankumouksen sivistyselämälle näin:

M:me de Staëllilla ei ollut nimeksikään sitä gallialaista viehätystä ja suloa, joka oli ominaista useimmille hänen aikalaisilleen; hänen ruumiinsa samoin kuin hänen sielunsaakin oli suurisuhtainen, hänen liikkeensä kullikkaat, vilkkaat ja tuimat, ääni kova ja miesmäinen.¹⁵

12 Mazzarella 2007.

13 Mazzarella 2009, 41.

14 Mazzarella 2018, 1, 159.

15 Söderhjelm 1903, 18.

M:me de Staël ehkä kutkutti Alma Söderhjelmiä enemmän kuin sulottomuuden arviointi ensin antaa ymmärtää – hän ujutti rohkeasti sen kautta kiinnostavan kuvauksen tämän erityisestä olemuksesta, jopa mahdollisesta protoqueeriudesta väitöskirjaansa. Ehkä tämä oli hyvä taktiikka ajan hengessä, jossa poliittisesti aktiivisesti toimineita naisia arvioitiin paitsi älyn ja aktiviteettien myös ulkonäön, koon ja sulokkuuden kautta. Niin tai näin, Alman konsti kuvailla M:me de Staëliä melkoisen vinosti ei ainakaan estänyt häntä saamasta professuuria. Vaikka Helsingin yliopisto ei ollut hänelle avoin, tuli Almasta Suomen ensimmäinen naisprofessori historian alalla Åbo Akademiassa.

Mazzarellan tekstissä Almasta (ja Toinista) rumuuden tematiikka hämmästyttää kuitenkin aidosti. Siinä ei tunnu olevan aivan samaa kaksitulokintaisuuden merkitystä kuin Alman M:de de Staëlin figurin kuvailussa. Siksi on pakko kysyä: onko tässä jotakin, jota Mazzarella ei ole ajatellut loppuun?

Kenties kirjailijan sanomattomat lähtökohdat jättävät luennan pinnalliseksi eikä esseismi olekaan täysin terävää. Heterokulttuurin sisäänrakennetut kauneusnormit tuntuvat hallitsevan Mazzarellan siinänsä ansiokasta projektia eli luentaa protoqueereista naishahmoista.

Tätä vahvistaa esimerkiksi se, että omaa nuoruusavioliittoaan toisaalla kuvatessaan Mazzarella viittaa jatkuvasti pienirintaisuuteensa, pelkoon siitä, ettei heteronormi täyty.¹⁶ Kyseessä on toki paitsi oiva kritiikki normia kohtaan myös jälkikäteinen kuvaus siitä, mitä hämmennystä normi (kuviteltu tai todellinen, tai molempia) tuottaa niille naisille, jotka sen mukaan koettavat elää.

Naisälykön rumuus

Naisten rumuuden tematiikka nousee Mazzarellalla useissa muissakin kirjoissa esiin – se on teema, johon hän palaa yhä uudelleen. Niin usein, että Alman ja Toinin kohdalla se herättää queereja kysymyksiä.

Alma-kirjan kanteen on valittu tummataustainen kotikuva, jossa keski-ään ylittäneen Alman kasvot ovat alasluodut, tukka hapsottaa

16 Mazzarella 1995.

ja päällä on huolettoman näköinen kolttu. Jos näkisin vain tämän kuvan, ehkä uskoisin ja merkityksellistäisin Mazzarellan Alman suulla esittämää rumuuspohdintaa lujemmin. Mutta kun olen nähnyt muitakin, mietityttää, mikä rooli rumuudella oikein on Mazzarellan ajattelussa.

Ja miksi?

Omissa akateemis-lesbo-postqueer-silmissäni Alma näyttää äärimmäisen vetävältä eri ikävaiheissa, kaikissa niissä valokuvissa, joita hänestä olen nähnyt.

Myös Toinin sulottomuutta tuntuu todistavan Mazzarellan Topelius-kirjan kansikuvaksi valittu otos. Siinä varttuneessa iässä oleva Toini pitelee kiinni lippalakkipäisen isänsä tuolinselustasta; molemmat ovat ulkotamineissa. Hatuttomalla ja onnellisen oloisena hymyilevällä Toinilla on lyhyt tukka ja raskas, hieman reformipukuun tai armeijatyylisiin vivahtava pomppa – mutta tukkamalli on hauska, kasvat vahvat ja älykkäät ja takki itse asiassa erittäin tyylikäs muodikkain leikkauksineen, puhvihihoineen ja isoine nappeineen.

Kansikuvasta on ehkä naisten rumuustematiikan ja erikoisen isätytär-suhteen korostamiseksi leikattu pois konteksti. Kirjan kanteen rajatun valokuvan alkuperäisessä versiossa pöydän äärellä puutarhassa istuvat nimittäin myös Alta Dahlgren, Toinin nuorempi protoqueer-ystävätär, jonka harteilla Toinin toinen käsi lepää, sekä Toinin sisar Eva ja tämän ruotsalainen taiteilijamies Acke. Vaikutelma alkuperäisessä kuvassa on, että menossa on hauskat ja kepeät kevätkekkerit kotipiirissä.

Teräväkatseinen Alta on, sivumennen sanottuna, mukana myös monissa muissa Topeliusten kotikuvissa, esimerkiksi Sakari Topeliuksen 80-vuotissyntymäpäivän perhepotretissa vuonna 1898.¹⁷ Alta, joka alun pitäen tuli Toinin kuvioihin koulutyttönä – kun hän vielä kutsui Toinia ”tätiystäväkseen” – asui Topeliusten luona pitkään. Lopulta hän muutti isä-Topeliuksen perineen, nyt taloudellisesti riippumattoman Toinin kanssa Norjaan, jonne Toini lähti toisen naiskumppanin, rouva Stubbin, perään. Alta kuoli Norjassa neljissäkymmenissä.¹⁸

17 Topelius 1940, 248, 306, 311.

18 Mazzarella 2009, 19, 194–195.

Mutta takaisin Mazzarellan rumuustematiikkaan. Ehkäpä Mazzarella haluaa isä-Topeliuksensa pohdintojen kautta kierrättää ja kyseenalaistaa tuon ajan olettamaa aikuisten naimattomien tytärten rumuudesta. Mazzarellan Topelius tuntuisi osin ostavan ajan sukupuolta ja halua paimentavan ohjeen siitä, että naimattomat tyttäret ovat ”kalseita ikäneitoja”, joilla on jopa kulttuurin luovuutta tukahduttavia ominaisuuksia.¹⁹

Silti Mazzarellan Topelius, joka itsekin joltisesti hetkahtelee sukupuoleltaan ja haluiltaan, vaikuttaa myös pysähtyvän sen äärellä, onko kulttuurisesti ohjattu katse sittenkään totta. Hän näkee omassa kodissaan – osin vastentahtoisesti, osin oudon kiinnostuneesti – että naimattomilla naisilla on merkittäviä keskinäisiä intohimoja ja että he myös tekevät merkittäviä asioita niin luovan toiminnan kuin politiikkankin alueilla (kuten kohta käy ilmi).

Topeliusten perheessä oleskeli ennen Altaa pitkiä aikoja myös Alexandra Gripenberg, Toinin aiempi kumppani. Sakari Topeliuksen kodissa siis käytännössä majaili etenkin hänen vanhoilla päivillään – nykytermein kuvattuna – laajentunut tai valittu queer-perhe.²⁰ Noina aikoina oli toki kohtuullisen tavallista, että sukulaiset ja tietyt muutkin ihmiset saattoivat oleskella sivistysluokan perheissä tai isommissa taloissa pitkään. Topeliusten talossa Toinin naisasialle omistautuneet aatteelliset naiskumppanit loivat kuitenkin erityisen protoqueerin kodin.

Kenen valitsema – tai hyväksymä – tämä perhe oli, on toinen kysymys, kuten Mazzarella tuntuu kysyvän. Hän siteeraa Acken kirjettä Toinille, jossa tämä ilmaisee hyväksyntänsä Toinin seksuaalisuudelle surunvalittelussaan rouva Stubbin kuoleman johdosta: ”*Sinun Valborgisi henki antaa sinulle aina voimaa elää!*” Toisin kuin Acke, isä-Topelius ja sisar Eva olivat olleet Toinin tunteista ilmeisesti kiisaantuneita, Mazzarella väittää.²¹

Mazzarella ei suoranaisesti pohdi – vaikka viittaakin sisäisen kauneuden merkitykseen isä-Topeliuksen suulla – miten viehätysvoimat

19 Kalha 2005, 280.

20 Mazzarella 2009, 16–19; Borgström & Markusson Winkvist 2018.

21 Mazzarella 2009, 196.

tomaksi oletettu Toini onnistui jatkuvasti luomaan suhteita toisten kiinnostavien naisten kanssa. Osa näistä suhteista oli niin kiihkeitä ja kiinteitä, että naiset tosiaankin oleilivat Toinin isän talossa pitkiä aikoja tai, kuten Alta, peräti seurasivat Toinia ulkomaille tämän uuden naissuhteen perässä. Vaikka Mazzarella esittää kuin näyttämöllä dynamiikkaa hieman oudon heteromiehisyyden ja kulttuurisesti osin kummallisen tyttäryyden välillä, hän tekee tämän kuitenkin heteroseksuaalisuuden lavasteissa.

Topeliuksen sukupuolen queeraamisesta

Mazzarella sanoo haluavansa asettaa Toinin ja isä-Topeliuksen naiskäsitkset ”vastakkain”. Hän tuo myös esiin Topeliuksen feminiinisiä ominaisuuksia ja tämän pohdintaa omasta sukupuolestaan. Mazzarellan mukaan Topelius kirjoittaa sisarelleen, että ehkä hänen olisi pitänyt syntyä naiseksi.²²

Topelius itse kirjoittaa Sofie-sisarelleen varttuneilla päivillään, vuonna 1888 näin:

Luonteisiin nähden osat ovat vaihtuneet. Sisar sai miehistä määrätietoisuutta ja kestävyyttä päämäärän saavuttamiseen; veljen osaksi tuli enemmän naisen häälyväisyyttä, luonteen pehmeyttä ja herkkyyttä. Ihmisjärjellä katsoen sinä olisit seisonut vakavammin siellä, missä minä olen ollut, jyskyttävien myllynrattaiden ääressä, ja minä olisin pysynyt paremmin allallani, jos olisin ollut sinun tilallasi.²³

Topeliuksen kirjoissa on toden totta jännittäviä sukupuolta ja seksuaalisuutta queeraavia aineksia, niin monissa saduissa samoin kuin esimerkiksi historiallisessa kertomuksessa *Tähtien turvatit*.

Mazzarella nostaa näitä kohtia esiin ansiokkaasti. Hän viittaa myös Topeliuksen mahdollisiin homoeroottisiin tunteisiin säihkyvää nuoruudenystävää Hejkoa kohtaan.²⁴ Hejko oli itse asiassa alun pe-

22 Mazzarella 2009, 186.

23 Topelius 1940, 299.

24 Mazzarella 2009, 118–120, 177, 186.

rin menossa naimisiin Topeliuksen vaimon kanssa, mutta kuoli ennen häitä.

Tämä monimutkaistaa sitä, mikä on se halujen tausta, josta (Mazzarellan kuvittelema) Topelius Toini-tytärtään tarkastelee, ja miten hänen oma kotinsa muodostui eräänlaiseksi protolesbokommunikiksi 1800-luvun lopulla.

Kenties Mazzarella pyrkii Topelius-kirjassaan – proustilaisella katseellaan taaksepäin aikaan ja ihmisiin, jotka eivät ole ’autenttisia’ – esittämään, että haurastuvan isän ja protolesbo-tyttären riippuvaisuussuhteen vuoksi isä yrittää todistaa, viime metreillä, omaa vitalisuuttaan.

Ja siksi Mazzarella katsoo, että tarvitaan isän pohdintaa huolenpittäjä-tyttärensä epäviehättävyydestä?

Rumuuspohdinta avittaa Mazzarellaa ilman muuta luomaan näyttämön freudilaiselle asetelmalle. Siinä isä-Topelius on niin omituisesti rakastunut edesmenneeseen vaimoonsa, ettei sen sokaisemana saata nähdä tytärtään oikein minkään halun kohteena. Toisaalta Mazzarella kuitenkin antaa Topeliuksen hekumoida Altan nuoresta ruumiista ja jopa Toinin seksuaalisista kohtauksista toisten naisten kanssa.

Toinin halusta tulee isälle kielletty hedelmä: syntyy topeliaanisen pornon näyttämö!

Rohkea veto.

Mahtavan mutta myös feminiinisen isän tytär Toini kapinoi sekä äitiä että isää vastaan. Hän ottaa hermotautiin menehtyneen äidin sijaan isän hoivaajana, mutta sulkee samalla isältä oman halunsa alueen, sen, jolla liikkuu toisia naisia – ja jolla myös toimitaan naisen aseman parantamiseksi yhteiskunnassa.

Reformipuvun säihke Toini Topeliuksen kirjassa

Toini Topelius oli itsekin kirjailija, joten kuunnellaan asiassa myös hänen kertojiaan! Nimimerkillä ”Tea” julkaisemassaan tyttöromaanissaan *Kehitys-aikana* (1890) Toini asettaa koulutyttöjen keskinäiset intohimot ja suhteen itsenäiseen elämään etusijalle, avioliiton sijaan. Hän kuvaa, miten kauniin rakastuneita aatteelliset, riuskat, reformi-

pukuiset ja suoraselkäiset oppikoulutyöt ovat toisiinsa ja reippaaseen (nais)voimistelunopettajaansa ja miten puolestaan kureliiveissä poikia miellyttämään pyrkivät tytöt ovat salakähmäisiä ja kärsivät terveysongelmista.

Rumuutta Toini Topeliuksen tytoilla esiintyy lähinnä vain henkissä mielessä, ei fyysisinä ominaisuuksina. Esimerkiksi pulleus on hyvä asia, sillä se vapauttaa tytön kureliivin kiroista, liikkumaan ja hengittämään vapaasti.

Mazzarellakin analysoi tätä Toinin kirjaa.²⁵ Hän vaikuttaa olevan aidosti kiinnostunut naisten välisen ystävyuden ja halun merkityksestä ja muutoksesta 1800-luvun lopulla, siitä mitä se merkitsi Toinin ja isä-Topeliuksen maailmassa ja kodissa. Mazzarellan mukaan Toini piti ”naisten välistä ystävyyttä nimenomaan vaihtoehtona avioliitolle ja yhtenä osana naisten vapautumisessa”.²⁶ Asia oli hänen nähdäkseen kuitenkin kiusallinen, sillä ”sen ajateltiin ilmentävän ainakin potentiaalisesti poikkeavaa seksuaalisuutta”, mikä puolestaan johti ”leimaimiseen ja salailuun”.

Toinin omana alter egona tai äänitorvena pidetään *Kehitys-aikana*-kirjassa karuluontoista mutta älykästä Hanna Rappea.²⁷ Kirjassa Hanna sanoo, että naimattomalla naisella on oma arvonsa mutta että ”useimmille naisille” kodinhoito on kuitenkin tärkein tehtävä eikä tätäkään tule hävetä. Hanna kuitenkin korostaa: ”*olemme ensi sijassa ihmisiä ja sitten vasta naisia; vaikka niin mielellään tahdotaan meille uskotella päinvastoin*”.²⁸

Hannan ja romaanin toisen tyttöpäähenkilön, kaikkien silmissä viehättävän ja reippaan Bellan välillä on äärimmäisen kiihkeä ja syvä suhde. Lopulta Bella matkustaa ulkomaille Hannan sijasta tämän ”valitun” tädin kanssa, kun taas Hanna jää hoitamaan petollista isäänsä. Mazzarellan mukaan vaikuttaa toiveajattelulta, että tässä loppuratkaisussa voisi nähdä utopiaa siitä, että naisten välinen ystävyys voisi kehittyä suuntaan, jossa veri ei määrää perhesiteitä.²⁹

25 Mazzarella 2009, 184–186.

26 Mazzarella 2009, 184.

27 Mazzarella 2009, 185.

28 Topelius 1890, 230.

29 Mazzarella 2009, 186.

Itse luen Toinin kirjaa toisin kuin Mazzarella. Bellan ja Hannan rakkaustarinassa kaksi jo alun perin sukupuoltaan haastavaa tyttö-hahmoa vahvistaa ja muokkaa toisiaan. Se mikä reippaassa ja viehättävässä Bellassa oli saanut kaikki luokan tytöt rakastumaan häneen, muuttuu vähemmän sosiaaliseksi ja tavallaan ”maskuliiniseksi”, kun hän tutustuu vahvaan Hannaan, joka puolestaan hieman pehminee ja näin myös ”femininisoituu” hoivaajaksi.

Hanna Rappe sanoo kirjassa: ”*Minä en ole varma, mutta minusta tuntuu, että kärsimyksen ja sääliväisyyden muodostamat siteet ovat vielä lujempia ja pyhempää kuin sukulaisuuden ja myötätuntoisuuden.*” Hän tähdentää, ettei jää hoitamaan isäänsä ”tyttären tunteiden” tähden, koska tämä on hänelle sukua, vaan koska ”se on jotakin vastustamatonta tuo halu koko hellyydellä” paneutua jonkun kärsivän olennon hoitoon. Isä sattui yksinkertaisesti olemaan ensimmäinen olento, joka Hannalta tällaista kokonaista suojelua ja hoivaa pyysi.³⁰

Toini kääntää Bellan ja Hannan intohimoisessa henkisessä yhteensulautumisessa esiin prisman, jossa Hanna, joka alun pitäen halusi juristiksi käyttämään tuomiovaltaa, alkaa kokeilla hoivaajan roolia. Bella, joka olisi ensin tyytynyt äidin autteluun, kotitalouskouluun tai sairaanhoitajaksi, lähtee puolestaan Hannan tavattuaan avartamaan henkistä olemustaan Kreikan ja Italian kulttuuriperimän pariin, ei-verisukua olevan vanhemman naisen kanssa yhteiselle feministiselle *Grand Tourille*.

Toini Topelius jättää siis paljon tulevaisuuden suunnan asioita avoimeksi ja visioitavaksi, toisin kuin Mazzarella päätelee.

Emme tiedä, millainen suhde Bellalle ja tämän vanhemmalle naisseuralaiselle jatkossa kehkeytyy, emmekä tiedä, jaksako Hanna hoivata isäänsä ensi-idealismien jälkeen, kuten emme tiedä, mitä Bellan ja Hannan (ja vanhemman ”tädin”) kolmiodraaman väleissä tapahtuu, kun matka päättyy. Kaikki skenaariot siitä, mikä halu ja mitkä voimat heidän ’perhesuhteitaan’ määrittävät, jäävät siis auki!

Bellaa ja Hannaa ei voi suoraan myöskään lukea myöhemmän butch/femme-kategorian kautta, sillä he liukuvat erilaisten positioiden välillä ja luovat näitä itse. Heihin ei täysin sovi myöskään

30 Topelius 1890, 220–221.

androgynia, ajan dekadenttien taide- ja älymystöpiirien ihanne henkisyuden metaforan hahmosta, joka salli naisen lähestyä maskuliinisenä pidetyn luovuuden ja nerouden tilaa.³¹

Toini tosin luo melodramaattisen kohtauksen, jossa Hannasta tehdään toisten tyttöjen silmissä erehdyksessä dekadentti baarivarpunen ja tämä saa tuta, mitä se porvarillisten heteronaisten kesyttämisyjärjestelmässä merkitsee: ulossulkemista.

Tahattomasti väärän dekadenttiuden leiman saanut Hanna – joka meni yksin ravintolaan pelastamaan sieltä pulloon tarttunutta miespuolista koulukaveriaan – on kuitenkin toisella tasolla dekadenttiuden kanssa neuvotteleva henkilö: mitä ovat nuo oudot tunteet Bellaa kohtaan, ja miksi hän oikeastaan jättää lakimiehen haaveet ja ryhtyy hoivaajaksi? Onko kyse piiloisista syyllisyydentunnoista, joita tuntuu olevan paras hyvittelä ”moraalisen hygienismin”³² vaateita hyvittäväillä julkisilla eleillä?

Jännittävästi Toini Topelius siis muuraa juonikkaiksi kuvioiksi sukupuolittuneen ruumiin politiikan (vapauttava reformipuku vs. kureliivit), ulkomaailmasta kiinnostuneiden ja siihen suuntautuvien naisten ajattelumaailman sekä kirkkaan tai vaimennetusti kumisevan halun. Ulkonäkö ei ole Hannan ja Bellan kehityksessä merkittävin seikka, vaan se mitä ja miten ulkonäöllä tehdään asioita suhteessa yhteiskunnan instituutioihin ja sukupuoleen.

Siksi ei ole edelleenkään selvää, mitä Mazzarella etsii rumuustematiikallaan, varsinkaan Toinin kohdalla.

Queering Grand Tour: myös Topeliukset retkeilevät

Ovelasti Mazzarella kuitenkin herättää kysymyksen siitä, oliko Suomen tyttöjen ja poikien moraalisen ryhdin suoristajana pidetty (ja vihattu) isä-Topelius itse kovinkaan *straight* sukupuolen ja seksuaalisuuden suhteen. Merkittävää on, että Mazzarella nostaa esiin, että isä-Topelius oli melkoisen moderni kysyessään, olenko minä oikea, kuka minä olen, olenko oikeassa sukupuolessa.

31 Schreck 2018, 98.

32 Kalha 2005, 235.

Ehkei Mazzarellan Topelius (tai oikea Topelius?) kuitenkaan täysin ymmärtänyt, että tytär Toini jatkoi ja kehitti topeliaanisen kristillisen suoraselkäisyyden ajatusta reformoituvien koulutyttyöjen keskinäisten intohimojen politiikkana.

Mazzarellan Topelius päivittelee, miten hän yritti tarjota Toinille erilaisia virikkeitä: matkustelua, sanomalehtityötä, seurapiirikontakteja. Mutta ei, Toini halusi vetäytyä yksinäisyyteen, ja vieläpä antaa sankaritarilleen nimeksi ”Pikkupetteri”.³³ Ja toden totta, Toini Topeliuksen kirjan tyttökoululaisista reipas Bertha läimäyttelee toisia tyttöjä selkään ja kutsuu näitä ”veljiksi” ja retkellä tavattuja yöunilta heräteltyjä piikoja kaunottariksi: ”*Odottakaahan, nyt minä herätän nuo kaunottaret oikein hienolla tavalla... – – Voi, voi, velikullat.*”³⁴

Topelius itse sanoo toimitetuissa kirjoituksissaan, että ”Toini eli alusta alkaen mielikuvitusmaailmassa ja hän se otti aloitteet”.³⁵

Koska lapsena koetut vakavat sairastumiset olivat vahingoittaneet Toinin kuuloa ja näkökykyä, hän joutui jättämään koulun tyttökoulun viidennen luokan jälkeen. Siksi tuntuisi luontevalta, että Hanna Rappen ohella Bellakin osin kuvaa häntä itseään: Bella loukkaa itsensä pahasti onnettomuudessa, jolloin häneltä jää päättöluokka väliin koulussa. Koulun sijaan Bella, kuten yllä kerrottiin, matkustaa Väli-merelle vanhemman ”tädin” kanssa.

Niin matkusti myös Toini. Isä-Topelius lähetti 17- ja 16-vuotiaat tyttärensä Toinin ja Evan koulun jälkeen Tukholmaan talveksi opiskelemaan ajan säätyläistyöille soveliaasti kieliä, pianonsoittoa, laulua ja piirustusta, siinä toivossa, että näihin yhdistyisi ”avartunut elämäkäisy”.³⁶

Hän myös vei nuorta Toinia ahkerasti mukanaan muillekin matkoille ja seurapiiritapahtumiin³⁷, mutta valittaa Mazzarellan kirjassa jatkuvasti pettymystään. Topeliuksen omissa julkaistuissa kirjeissä en tätä valitusta samassa määrin näe, mutta Mazzarellalla on ollut tarkeempia alkuperäislähteitä.

33 Mazzarella 2009, 46.

34 Topelius 1890, 129–130.

35 Topelius 1940; 1948; 1998, 212.

36 Topelius 1998, 292.

37 Topelius 1940; 1942; 1998.

Vai onko?

Koulun päättämisen jälkeen Toini painosti Eva-sisarensa kanssa isä-Topeliusta ajan hengen mukaiselle Grand Tourille Pariisiin ja Cannesiin, jonne päätettiin lähteä äidin heikon terveyden kohentamiseksi. Toinin äiti, Topeliuksen vaimo, oli pahasti ”hermotautinen”,³⁸ Mazzarellan mukaan matka oli lähinnä sairastelua, ja Pariisissa Topelius oli vienyt hotellin tapetit apteekkiin tarkistettaviksi, eikä niissä ollut arsenikkia.³⁹

Topelius toki itsekkin suree julkaistuissa teksteissään vaimonsa huonoa vointia ja matkan kalleutta sekä suruja, mutta tuo esiin myös iloiset hetket.⁴⁰ Toini ja Eva-sisar kävivät esimerkiksi valokuvassa Cannesissa, ja he näyttävät siinä hyvinkin kauniilta.

Puolivalistunut lukija siis hämmentyy jälleen.

Mieleen nousee Topeliuksen oma lause: ”Historia on usein luonut ihmisestä kuvan, jonka taakse hänen todellinen minänsä on häipynyt, eikä historia kuitenkaan koskaan ilman häntä tule olemaan täysin tosi.”⁴¹

Tässä on Mazzarellan voimallisten vampyyrikirjojen vaara: jos lukijalla ei ole mahdollisuutta tehdä yhtä laajaa lähdetyötä kuin kirjailijalla itsellään, voivat tämän oman maailmankuvan sävyttämät fiktiiviset näkemykset jäädä yleiseen keskusteluilmapiiiriin osittaisiksi ’totuuksiksi’.

Topeliuksen omaa tuotantoa ja tähän liittyvää muuta elämäkertakirjallisuutta lukeneena ei voi täysin välttyä vaikutelmalta, että Mazzarellan Topelius on jotenkin tympeämpi (sana, jota Mazzarella käyttää usein kirjoissaan) henkilö kuin Topeliuksen oma Topelius!

Entäpä Alma, minkälainen henkilö hänestä tulee Mazzarellan tapauksena?

38 Topelius 1998.

39 Mazzarella 2009, 44–45.

40 Topelius 1940, 231; Topelius 1998, 316, 318–321.

41 Topelius 1940.

Nietzscheläinen sukupuoli, ja vapautus siitä?

Mazzarellan Alma Söderhjelm on moderni, sillä Topeliuksen tavoin hänkin kysyy: ”Kuka minä olen? Olenko minä yksilö?”⁴²

Väitöskirjaansa valmistellut Alma Söderhjelm paitsi vietti työntäyteistä aikaa Pariisin arkistoissa myös nautti täysin siemauksin kaupungin iloista ja dekadentista menosta 1890-luvulla. Hän liikkui 1890-luvun alun androgyyni- ja neutriekeskustelujen ilmapiirissä.

Café de la Régenceassa, Pariisin boheemien taiteilijoiden ja älymystön kantapaikassa, istuivat niin Alma kuin Ellen Thesleffkin.

Toini Topeliuksen piirtämä ihanteellinen ja aatteellinen, reipas-henkinen helsinkiläisten suomenruotsalaisten tyttökoululaisten maailma oli tälle kiihkeälle kosmopoliitille todellisuudelle varsin vieras.

Kuoleva Alma muistelee Mazzarellan fiktiossa, miten hänet oli väitöskirjan jälkeen kutsuttu Grenobleen esitelmöimään, ja saavuttaa jotakin, josta viimeisenä päivänään tajuaa aina haaveilleensa: ”*Minua ei ollut ikinä kohdeltu siinä määrin sukupuoleen katsomatta. Ei miehennä, ei neutrina, vaan oppineena. Ikään kuin sukupuolikysymystä ei olisi ollutkaan. Ruotsissa ja Suomessa minä olin ja pysyin Alma Söderhjelminä.*”⁴³

Alman tie väitöskirjaan ja professoriksi oli säätyläisen naissukupuolen sanelema esimerkiksi siinä arkisessa mielessä, että hän joutui jatkuvasti osallistumaan kesken väitöskirjansa kirjoitusurakkaa suvun kahvikekkereihin: kaatamaan kahvia ja ottamaan vielä tohtorinakin kahvileipää vasta rouvien jälkeen, koska naiselle avioliittostatus oli merkittävämpi kuin omat intellektuellit saavutukset. Palattuuan Pariisista hän ilmoittikin vanhemmilleen, että näiden tulisi pitää häntä poikanaan; Alma kyllästyi vähitellen olemaan kotona asuva tytär, jolle kuuluivat kaikki kotitalouset.⁴⁴

Pioneerinaisen paineet olivat niin kovat, että Alman mieli romahti välillä sairaalakuntoon. Tämä ei ollut harvinaista tuolloin Pariisissa opiskelleiden tai oleskelleiden nuorten säätyläisnaisten keskuudessa.

42 Mazzarella 2018, 266.

43 Mazzarella 2018, 170.

44 Mazzarella 2018, 156.

Alma-kirjan lopussa, kun kuolema on jo hiipimässä sisään, Mazzarella antaa päähenkilönsä 1890-luvun Pariisiin nietscheläisten symbolistien hengessä pohtia taisteluaan yksilöksi. Lopulta tulee katharsis: ”*En ole enää Alma Söderhjelm. Se on helpotus. – – Ehkä minä olen nyt tämä tässä.*”

Alman hoitaja kapaloi hänet tukholmalaisen hoitokodin parvekkeelle vällyihin, kuin sylivauvan – ja sinne Alma, tai *tämä tässä*, kaatoa.

On aivan kuin Mazzarella haluaisi antaa Alman haamulle luvan olla 1890-luvun androgyyni, henkinen lapsi, saavuttaa kuolemassa vapautuksen jatkuvasta kamppailusta yksilöllisyyden puolesta ja sukupuolen vaatimuksia vastaan.⁴⁵

Tässä mielessä *Alma*-kirjan loppu on emansipatorinen, vaikkakin mazzarellamainen vampyyrielementti on jälleen läsnä. Emme tiedä, kuka puhuu ja miksi rumuus on Mazzarellan Almalle niin tärkeä teema.

Lopuksi: drakulointia

Tulisiko olla sekä kiitollinen että epäkiitollinen siitä, että Alma ja Toini heräävät henkiin – tai ainakin vereviksi haamuiksi – Mazzarellan drakulankaltaisessa historian emansipaation projektissa?

Emme tiedä, ovatko Mazzarellan haamut osin sellaisia aaveita, jotka ”syvintä tietoaasi eivät kestä kuulla”⁴⁶?

Voimmeko vapauttaa aaveita, joihin meillä ei ole suoraa kosketusta mutta jotka yhtä kaikki vaikuttavat meihin?

Mikä tässä oikein kummittelee, ja juo vertamme?

Olisi tärkeää, että tätä keskustelua syvennettäisiin queer-teorioiden lähtökohdista! Tässä tehtävässä Harri Kalhan viitoittama tapa lähestyä historian keissejä queeristi on omiaan avittamaan inspiraatiota: ”vuolaiden vihjeiden diskurssissa – – lukija tuskin havaitsee vihjeitä, ellei – – varta vasten etsi niitä”⁴⁷.

45 Schreck 2018, 98.

46 Kalha 2005, 235, kun hän siteeraa Freudia, joka siteeraa Faustia.

47 Kalha 2005, 235.

Olisiko naisten (keskinäisen) oudon halun ja sen tuottaman oma-päisyyden maailmaa muuttaneiden ja yksityisiä elämiä muokanneiden vahvojen energioiden pohtiminen suhteessa niihin liittyneisiin riskeihin ja resursseihin Mazzarellalle inspiroiva tulevaisuuden ”tehtävä”, ehkä olennaisempi kuin normiin kiinni jäävä, sinänsä merkittävä ja merkillinen naisten rumuuden tematiikka?

Lähteet ja kirjallisuus

- Borgström, Eva & Markusson Winkvist, Hanna (toim.) 2018. *Den kvinnliga tvåsamhetens frirum. Kvinnopar i kvinnorörelser 1890–1960*. Tukholma: Appeel förlag.
- Dahl, Ulrika 2011. ”Femme-on-Femme: Reflections on Collaborative Methods and Queer Femme-inist Ethnography”. *Journal of Queer Studies in Finland SQS* 1/2011: 1–22.
- Ginzburg, Carlo 1996. *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Helsinki: Gaudeamus.
- Halberstam, J. Jack (Judith) 2011. *The Queer Art of Failure*. New York: Duke University Press.
- Kalha, Harri 2005. *Tapaus Magnus Enckell*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri 2008. *Tapaus Havis Amanda. Siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suihkulähdekiistassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri 2012. *Tom of Finland. Taidetta seksin vuoksi*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Mattsson, Anne 2000. *Sylvi Kekkonen elämäkerta*. Helsinki: Art House.
- Mazzarella, Merete 1981. *Esitettävänä elämä*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Mazzarella, Merete 1995. *Täti ja krokotiili. Ystävydestä, yksinäisyydestä, surusta, kuvista, muistista, kodista, esineistä, onnesta, keski-ikästä, matkoista*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Mazzarella, Merete 2007. *Fredrika Charlotta o.s. Tengström. Kansallisuuroilijan vaimo*. Helsinki: Tammi.
- Mazzarella, Merete 2009. *Ei kaipuuta, ei surua. Päivä Zacharias Topeliuksen elämässä*. Helsinki: Tammi.
- Mazzarella, Merete 2018. *Alma. Edelläkävijän tarina*. Helsinki: Tammi.
- Mollberg, Eira 2019. *Villahousuhäpeä*. Helsinki: Tammi.
- Montaigne, Michel 1922. *Tutkielmia. Mietekirja*. Helsinki: Karisto.
- Rubin, Gayle 2011. ”Blood Under the Bridge. Reflections on ‘Thinking Sex’”. *GLQ* 17(1): 15–48.
- Schreck, Hanna-Reetta 2017. *Minä maalaan kuin jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Teos.
- Soininen, Pirkko 2018. *Ellen. Ellen Thesleffin fiktiivinen Firenzen-päiväkirja*. WSOY: Helsinki.

- Söderhjelm, Alma 1903. *Ranskan vallankumouksen sivistyselämästä*. Suom. O. A. Kallio. Helsinki: Otava.
- Topelius, Toini [nimim. Tea] 1890. *Kehitys-aikana. Tytöistä*. Suom. E. S. Helsinki: Otava.
- Topelius, Zacharias 1940. *Topeliuksen kuvaelämäkerta*. Kokoonpannut Paul Nyberg. WSOY: Helsinki.
- Topelius, Zacharias 1948. *Sulhaskirjeitä*. Valikoiman julkaissut Paul Nyberg. Suom. Lauri Hirvensalo (alkup. *Fästmansbrev*). WSOY: Helsinki.
- Topelius, Zacharias 1998. *Elämäkerrallisia muistiinpanoja*. Julkaissut Paul Nyberg. Suom. Helmi Krohn. Näköispainos vuonna 1923 ilmestyneestä ensipainoksesta. Otava: Helsinki.
- Venho, Johanna 2019. *Ensimmäinen nainen*. Helsinki: WSOY.

Stonewallista vaaleanpunaisen euron talouteen – homojen ja lesbojen näkyvyyden politiikassa tapahtuneiden muutosten lähihistoriaa

Annamari Vänskä

© <https://orcid.org/0000-0001-5347-8444>

Lokakuussa 2008 kännykästä toiseen kiersi viesti: ”Ei me haluttu lesboa stadilaista vaan lestadiolainen!” Viesti tiivistä ja ironisoi skandaalimaisia piirteitä saanutta jupakkaa, jossa Alma Median toimitusjohtaja Kai Telanne oli irtisanonut sanomalehti *Lapin Kansan* päätoimittajaksi valitun toimittaja Johanna Korhosen ennen kuin tämä oli ehtinyt olla päivääkään töissä. Potkut Korhonen oli Telanteen mukaan saanut ”luottamuspulana” vuoksi. Korhosen sanojen mukaan työsuhde purettiin, koska työsopimuksen kirjoittamisen jälkeen Alma Median edustajille oli selvinnyt, että hän elää rekisteröidyssä parisuhteessa naisen kanssa. Tapahtuma sai mediassa laajasti huomiota, ja Korhonenkin vei asian kärjäoikeuteen, jossa vastakkain oli Korhosen homofobiasyyte ja Alma Median väite haastattelutilanteessa syntyneestä luottamuspulasta.

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kannalta kiinnostavaa tapauksessa on erityisesti se, missä kulkee näkyvyyden raja. Mitä yksilön on itsestään työhönottohaastattelussa kerrottava? Kuinka näkyvästi mahdollista ei-heteroutta tulee esittää? Sittenkin Helsingin kärjäoikeus antoi päätöksen, jonka mukaan Korhosen irtisanomisen syy ei ollut homofobia vaan luottamuspula. Onko Helsingin kärjäoikeuden päätöstä tulkittava niin, että yksilön *velvollisuutena* työhönottohaastattelussa on tunnustaa, kenen kanssa hän elämänsä ja sänkynsä jakaa, jottei haastattelussa pääse kehkeytymään ”luottamuspulana” kaltaista tilannetta? Onko haastateltavan oikaistava haastattelijaa, mikäli hän sattuu kuvittelemaan, että nyky-Suomessa ”puoliso” ja ”perhe” viittaavat vain poikkeustapauksissa samaan sukupuoleen ja heidän muodostamaansa yksikköön? Korhosen tapauksessa luottamuspula nimittäin syntyi tilanteessa, jossa Korhonen ei ollut korjannut haas-

tattelijaa tämän kysytyä, olisiko Korhosen *mies* valmis muuttamaan Rovaniemelle, mikäli hänet valittaisiin *Lapin Kansan* päätoimittajaksi (*Ilta-Sanomat* 3.10.2008). Näin Kai Telanne:

On luonnollista, että kun on kysytty ja aloitetaan keskustelu, että hänellä on perhe niin eihän silloin voi lähtökohtaisesti olettaa muuta kuin että puhutaan miehestä.

Telanteen lausuma on kerrassaan herkullinen. Sen mukaan ei ole haastattelijan vika, jos hänen kuvittelukykynsä ei riitä visualisoimaan muuta kuin heteroseksuaalisen perheen. Telanne kuvaa tätä hyvin sanoilla ”luonnollinen” ja ”lähtökohtaisesti”. Telanteen mukaan on luonnollinen lähtökohta, siis kyseenalaistamatonta ja itsestään selvää, että perheestä puhuttaessa puhuja olettaa keskustelussa figuroivat henkilöt miehiksi ja naisiksi, jollei toisin mainita. Haastattelussa Telanne tulee paljastaneeksi oman ja yhteiskunnassa laajemminkin vallitsevan käsityksen siitä, millainen perhe on luonnollinen ja mikä taas asettuu tämän käsityksen ulkopuolelle, epäluonnollisen piiriin. Lausuma kertoo, kuinka tiukassa sukupuoleen, perheeseen ja parisuhteeseen liittyvä heteroseksuaalisuuden oletus edelleenkin istuu, ”vaikka leikkipuistoissa näkee aika paljon naispareja”, kuten Telanteen haastattelijä toteaa. Vastuu vallitsevan normin tarkistamisesta ei Telanteen mukaan kuulu hänelle. Sen sijaan tehtävä virheellisen oletuksen oikaisemisesta siirtyy, kuin luonnostaan, ei-luonnollisessa perheessä elävän vastuulle – tässä tapauksessa Johanna Korhoselle.

Millaisia ulottuvuuksia tällaisella näkyvyyden vaatimuksella on? Onko Johanna Korhosen tapaus osoitus siitä, että nykykulttuurissa on siirrytty vaikenemiseen ja hiljaisuuteen viittaavasta ”kaapin tietoteoriasta”¹ tunnustuksia ja pakkonäkyvyyttä edellyttävään post-kaapin aikaan, jossa vaikeneminen ei olekaan kultaa vaan siitä rapsahtaa rangaistus – Korhosen tapauksessa ”luottamuspuolan” ja irtisanomisen muodossa? Onko lesbojen ja homojen yhteiskunnallinen näkyvyys muuttunut paradoksaalisesti yhdeksi alistamisen muodoksi, jonkinlaiseksi uushomofobiaksi? Kuinka tähän tilanteeseen on tultu?

1 ”Epistemology of the closet”, ks. Kosofsky Sedgwick 1990.

Seuraavissa luvuissa kartoitan homojen ja lesbojen näkyvyyden politiikassa tapahtuneita muutoksia länsimaisten, pääasiassa yhdysvaltalaisien ja eurooppalaisten kapitalististen maiden näkökulmasta. Lukijan on hyvä huomata, että vastaavanlaista kamppailua seksuaalioikeuksista käydään tälläkin hetkellä myös muualla, esimerkiksi useissa Afrikan maissa ja lähinaapurissamme Venäjällä. Jälkimmäisessä homoseksuaalisuus on ollut laissa hyväksyttyä vuodesta 1993 lähtien. Tästä huolimatta se on muuttunut käytännössä laittomaksi presidentti Vladimir Putinin valtakaudella voimistuneen ja ortodoksisen kirkon voimakkaasti tukeman, ”perinteisiä arvoja” korostavan politiikan ja vuodesta 2006 lähtien asetettujen ”anti-homopropagandalakien” myötä.²

Näkyvyyden politiikan lyhyt historia länsimaisessa kontekstissa

Kesäkuussa 2019 tuli kuluneeksi 50 vuotta siitä, kun homot, lesbot ja transsukupuoliset taistelivat ihmisoikeuksistaan kuuluisissa Stonewall-mellakoissa New Yorkissa. Kyseisistä mellakoista on muodostunut homo- ja lesbohistoriassa yksi useimmin toistetuihin merkkitapahtumista: tarinan mukaan mellakat antoivat sysäyksen homojen ja lesbojen vapautusliike Gay and Lesbian Liberation Movementin perustamiselle. Liikkeen keskeisimpänä ideologisena päämääränä oli vallata Yhdysvaltojen ja Britannian urbaanit tilat ja rohkaista ihmisiä näyttämään seksuaalisuutensa julkisesti.³

Syntytarinoiden tavoin myös ”Stonewall” on myytti, joka on saavuttanut homo- ja lesbohistoriassa legendaariset mittasuhteet.⁴ Oli-

2 Esim. Wilkinson 2014.

3 Jennings 2007, 184; Sullivan 2003, 26.

4 Legendan suuruutta ja myytin vaikuttavuutta kuvannee hyvin se, että mellakoista, niitä edeltävästä ja niiden jälkeisestä ajasta on tehty useita elokuvia. Ks. esim. Nigel Finchin *Stonewall* (1995), Greta Schillerin *Before Stonewall* (1984) ja John Scagliottin *After Stonewall* (1999). Nikki Sullivan (2003, 26) kritisoi Stonewallia mytologisoivia elokuvia siitä, että ne tekevät historiasta ihmeellisen tarinan ja sekoittavat todellisen ja fiktiivisen välistä rajaa.

pa myytissä totuuden aineksia tai ei, on se määritellyt voimakkaasti länsimaista lesbo- ja homopolitiikkaa, jonka päämääränä oli lesbo- ja homoidentiteettien vakiinnuttaminen ja vahvistaminen sekä homouden ja lesbouden poistaminen mielisairauksien tautiluokituksesta. 1960–1970-lukujen taitteessa syntynyt vapautusliike oli osa laajempaa ”uudeksi vasemmistoksi” kutsuttua poliittista liikehdintää. Siinä missä Stonewallia edeltänyt, 1950-luvulla toiminut salaseuramainen Mattachine Society pyrki homojen ja lesbojen assimilointiin vallitsevassa yhteiskunnassa,⁵ nyt syntyneen vapautusliikkeen päämääränä oli puolestaan homojen ja lesbojen positiivisen erilaisuuden korostaminen ja vaihtoehtojen arvojen, uskomusten, elämäntapojen ja yhteisöjen kokonaisuuden luominen.⁶ Carl Wittman kirjoittaa *Gay Liberationin* periaatteista teoksessaan *Refugees from Amerika: A Gay Manifesto* (1970):

Homojen vapautus tarkoittaa, että määrittelemme itsemme ja keiden kanssa elämme sen sijaan, että määrittelemme suhteemme heteroseksuaalisten arvojen kautta. – – Saavuttaaksemme vapauden meidän on saatava määrätä itse itsestämme, perustaa omat instituutiomme, puolustaa itseämme ja käyttää energiamme elämämme parantamiseen.⁷

Wittmanin manifesti tiivistää vapautusliikkeen toiminnan imperatiivin: sen mukaan homoja ei saanut sulauttaa vallitsevaan heteroseksuaaliseen yhteiskuntajärjestykseen vaan heille oli vaadittava oikeutta olla oma erilainen itsensä. Vapautusliike siis pyrki luomaan ja vakiinnuttamaan oman, heteroseksuaalisuudesta poikkeavan homoseksuaalisen identiteetin, jonka tuli perustua salailun sijaan itsekunnioitukseen ja omanarvontuntoon (*pride in being gay*). Nikki Sullivan on määritellyt vapautusliikkeen kannattamat avainkäsitteet: itsekunnioitus/omanarvontunto (*Pride*), valinta (*Choice*), kaapista ulostulo

5 Jagose 1998, 26.

6 Sullivan 2003, 29.

7 Wittman 1970. "Liberation for gay people is to define for ourselves how and with whom we live, instead of measuring our relationships by straight values – –. To be a free territory, we must govern ourselves, set up our own institutions, defend ourselves, and use our own energies to improve our lives."

(*Coming Out*) ja vapautus (*Liberation*).⁸ Positiivisen homoseksuaalisen identiteetin vakiinnuttamisessa sekä henkilökohtaisella että kollektiivisella näkyvyydellä oli erityisen keskeinen sijansa toisin kuin salaseurana näkymättömissä toimineessa Mattachine Societyssä: vapautusliikkeen politiikka, markkinointi ja mainonta rakentuivat positiivisen kuvan, ”olen-homo-ja-ylpeä-siitä”, varaan. Tämä tarkoitti julkisten tilojen valtaamista ja julkisen näkyvyyden maksimointia erilaisten tempausten, katuteatterin, drag-esitysten ja mielenosoitusten kautta.

Vielä 1960-luvulla lesborepresentaatioita (*dykography*) oli saanut hakea heteromiehille suunnatusta pornografiasta. Historioitsija Jan Zita Grover kirjoittaa tästä puutteesta valaisevasti omakohtaisessa es-seessään:

Toinen kosketukseni sapphisuuteen oli mieskirjoittaja Jess Stearnin omi-tuinen populaarisosiologian kirja. *The Grapevine* väitti olevansa amerikkalaisen lesbouden laaja tutkielma noin vuonna 1964 – -. Opin Stearnin kirjasta, että me lesbot olemme kirottuja – -. Stearn teki useita asioita erittäin selväksi: uskollisuus oli epätodennäköistä, alkoholismi todennäköistä, yksinäisyys väistämätöntä ja vaihtoehdot muutenkin vähissä.⁹

Vapautusliikkeen myötä Groverin kuvaama negatiivinen kuva sai väis-tyä. Tilalle rakennettiin kuvaa iloisesta, elämänmyönteisestä, aktiivi-sesta, sosiaalisesta ja poliittisesti tiedostavasta sekä omat oikeutensa tuntevasta yksilöstä, joka oli valinnut oman homoseksuaalisen iden-titeettinsä. Vapautusliike halusi siis myös syrjäyttää ajatuksen synnyn-näisestä homoseksuaalisuudesta, sillä ajatus synnynnäisyydestä kantoi mukanaan näkemystä, jonka mukaan lesbous ja homous tekivät ihmi-sestä uhrin, jolla ei ollut valtaa omiin seksuaalisiin haluihinsa.¹⁰

8 Sullivan 2003, 29.

9 Grover 1989, 163–164. ”My second brush with published sapphistry was a peculiar book of popular sociology by a male author, Jess Stearn. *The Grapevine* purported to examine the lives of a broad cross section of lesbians in America, c. 1964. – – What I discovered from Stearn was that we were, all of us, damned – -. Stearn made several things all too clear: fidelity was unlikely, alcoholism probable, promiscuity endemic, loneliness inevitable, and alternatives unthinkable.”

10 Sullivan 2003, 30. Ajatus homoseksuaalisuudesta valintana lietsoi homo-

1970-lukujen Yhdysvalloissa ja Euroopassa lesbojen ja homojen vapautusliike tuottikin runsaasti erilaisia julkaisuja ja sen ansiosta perustettiin kahviloita, baareja ja muita kohtaamispaikkoja sekä gallerioita, joiden toiminnalla rakennettiin ja levitettiin positiivista kuvaa ei-heteroseksuaalisesta identiteetistä.¹¹ Julkisen näkyvyyden projektin voi sanoa saavuttaneen saturaatiopisteensä vuonna 1972 järjestyksessä ensimmäisessä, sittemmin vuotuiseksi karnevaaliksi vakiintuneessa Gay Pride -paraatissa.¹²

Homoseksuaaliseen omanarvontunteeseen, vapaan valinnan mahdollisuuteen ja näkyvyyden politiikkaan liittyi myös uusi myytti: tarina kaapista ulostulemisesta (*coming out*). Ulostulemisella tarkoitettiin oman homoseksuaalisuuden identiteetin julkistamista, ja sen uskottiin emansipoivan yksilöä ja muuttavan yhteisöä. Australialainen homoaktivistinen tiedote tiivistikin vapautusliikkeen eetoksen ulostulemisen monitahoisista vaikutuksista otsikon ”Are You Proud to be Gay?” (1973) alla näin:

Uskomme, että on tärkeää muistuttaa kaikkia siitä, että olet homoseksuaali – KAAPISTA ULOSTULEMINEN – itsesi vuoksi, jotta vältät itseesi kohdistuvat homovastaiset teot, ja toisten homoseksuaalisten vuoksi, jotka eivät vielä ole tulleet ulos tai eivät usko, että he voisivat nauttia siitä.¹³

seksuaalisuuden vastustajia: jos homoseksuaalisuus kerran oli valinta, homoseksuaalien oli mahdollista tehdä ”oikea valinta”, siis harjoittaa heteroseksuaalisuutta. Ks. esim. Sullivan 2003, 30.

11 Grover 1989 165–166. Grover huomauttaa, että 1970-luvulla oli itse asiassa enemmän kustantamoita, jotka julkaisivat lesbistä kirjallisuutta, kuin homokirjallisuuden kustantajia. Selitykseksi Grover tarjoaa sitä, että homoilla miehinä oli helpompi saada kirjojaan julki myös valtavirtakulttuurin kustantamoiden kautta. Lesbot olivat toisin sanottuna kaksinkertaisesti näkymättömiä: sekä lesboina että naisina.

12 Jennings 2007, 184; Kekki 2003, 34.

13 Gay Pride Week News, sit. Jagose 1998, 38. ”We believe that it is so important to remind everyone you are a homosexual – COMING OUT – for yourself so you won’t be subjected to anti-homosexual acts against yourself, and so other homosexuals who haven’t come-out [sic] or are not confident of their homosexuality can realize other people are homosexuals and that they enjoy it.”

Kaapista ulostulemisen logiikkaan siis kuului ajatus, ettei homoseksuaalisuus ole vain yksityinen, suljettujen ovien taakse ja homoseksuaalin lähipiirille kuuluva asia, vaan koko yhteisöä potentiaalisesti muuttava ja emansipoiva identiteetti. Kaapista ulostuleminen miellettiin jatkuvaksi prosessiksi, ja sitä oli tehtävä niin kauan kuin homoseksuaalisuutta ei enää pidettäisi häpeällisenä salaisuutena vaan hyväksyttävänä olemisen tapana ympäri maailman.¹⁴ Toisin sanoen vapautusliike uskoi, että jotta se saavuttaisi seksuaalisen ja poliittisen vapauden, koko yhteiskunnan oli muututtava. Vapautusliikkeen päämääränä oli siten tuhota sellaiset käsitteet ja instituutiot, jotka tuottivat perinteistä käsitystä miesten ja naisten välisestä sukupuolidikotomiasta ja sukupuolien välisestä seksuaalisesta halusta. Vapautusliike ei luvannut vapauttaa ainoastaan niitä, joiden halu kohdistui samaan sukupuoleen, vaan koko yhteiskunnan, myös heteroseksuaalit.

Homojen vapautusliikkeen päämääränä ei kuitenkaan ollut vain homoidentiteettien näkyväksi tekeminen vaan myös heteroseksuaalisuuden julkilausumattomimman etuoikeuden, näkymättömän näkyvyyden, haastaminen ja murtaminen. Australialainen homohistorioitsija Steven Seidman on selittänyt tämän merkinneen sitä, että samalla kun homoudesta ja lesboudesta tuli näkyvämpää, tuli myös niin kutsutusta homoseksuaalisesta epäilystä (*homosexual suspicion*) jotakin, joka kosketti yhden kansanosan sijasta koko kulttuuria.¹⁵ Muutos oli valtaisa: kun homous ja lesbous alettiin nähdä identiteettinä eikä vain tietynlaisina seksuaalisina tekoina, kuka tahansa saattoi olla homoseksuaali ja ketä tahansa saatettiin epäillä lesboksi.¹⁶ Identiteettipolitiikkaan liittyi täten keskeisesti ajatus siitä, että näkyvyys auttoi aiemmin alistetun, kriminalisoidun ja mielisairaudeksi luokitellun homoseksuaalisuuden laillistamisessa ja hyväksyttäväksi tekemisessä – olihan vapautusliikkeen lopullisena päämääränä muuttaa radikaalisti yhteiskunnassa vallitsevat sosiaaliset rakenteet ja arvot.

14 Jagose 1998, 30.

15 Seidman 1998, 183.

16 Seidman 1998, 183; ks. myös Altman 1982.

Kuinka erotat homon, entä miltä näyttää lesbo?

Yhdysvaltalainen kirjallisuudentutkija Eve Kosofsky Sedgwick kuvaa teoksessaan *Epistemology of the Closet* (1990) länsimaista kulttuuria voimakkaasti luonnehtinutta heteroseksuaalisuuteen liittyvän avoimuuden ja homoseksuaalisuuteen liittyvän salailun ja vaikenemisen välistä jännitettä. Toisin kuin heteroseksuaalien, homoseksuaalien ja lesbojen on täytynyt vaieta omasta seksuaalisuudestaan, mikä on tuottanut salailun ja kiertoilmausten kulttuurin. Se, mistä ei ole voinut ääneen puhua, on täytynyt ilmaista toisin. Julkisesti lausuttujen sanojen sijasta homo- ja lesbokulttuurissa onkin opittu esittämään seksuaalisuutta visuaalisesti: vaatteilla ja ruumiinkielellä. Teoksessaan *The Fashion System* (2006 [1967]) ranskalainen kulttuurintutkija Roland Barthes esimerkiksi kirjoittaa vaatteista ja vaatemuodista kielinä ja merkkijärjestelmänä. Saussuren kielifilosofiasta ammentaen Barthes piirtää kuvan, jossa vaatteista muodostuu kielen (*langue*) tapainen instituutio, josta erilaiset yksilölliset ja yhteisölliset tyylit erotautuvat eräänlaisina puhuntoina (*parole*). Kuten puhetta, myös vaateetusta tulkitaan; sillä visualisoidaan kuulumista johonkin joukkoon tai ryhmään. Muotitutkija Alison Lurieta (1983) seuraten voisi sanoa, että vaatteillaan homot ja lesbot ovat tottuneet kertomaan toisille homoilta ja lesboilta omasta minuudestaan. Lesbo- ja homokulttuurissa vaatteet ovat siten olleet tärkeä visuaalinen kieli, jolla omaa identiteettiä on rakennettu ja jonka kautta siitä on kerrottu muille.¹⁷ Vaatteet ”puhuvat” ja niiden tuottamia merkityksiä tulkitaan – ja arvioimme esimerkiksi sitä, millainen vaateen kantaja mahdollisesti on.

Ennen vapautusliikettä Mattachine Society esimerkiksi neuvoi homomiehiä hylkäämään feminiinisuuden, pitäytymään hillityissä väreissä ja suosimaan tummia pukuja, yksinkertaisia paitoja, kravatteja ja urheilutakkeja. Se myös laati listan suositeltavista ja vältettävistä asioista:

Älä pukeudu – – naisten vaatteisiin – – älä huolehdi vaatteistasi liikaa tai herätä huomiota kirkkailla väreillä ja ihonmyötäisillä vaatteilla; älä käytä

17 Davis 1992.

erikoisia koruja, kelloja, kalvosimia tai muita koruja; älä puhu feminiinillä ja korkealla äänellä – kultivoi maskuliinisia puheen ja tunteiden ilmaisun tapoja.¹⁸

Toinen esimerkki on Hal Fisherin (1977) valokuvaessee San Franciscon Castron kaupunginosassa asuvien homomiesten vaatetuksesta. Vuonna 1977 kirjoitettu teksti alkaa huomiolla homojen uudenglaisesta näkyvyydestä ja siitä, kuinka se on edesauttanut homojen alakulttuurin kehittämään omia myyttejään, kulttuurisia sankareita, stereotyppejä ja merkkijärjestelmiä. Fisher myös esittelee useita arkkityyppejä homorepresentaatioita, joista laajin kategoria muodostuu erilaisista katumuodeista. Katumuodin arkkityyppejä on kuusi: perushomo, hölkkääjä, 1940-luvun jänishousu, hippy, univormu ja nahkahomo. Perushomon tunnistaa Fisherin mukaan siitä, että tällä on flanellipaita, vetoketjullinen huppari, Levi's-farkut, Converse-tenarit ja rannekoru. Hölkkääjällä puolestaan on hihatonta aluspaita, urheilushortsit, valkoiset urheilusukat ja Adidaksen lenkkikossut. Hippit pukeutuu puolestaan Levi's-farkkuihin, vyönauhaan ja henkseen, käyttää koruja ja pitää hiuksensa pitkinä. Näistä arkkityypeistä tunnistettavimmat ovat ehkä armeijahenkisesti pukeutuva homo ja nahkahomo. Ensimmäisen vaateparin koostuu pitkähihaisesta aluspaidasta, lippalakista, maastohousuista ja työkengistä. Nahkahomolla puolestaan on arkkityypin mukaan nahkasaappaat, chapsit ja niiden alla Levi's-farkut sekä nahkatakki ja vyöstä roikkuva avainnippu.

Fisherin valokuvaessee osoittaa, kuinka erilaisista kankaista, tekstuureista, väreistä, kuvioista ja leikkauksista samoin kuin vaateen muodosta ja koosta rakennetaan paitsi vaatteiden kielioppia myös ”homouden kielioppia”. Aikana, jolloin homoseksuaalisuus oli vielä sosiaalisesti kiellettyä ja siitä puhuminen johti todennäköisesti erilaisiin sanktioihin, vaatteilla ja ruumiillisilla eleillä oli keskeinen merkitys seksuaalisen identiteetin ilmaisemisessa. Vaatteiden ja erilaisten tyylien kieliopilla tuotettiin visualisoitua tietoa vaateen kantajasta. Vaatteet toimivat visuaalisena merkkijärjestelmänä, jonka kautta seksuaalisuutta tehtiin näkyväksi muille samaan ryhmään kuuluville. Fisherin mainiota homosemiotiikan opasta voi myös lukea tietoisena

18 Cole 2000.

ja helppotajuisena homostereotyyppien tuottamisena, joka onnistuu tiivistämään suuren määrän monimutkaista tietoa homoudesta. Stereotyyppit ymmärretään useimmiten negatiivisiksi esityksiksi – homo- ja lesbostereotyypeistä tunnistettavimpia lienevät naismainen homo- mies ja maskuliininen lesbo. Brittiläinen elokuvatuutkija Richard Dyer onkin huomauttanut, että stereotyyppin ongelmallisuus piilee siinä, kuinka sen kautta rakennetaan arvohierarkiaa ”meidän” ja ”muiden” välille. Stereotyyppin voima piilee sen kyvyssä herättää konsensusta, ja siksi sitä käytetäänkin usein selittämään, millainen jokin tietty ihmisryhmä ”on”. Todellisuudessa stereotyyppit kertovat vain tietyin osin ja näitä fragmentteja hyödynnetään luotaessa kyseisestä ilmiöstä arvoitelmaa. Stereotyyppit ovat siten aina suhteessa yhteiskunnalliseen vallan jakautumiseen – tavanomaisesti niin, että valtakulttuuri vahvistaa omaa identiteettiään marginalisoimalla jotkin ryhmät niitä stereotyyppisillä.¹⁹

Dyerin osuva kuvaus kiinnittää ymmärrettävästi huomiota stereotyyppien negatiivisiin piirteisiin, onhan niitä käytetty nimenomaan naisiin, seksuaalisiin ja etnisiin vähemmistöihin ja muihin yhteiskunnan marginalisoimiin ryhmiin vallankäytön ja alistamisen välineenä. Samalla ne myös antavat altavastaajan asemassa oleville mahdollisuuden puolustautua. Ei siis ole niin, että stereotyyppijä tuottaisivat vain valtaa pitävät valtavirtakulttuurin edustajat. Yhtä lailla niitä voivat luoda myös alistetussa asemassa olevat ja yhteiskunnallisesti näkymättömiin jäävät. Heille stereotyyppit ovat identiteetin vahvistuksen aineita. Stereotyyppille ominaista on, että se ylläpitää tarkkoja rajoja ja määrittelee, missä rajat kulkevat ja kuka asettuu niiden sisään- tai ulkopuolelle.²⁰ ”Stereotyyppien rooli on tehdä näkymättömästä näkyvää”,²¹ Dyer kirjoittaaakin ja on oikeassa: sosiaalisesti kaapissa olevat ja yhteiskunnallisesti näkymättömiin jääneet homot ovat aina osanneet hyödyntää stereotyyppioita toistensa tunnistamisen ja seksuaalisten koodien ilmaisemisen välineenä, kuten Hal Fisherin laati ma homosemiotiikan visuaalinen aakkosto osoittaa.

19 Dyer 2002, 49–51.

20 Dyer 2002, 52–53.

21 Dyer 2002, 53.

Stereotyyppien tehtävä on asioiden vakauttaminen – sanalla sanoen identiteetin tuottaminen. Heterokulttuurissa se tarkoittaa homomiehen määrittelyä naismaiseksi epämieheksi, jonka määräävin ominaisuus on edelleenkin feminiinisyys. Tätä kaavoihin kangistunutta kuvaa on haastettu homokulttuurin sisältä monin eri tavoin. Tunnetuin esimerkki lienee Tom of Finland, joka työsti uudenlaista maskuliinista, itseensä tyytyväistä ja ylpeää homoseksuaalista mieskuvaa ja loi pohjan myönteiselle maskuliiniselle homoidentiteetille.²² Vapautusliikkeen ja yhteiskunnallisen vapautumisen myötä etenkin urbaaneihin metropoleihin syntyneissä homokulttuureissa rakennettiin ennen 1980-luvun aids-epidemiaa useita uusia homostereotyyppjä, joissa käsitys homoseksuaalisuudesta yhtenä monoliittisena ilmiönä hajoaa ja osoittautuu identiteetiksi, joka muuntuu riippuen etnisestä taustasta, iästä ja seksuaalisesta preferenssistä. Yksi tunnetuimmista, kenties tunnetuin, homokulttuurin stereotypioista lienee Tom of Finlandin kuvamaailmastakin tuttu hypermaskuliininen klooni (*clone*), jonka syntymää ja kuolemaa New Yorkin homokulttuurissa Martin P. Levine kuvaa teoksessaan *Gay Macho* (1998). Klooneit olivat homokulttuurin vastaisku heterokulttuurin tuottamalle feminiiniselle homomiehelle: niiden habitusta ja seksikäyttäytymistä määritteli ensisijaisesti hyvin perinteinen maskuliinisuus. Levine ja Michael S. Kimmel ovatkin huomauttaneet, että ”kloonille seksuaalinen käyttäytyminen oli ensisijainen tapa vahvistaa maskuliinisuuttaan ylläpitämällä homomiehen feminiinistä stereotypiaa.”²³ Toisin sanoen määrittelemällä maskuliinisen estetiikan ja miehiset attribootit haluttaviksi homokulttuuri erottautui valtavirtakulttuurin luomasta homoseksuaalisuuden stereotypiasta.

Dyerin kuvailema stereotypisointi ja Levinen analysoima klooni-
 maisuus näkyi 1980-luvulla myös lesbofeministisessä pukeutumistyylissä. Toisin kuin klooneit, jotka korostivat miehisyyttään, lesbojen stereotyyppiseksi ja lesbokulttuurin hyväksymäksi tyyliksi muodostui androgyyni sukupuolen sekoittaminen (*gender blending*).²⁴ Klooni-

22 Kalha 2012.

23 Levine & Kimmel 1998, 92.

24 Devor 1989.

maskuliinisuuden tavoin myös androgynia ilmaisi kantajansa poliittista vakaumusta ja feminiinisyiden kritiikkiä. Toisin kuin supermaskuliiniset kloonit, androgynit lesbot eivät vastustaneet feminiinisen homomiehen (*effeminate*) stereotypiaa vaan feminiinisyiden kautta määrittävää heteronaisellisuutta. Androgyni lesbo, joka ajeli päänsä mutta jätti ajelematta kainalo- ja säärikarvansa, ei meikannut, käytti hameiden sijaan löysiä maastohousuja ja pukeutui korkokenkien sijasta jyrkeisiin armeijahenkisiin varsikenkiin, ilmaisi ruumiinsa kautta vastustavansa naiseuden stigmaa ja patriarkaalisen kulttuurin ulkonäkönormia. Ulkonäkö toimi myös koodina samaan sukupuoleen suuntautuvan halusta. Androgyni ulkonäkö toimi siten myös eroottisena koodina.

Toisena näkyvänä ja ehkä androgyniaakin selkeämpänä seksuaalisena tyylinä voi pitää S/M-lesbojen tuottamaa stereotyyppistä pukeutumistyyliä. Sen lähtökohtana oli seksuaalisuuteen liittyvien stereotyyppisten valta-asemien näkyväksi tekeminen tuottamalla kaksi toisilleen vastakkaista sukupuolen esittämisen tapaa. Maskuliininen SM-lesbo (*top*) ilmaisi maskuliinisuuttaan pukeutumalla nahkahousuihin ja -liiveihin ja jättämällä yläruumiinsa paljaaksi. Tätä vastoin feminiininen SM-lesbo (*bottom*) puolestaan pukeutui hameeseen, mekkoihin, pitsialusvaatteisiin ja korkokenkiin.²⁵ Molempien vaatekaapista löytyi nahka- ja kumivaatteita, sotilaallisuuteen viittaavia koppalakkeja, pitkiä takkeja sekä ruoskia, käsirautoja, kaulapantoja ja muuta sotilaallista ja eläimellistä rekvisiittaa.

Lesbouden näkyvimpänä identiteettistereotyyppiana ja identiteetin kategorian samanaikaisena haastajana voi kuitenkin pitää 1950-lukulaisten, amerikkalaisesta lesbojen baarikulttuurista ammentaneen butch–femme-tyylin esiinmarssia 1980–1990-lukujen taitteessa. Tämä sukupuolen esittämisen (*gender performativity*) klassiseksi esimerkiksi nostettu tyyli, jonka lesbofeministinen liike oli 1970-luvulla tuominut ja työntänyt feministiseen kaappiin leimaamalla sen heteroseksuaalisten sukupuoliroolien matkimiseksi, koki renessanssin

25 Ks. esim. Jennings 2007, 187. Suomalaisessa kontekstissa S/M-kulttuuria vaali helsinkiläinen Extaasi-ryhmä. Ks. esim. ryhmän tuottama kirjanen *Julmia naisia: Sadomasokistinaiset kertovat* (1989).

poststrukturalistisen sukupuoliteorian ja identiteettipolitiikkaa purkavan queer-teorian synnyn myötä. Amerikkalainen elokuva- ja teatteritutkija Sue-Ellen Case kuvaa butch–femme-roolileikkiä klassikkotekstissään ”Toward a Butch–Femme Aesthetic”. Casen mukaan pari, joka rakentuu maskuliiniseen vaateparteen pukeutuneesta butchista ja feminiinisyyttä esittävästä femmestä, illustroi sitä sukupuoliteoriassa tapahtunutta murrosta, jossa siirryttiin identiteettiajattelusta kohti sukupuolen rakentuneisuuden teoriaa. Casen sanoin tämä dynaaminen duo (*dynamic duo*) viettelee koko sukupuoleen liittyvää merkki- ja merkitysjärjestelmää ja osoittaa koko sukupuolen olevan esitystä, maskeraadia.²⁶ Butch–femme-roolileikki, jossa femme esittää aktiivisesti omaa naisellisuuttaan butchille ja päinvastoin, viittaa sukupuolen representaatioluonteeseen. Molemmat esitykset määrittävät Casen luennassa ylisukupuolittuneiksi esityksiksi, jotka paljastavat ironian ja campin tavoin sukupuolen kulttuurisen rakentuneisuuden.²⁷ Tämän lisäksi ne tekevät näkyväksi myös seksuaalisen halun ja visuaalisuuden limittyneisyyden: kun klooni ilmaisi tyyliinsä kautta haluaan toisiin klooneihin, esittää butchin maskuliinisuus halua femmeen ja femmen butchiin.²⁸ Butch–femme-parin roolileikki kääntää sekä lesbouteen että heteronaiseuteen liittyvät alistavat stereotyyppiset merkitykset pääläelleen. Tai, kuten Case asian ilmaisee, butch–femme-roolipeli osoittaa, että lesboille ”realismin rakenteet ovat vain seksilelujä.”²⁹

Kaapista vaatekaappiin

1980–1990-lukujen taitteessa vapautusliikkeen poliittinen agenda oli muuttunut erilaisten gettoutuneiden identiteettien tuotantolinjaksi. Vaikka homoseksuaalisuuden kulttuurinen ja yhteiskunnallinen näkyvyys olikin lisääntynyt, ei vapautusta ollut saavutettu. Paradoksaalisesti homoseksuaalisuudesta oli tullut sekä entistä marginalisoi-

26 Case 1999 [1988], 185–201.

27 Case 1999 [1988], 185–201; ks. myös Vänskä 2006.

28 Case 1999 [1988], 195.

29 Case 1999 [1988], 197.

dumpaa aids-epidemian tuottaman ”homotauti”-leiman vuoksi³⁰ että hyväksytympää homokulttuurin alettua sulautua yhä voimakkaammin osaksi kulutuksen ja visuaalisten esitysten, erityisesti mainonnan, määrittelemää valtavirtakulttuuria.

Visualisoituneessa ja kulutusorientoituneessa kulttuurissa seksuaalisuuden esittäminen ei enää tarkoittanut henkilökohtaisen, oman seksuaalisoidun ruumiin näkyväksi tekemistä kaapista ulostulemisen prosessin mielessä. Sen sijaan markkinoijien ja mainostajien suosiollisella avustuksella homoudesta ja lesboudesta tuli elämäntapa (*lifestyle*):

Lifestyle on muotiasana – se on käsite, joka kulkee käsi kädessä jälleenyntivallankumouksen kanssa. Lifestyle-mainonnalle keskeistä on sen kytkettyminen suunnittelijoihin, mikä heijastaa muuttuvia kulutustottumuksia. Pohjimmiltaan kyse on markkinoinnin yrityksestä saada kiinni nykypäivän yhteiskunnallisesta tilanteesta.³¹

Kuten Frank Mortilta ja Nicholas Greeniltä lainattu sitaatti tiivistää, 1980-luvun lopulta lähtien on tullut yhä yleisemmäksi puhua lesboista ja homoista osana kulutuskulttuuria. Homojen ja lesbojen kuluttajanäkyvyys onkin luonut uuden, Stonewalliin verrattavissa olevan kulttuurisen myytin: vaaleanpunaisen talouden (*pink economy*).³² 1980–1990-lukujen taitteesta lähtien erityisesti Yhdysvalloissa ja Britanniassa syntyikin uusi kuluttajanissi: homomarkkinat (*gay mar-*

30 Aids antoi homofobiselle kulttuurille keinoja kontrolloida homoseksuaalisuutta ja leimata homot jälleen irrationalisiksi ja seksinnälkäisiksi rikollisiksi. Vaikka stereotypia aidia levittävästä homosta onkin nykyisin osoitettu myytiksi, näkyy aidsin ja homoseksuaalisuuden yhteen liittämisen tavassa se historia, joka yhtäältä kriminalisoi homoseksuaalisuuden ja toisaalta luokitteli sen mielisairaudeksi. Michael Warner (1999, 197) onkin huomauttanut, että aidiin liittyvässä leimaamisessa on huomionarvoista se, että se on koskettanut eniten seksuaalisuuteen liittyvän kunniallisuuden hierarkian alimmalle tasolle sijoituvia ryhmiä homoista värillisiin naisiin.

31 Mort & Green 1988, 32. ”The buzz word is *lifestyles* – a concept which goes hand-in-hand with the retail revolution. Lifestyle advertising is all about designer-led retailing which reflects changing consumer demand. In essence it is marketing’s bid to get to grips with today’s social agenda.”

32 Ks. esim. Gluckman & Reed 1997, 3–10.

ket).³³ Yhä useampi yritys on alkanut houkutella homojen elämäntapalehtiä kuluttavia kansalaisia tuotteidensa äärelle, samaan aikaan kun parhaaseen katseluaikaan on alettu näyttää homoja ja lesboja representoivia televisiosarjoja³⁴ ja elokuvia. 2000-luvun mittaan seksuaalisuudesta puhuminen ja erityisesti sen visuaalinen esittäminen on arkipäiväistynyt ja siirtynyt kulttuurisesta marginaalista lopullisesti kulttuuriseen keskiöön.³⁵

Susanna Danuta Walters on tiivistänyt murroksen hyvin: kun homojen ja lesbojen elämää väritti aikaisemmin näkymättömyyden ongelma, kaksoiselämä ja ensisijaisesti vertaisryhmälle osoitetut visuaaliset koodit, tuli lesboista ja homoista 1990-luvun kuluessa kaiken kansan nautittavaksi tarkoitettua julkista ja fetissinomaista speaktaakkelia.³⁶ Ironisesti voisi sanoa, että homojen ja lesbojen näkymättömyys – kaapin tietoteoria – on korvautunut hypernäkyvyydellä – kulutuskeskeisellä vaatekaapilla, jonka ääressä homoseksuaalisuudesta on tullut tiettyyn rajaan saakka hyväksyttävää. Homokulttuuri on kääntänyt aikaisempien vuosikymmenten tuottaman kulttuurisen näky-

33 Sender 2004, 1.

34 Televisiosarjoista ks. esim. Rossi 2007.

35 Yhdysvalloissa lesbona tai homona elävä on voinut halutessaan katsella jo pitkään pelkästään lesbo- ja homokatsojille suunnattua televisiokanavaa: Vuonna 2005 perustettiin MTV-Networksin alainen maksukanava Logo, joka alkoi lähettää päivittäin homo- ja lesboteemaista ohjelmaa yli 37 miljoonalle katsojalle. Kanavan tarjonta laajeni vuonna 2012 kulttuurin ja lifestyle-televisioon suuntaan. Vuonna 2016 kanavaa tilasi noin 50 miljoonaa katsojaa.

36 Danuta Walters 2001, 9–10. Tämä ei tietenkään merkitse, että olisi syytä haikailla menneitä aikoja. On sinänsä merkittävää, ettei esimerkiksi populaarimediassa homoseksuaalista elämää eläviä kuvata yksinomaan surkeina, traagisina ja yksinäisinä hahmoina, joiden vääjäämättömänä kohtalona on joko alkoholisoitua, tulla mielisairaaksi tai kuolla aidsiin. Positiivisen kehityksenä voidaan pitää sitä, että esimerkiksi televisiossa ja elokuvissa homo päähenkilönä alkaa nykyisin olla arkipäivää eikä mikään poikkeus. Tosin esimerkiksi Cowan and Valentine (2006, passim) ovat esittäneet, että BBC:llä lesbojen ja homojen representaatioissa ei ole juuri kehumista. Tutkimuksen mukaan BBC esittää todennäköisemmin lesboja ja homoja stereotyyppisesti, negatiivisesti ja vitsien kohteina kuin faktohjelmiin keskeisinä toimijoina. Cowan ja Valentine esittävät edelleen, että BBC:llä lesboja ja homoja representoivista ohjelmista 82 %:ssa käsiteltiin homomiehiä ja vain 18 %:ssa lesboja.

mättömyyden ja kaapin edellyttämät visuaaliset koodit voitokseen: nykykulttuurissa erityisesti homomiehistä on tullut markkinoijien ja mainostajien lemmikkejä, samoin kuin he ovat lunastaneet paikkansa sekä heteromiesten että -naisten eittämättöminä stailaajina.³⁷

Kuluttajanäkyvyyden myytissä uutta uljasta sankaria ei näyttele kaapista ulostulemisen kanssa taisteleva ja sitä jatkuvasti esittävä homoseksuaalinen yksilö. Sen sijaan homoseksuaalista kuluttajaa visuaalisoivat markkinoijien ja mainostajien luoma stereotyyppi: perheetön, lihaksikas, nuorekas, muodit ja trendit tunteva urbaani homomies, joka elää turvallisen keskiluokkaista elämää ja kuluttaa tämän mukaisesti kalliita luksustuotteita ja matkustaa eksoottisiin paikkoihin.³⁸

Homous kapitalismin tuotteena

Mutta onko uljas uusi homokuluttaja ilmiönä sittenkään aivan viime vuosien keksintöä? Ei! Useiden tutkijoiden mukaan lesbo- ja homo-identiteetit ovat aina rakentuneet suhteessa kuluttajuuteen ja kuluttaja-aktivismiin.³⁹ Mikäli ajatellaan lesbo- ja homokulttuurin visuaalisia koodeja, asia tuntuu itsestään selvältä: esimerkiksi tietyillä muoti-

37 Ks. esim. Kolehmainen & Mäkinen 2009.

38 Katherine Sender (2007 90, 104) on esittänyt, että kyseisen stereotypian syntyyn ovat vaikuttaneet ainakin osin mainosalalla työskentelevät homomiehet. On myös huomattava, että stereotyyppi koskee nimenomaan homomiehiä, sillä lesboilla on heitä vähemmän rahallisia resursseja osallistua kulutusjuhlaan.

39 Sender (2004, 6) viittaa muun muassa George Chaunceyn, joka siteeraa 1930-luvun lopun historioitsijaa, jonka muistin mukaan "vihreät puvut, las-koshousut, kukikkaat uimahousut ja puolipitkät takit" kuuluivat erityisesti homoseksuaalisen henkilön vaatetukseen. Sender siteeraa myös Elizabeth Lapovsky Kennedyä ja Madeline Davisia, joiden mukaan 1900-luvun alussa lesbojen alakulttuuri rakentui mitä suurimmassa määrin julkisen tilan eristoitumisen ja kulutusyhteiskunnan muotoutumisen kautta, joka mainosti seksuaalista nautintoa ja vapaa-aikaa tuotteiden myynnissä, erotti seksin lisääntymisestä ja arvosti vapaa-aikaa. Sender väittää, että molemmissa tapauksissa lesbojen ja homojen näkyvyys kuluttajina rajoittui suureksi osaksi alakulttuurin sisälle eli siihen, että he käyttivät tietynlaista vaate-tusta, kalustusta ja lahjoja ilmaistakseen muille lesboille ja homoille omaa seksuaalisuuttaan.

farkku-, kenkä- ja alusvaatemerkeillä on aina visualisoitu seksuaalisuutta. Jan Zita Grover onkin huomauttanut, että länsimainen lesbous kulttuurisena identiteettinä on itsessään kapitalismin ja teollistumisen tuote:

Vaikka samaan sukupuoleen kohdistuva rakkaus on yhtä vanha kuin itse historia, sen ilmenemismuodot yksinomaan länsimaisena seksuaalisena identiteettinä on nimenomaan 1800- ja 1900-lukujen kapitalismin tuotetta.⁴⁰

Myös toinen amerikkalainen tutkija, John D’Emilio, on painottanut, että lesbo- ja homoidentiteetit eivät koskaan ole sijoittuneet kapitalismin ulkopuolelle. D’Emilion mukaan molempien historia kietoutuu kapitalismiin ja sen luomaan vapaiden markkinoiden ideaan. Hän jopa innostuu esittämään, että kapitalismi, joka erotti seksuaalisuuden lisääntymisestä, on itse asiassa edesauttanut sellaisten olosuhteiden rakentamista, joissa yksilöt eivät enää ole riippuvaisia perheestä vaan kykenevät selviytymään, ainakin periaatteessa, ilman sitä. Vaikka kapitalistinen järjestelmä on eittämättä heikentänyt perheen asemaa yhteiskunnan perustana, on se myös työntänyt homoja ja lesboja perheenomaisiin konstruktioihin rekisteröityjen parisuhteiden muodossa ja samaa sukupuolta olevien avioliittojen, hedelmöityshoitojen ja kohdun vuokrauksen muodossa. Kulutuskulttuurin jatkuvuuden kannalta on olennaista, että perheitä on ja että ne pysyvät koossa – ainakin siihen saakka, kun perhe on saanut tuotettua maailmaan seuraavan työläisten ja kuluttajien sukupolven.⁴¹ D’Emilion mukaan kapitalismi onkin juuri tästä syystä pikemmin ongelman ydin kuin sen ratkaisu:

Perheen nostaminen ideologisesti korkeimpaan asemaan varmistaa sen, että kapitalismi ei ainoastaan tuota lapsia vaan myös heteroseksismiä ja homofobiaa.⁴²

40 Grover 1989, 166.

41 D’Emilio 1993, 470.

42 D’Emilio 1993, 474.

Samantapaisiin päätelmiin tuli myös italialainen homoaktivisti ja proto-queer-teoreetikko Mario Mieli alun perin vuonna 1977 julkaisussa teoksessaan *Towards a Gay Communism*. Hän kritisoi porvarillista perheinstituutiota ja sitä tehokkuutta, jolla kapitalismi valjastaa erilaiset ”perveriot” myydäkseen tuotteita ja kesyttääkseen seksuaalisuuden. Mielin mukaan homoseksuaalisen halun vapauttaminen edellytti seksuaalisuuden vapauttamista sekä patriarkaalisista sukupuolirooleista että pääomasta.⁴³ D’Emilion ja Mielin jo vuosikymmeniä sitten esittämät ajatukset kapitalismista ja patriarkaalisesta yhteiskuntajärjestelmästä ongelman ytimenä ovat nyt, jos koskaan, ajankohtaisia. Nykytilanne, jossa lesbot ja homot ovat siirtyneet avioliiton satamaan ja ryhtyneet nykypoliitikkojenkin peräänkuuluttamiin synnytystalkoisiin, on yhtä lailla vapautusliikkeen kuin kapitalistisen yhteiskuntajärjestelmänkin aikaansaannosta. Seksuaalisten alakulttuurien muuttuminen kulutuskategorioiksi näyttää selvästi ärsyttävän monia teoreetikkoja enemmän kuin vapautusliikkeen ajama samojen oikeuksien politiikka. Esimerkiksi brittitutkija Rosemary Hennessy kirjoitti jo vuonna 1998 varsin kitkerään sävyyn, ettei uusien kuluttajaryhmien huomioon ottamisessa suinkaan ole kyse emansipaatiosta ja hyväksynnästä vaan puhtaasti liiketaloudellisista päämääristä ja voittojen maksimoinnista.

Toinen brittitutkija, Lisa Duggan, on lisännyt vettä myllyyn nimitämällä homojen ja lesbojen osallistumista niin parisuhdemarkkinoihin kuin kuluttamiseenkin homonormatiivisuudeksi (*homo normativity*). Homonormatiivisuus on käsite, jonka kriittinen kärki osuu sekä homojen ja lesbojen vapautusliikkeen poliittiseen agendaan että homojen muuttumiseen kuluttajiksi. Duggan harmittelee erityisesti sitä, että homot ja lesbot ovat yhteiskunnassa vallitsevan seksuaalihierarkian murtamisen sijasta tyytyneet ajamaan itselleen samoja ihmisoikeuksia kuin heteroseksuaaleillakin on.⁴⁴ Ongelman ytimenä hän ei näe, toisin kuin D’Emilio ja Hennessy, kapitalismia, vaan homo- ja lesbopolitiikan laajemmin. Myös Michael Warner on kuvaillut lesbojen ja homojen vapautusliikettä sapeikkaasti ”Amerikan pisimpään

43 Mieli 2002.

44 Duggan 2002, 175–194.

jatkuneeksi seksiskandaaliksi”. Tällä Warner tarkoittaa, että samalla kun lesboista ja homoista on tehty normaaleja kuluttajia, on unohdettu tyystin keskustelu siitä, miten ja millä ehdoilla normaalius on saavutettu.⁴⁵

Queer-katse (homo)normatiivisuuteen

Onko näkyvyyden politiikka eri muodoissaan onnistunut taistelussa homofobiaa vastaan? Jos Stonewallin mellakoiden idealisoinnin ja kaapista ulostulemisen retoriikan ajateltiin dominoineen liaksi niitä tapoja, joilla lesbot ja homot tottuivat kertomaan itsestään ennen 1990-lukua⁴⁶, onko 1990-luvulta lähtien kasvanut assimilaatiopolitiikka ja kuluttajuuden ihanne tehnyt homoista ja lesboista ”uusheteroita”, kuten Paula Kuosmanen on väittänyt?⁴⁷ ”Uusheteroudella” hän viittaa siihen, että radikaalina liikkeenä aloittanut vapautusliike on tyytynyt kesyttämään kaiken sen radikaaliuden, jota seksuaaliseen toiseuteen sisältyy. Samansuuntaisen ajatuksen on esittänyt myös näyttelijä ja kirjailija Antti Holma vuonna 2017 ilmestyneessä *Image*-lehden artikkelissaan, jossa hän kritisoi Tom of Finlandin muuttumista kotoisaksi ja vaarattomaksi muumihahmoksi.⁴⁸ Kuosmanen ja Holman näkemys on, että hyväksynnän sivutuotteena sellainen lesbo- ja homokulttuuri, joka suhtautuu kriittisesti vallitsevan kulttuurin ideaaleihin, on näivettynyt. Murroksen seurauksena ihanteeksi on muodostunut kyseenalaistamatta heteroseksuaalisen romanssin, halun ja parisuhteen normi. Se ei muuta vallitsevaa heteronormatiivista kulttuuria, vaan omaksuu arvot kyseenalaistamatta.

2000-luvun mittaan queer-teorian piirissä tuntuukin olevan paljon liikettä ja näkemyseroja siitä, mitä queer merkitsee ja kuinka queer-teoriaa tulisi hyödyntää tutkimuksessa. Amerikkalaisen David M. Halperinin esittämiin sanoihin on helppo samastua:

45 Warner 1999, 45.

46 Ks. esim. Seidman 1998, 177.

47 Kuosmanen 2007, 1–21.

48 Holma 2017.

”Queer” is such a simple, unassuming little word. Who ever could have guessed that we would come to saddle it with so much pretentious baggage – so many grandiose theories, political agendas, philosophical projects, apocalyptic meanings? A word that was once commonly understood to mean ”strange,” ”odd,” ”unusual,” ”abnormal,” or ”sick,” and was routinely applied to lesbians and gay men as a term of abuse, now intimates possibilities so complex and rarified that entire volumes are devoted to spelling them out. Even to define queer, we now think, is to limit its potential, its magical power to usher in a new age of sexual radicalism and fluid gender possibilities. How did a word with such humble origins, a word that until quite lately many decent people were reluctant even to utter, come to acquire so many pretentious – weighty yet vaporous – significations?⁴⁹

Halperinin sitaatti tuntuu selittävän, että samalla kun on haluttu selittää lesboutta, homoutta ja queeria, on kaikkeen outoon, kummalliseen, epätavalliseen, epänormaaliin ja sairaaseen viittaava queer kesytetty ja normalisoitu. Halperin on kummissaan siitä, kuinka queerista, jota juuri kukaan ei vielä jokin aika sitten edes halunnut lausua ääneen, on tullut painavia ja suurellisiakin merkityksiä sisältävä käsite. Halperin paikantaa queerin normalisoitumisen ja kesyyntymisen alun 1980-luvun lopun New Yorkiin – siis samaan hetkeen, jolloin homokulttuurista alkoi tulla osa valtavirtaa. Halperin tosin viittaa erityisesti newyorkilaisiin queer-aktivisteihin ja taiteilijoihin, jotka alkoivat käyttää sanaa homomyönteisessä hengessä välttääkseen muun muassa aids-paniikin aiheuttamat väkivaltaiset purskahdukset. Tähän voisi lisätä, että myös akateemisessa maailmassa queer on monella tapaa kesytetty: joidenkin mielestä termiä käytetään lesboon ja homoon viittaavana peiteilmauksena,⁵⁰ kun taas toisten mielestä käsite on erityisen mielekäs heteroseksuaalisuuteen pohjautuvien normien ja normatiivisten rakenteiden perkaamisessa.⁵¹

Molemmat näkökulmat ovat valideja, mutta turhan kapeita. Itse kannatan palaamista queer-teorian myyttiseen syntykertomukseen, jonka mukaan elokuvatuutkija Teresa de Lauretis keksi queer-teorian

49 Halperin 2003, 339.

50 Ks. esim. Mustola.

51 Ks. esim. Rossi.

liittämällä toisiinsa tahallisen provokatiivisesti hintteihin viittaavan haukkumasanan queer akateemisen maailman pyhänä pitämään saanaan teoria. Myytin mukaan de Lauretisin päämääränä oli yhtäältä identiteettipolitiikkaan jämhätäneen lesbo- ja homotutkimuksen ravistelu, toisaalta queerittaa teoria (*to make theory queer*) eli haastaa ne heteroseksistiset oletukset, jotka ylipäättään määrittelevät sitä, mikä käy (*passes as*) teoriasta. Olennaista oli nostaa kunniaan seksuaalisuuteen liittyvät skandaalimaiset ja kunniantomat piirteet sekä korostaa queerin suhdetta epänormaalina pidettyihin seksuaalisuuden muotoihin.⁵²

Visuaalisen kulttuurin tutkimuksen kannalta tämä on merkinnyt erityisesti valtavirran kulttuurissa tuotettujen visuaalisiin representaatioihin liittyvien seksuaalisten merkitysten monitulkintaisuuden osoittamista. Alussa siteeraamani Johanna Korhosen tapaus on tästä erinomainen esimerkki: se paljastaa, kuinka tiukassa oletus heteroseksuaalisuudesta kulttuurissamme istuu. Korhosen tapauksessa ongelmaksi tuntui lopulta muodostuneen se, ettei Korhosen habitus istunut valtakulttuurin oppimaan lesbon stereotypiaan. Huulipunaa käyttävän ja hameissa kulkevan Korhosen hahmo tuntui pikemminkin vihjaavan, ettei ”lesbous” sijoitu jonnekin naiseuden marginaaliin, jopa sen ulkopuolelle, vaan aivan kulttuuriseen keskiöön. Lesbous, joka ei näy päällepäin, viittaa siihen, että se voi sijoittua millaiseen ruumiiseen tahansa. Mikäli näin on, Korhosen potkuihin johtanut ”luottamuspula” johtui siitä, ettei hän marginalisoinut itse itseään tulella potentiaaliselle työnantajalleen ulos kaapista. Korhonen, joka omien sanojensa mukaan elää ”erittäin normaalia elämää”, tuotti vaikenemisellaan ja näkymättömiin jäädessään tilanteen, jossa hänen seksuaalisuutensa näyttäytyi normia rikkovana. Ylivisualisoituneessa maailmassa näkymättömiin jääminen saattaa paradoksaalisesti horjuttaa yhteisöä enemmän kuin asettuminen avoimesti näkyville. Yllättävä näkyvyyden kenttään joutuminen nimittäin osoittaa, etteivät lesbot, homot, transsukupuoliset ja muut queerit seksuaalisuudet ole koskaan olleet kirjaimellisesti näkyvyyden kentän ulkopuolella. Vi-

52 Halperin 2003.

suaalisen kulttuurin tutkijat Paul Burston ja Colin Richardson (1995, 1) toteavatkin osuvasti:

Queer-teoria antaa akateemista uskottavuutta jollekin, jonka lesbot ja homot ovat aina tienneet – nimittäin sille, että mielikuvitus on luonteeltaan siveetön; identifikaatiossa ei ole koskaan kysymys vain näkemisestä. – . Queer-teoria paikantaa queeriyden paikkoihin, jotka on aikaisemmin varattu vain heteroille.⁵³

Lähteet ja kirjallisuus

- Akass, Kim & McCabe, Janet (toim.) 2006. *Reading the L Word. Outing Contemporary Television*. Lontoo: I. B. Tauris.
- Ilta-Sanomat* 3.10.2008 = "Alman Kai Telanne: Mies puolisona lähtökohalta". *Ilta-Sanomat* 3.10.2008.
- Altman, Dennis 1982. *The Homosexualization of America. The Americanization of the Homosexual*. New York: St. Martin's Press.
- Burston, Paul & Richardson Colin (toim.) 1995. *A Queer Romance. Lesbians, gay men and popular culture*. New York: Routledge.
- Butler, Judith 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Case, Sue-Ellen 1999 [1988]. "Toward a Butch-Femme Aesthetic". Fabio Cleto (toim.), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 185–199.
- Clark, Danae 1993. "Commodity Lesbianism". Henry Abelove, Michèle Aina Barale & David M. Halperin (toim.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 186–201.
- Commercial Closet: <http://www.commercialcloset.org>.
- Cowan, Katherine & Valentine, Gill 2006. *Tuned Out. The BBC's portrayal of lesbian and gay people*. Lontoo: Stonewall Publications.
- D'Emilio, John 1993. "Capitalism and Gay Identity". Henry Abelove, Michèle Aina Barale & David M. Halperin (toim.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 467–478.
- Devor, Holly 1989. *Gender blending. Confronting the limits of duality*. Bloomington: Indiana University Press.
- Doty, Alexander 1993. *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gluckman, Amy & Reed, Betsy 1997. "The Gay Marketing Moment". Amy Gluckman & Betsy Reed (toim.): *Homo Economics. Capitalism, Community, and Lesbian and Gay Life*. New York: Routledge, 3–10.

53 Burston & Richardson 1995, 1.

- Grover, Jan Zita 1989. "Dykes in Context. Some Problems in Minority Representation". Richard Bolton (toim.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Halberstam, Judith 2000. "Queer Theory". Bonnie Zimmerman (toim.), *Lesbian Histories and Cultures. An Encyclopedia*. Volume I. New York: Garland Publishing, 629–632.
- Hennessy, Rosemary 1998. *Profit and Pleasure. Sexual Identities in Late Capitalism*. New York: Routledge.
- Jennings, Rebecca 2007. *A Lesbian History of Britain. Love and Sex Between Women Since 1500*. Westport, Connecticut: Greenwood World Publishing.
- Keeki, Lasse 2003. *From gay to queer. Gay male identity in selected fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's play Angels in America I–II*. Bern: Peter Lang.
- Lauretis, Teresa de 1991. "Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities". *Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 3(2): iii–xviii.
- Lauretis, Teresa de 1993 [1988]. "Sexual Indifference and Lesbian Representation". Henry Abelove, Michèle Aina Barale & David M. Halperin (toim.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*. New York: Routledge, 141–158.
- Lewis, Reina & Rolley, Katrina 1996. "(Ad)ressing the Dyke: Lesbian Looks and Lesbians Looking". Peter Horne & Reina Lewis (toim.), *Outlooks. Lesbian and gay Sexualities and Visual Cultures*. New York: Routledge, 178–190.
- Logo-tv-kanava: <http://www.logoonline.com/about/>.
- Mieli, Mario 2002. *Towards a Gay Communism. Elements of a Homosexual Critique*. Käänt. David Fernbach & Evan Calder Williams. Lontoo: Pluto Press. Italiankielinen alkuteos 1977.
- Newton, Esther 1984: "The Mythic Mannish Lesbian: Radclyffe Hall and the New Woman". *Signs*, 9(4), The Lesbian Issue (Summer 1984): 557–575.
- Parkkinen, Marja-Leena 2003. *Ulos kaapista. Tositarinoita homoseksuaalisuuden kohtaamisesta*. Helsinki: Like.
- Roseneil, Sasha 2002. "The Heterosexual/Homosexual Binary: Past, Present and Future". Diane Richardson & Steven Seidman (toim.), *Handbook of Lesbian and gay Studies*. Lontoo: Sage, 27–43.
- Seidman, Steven 1998. "Are We All in the Closet? Towards a Sociological and Cultural Turn in Queer Theory". *European Journal of Cultural Studies* 1(2): 177–192.
- Sender, Katherine 2004. *Business, Not Politics. The Making of the Gay Market*. New York: Columbia University Press.
- Stålström, Olli 1997. *Homoseksuaalisuuden sairausleiman loppu*. Helsinki: Gaudeamus.
- Vänskä, Annamari 2003. "See-through Closet: Female androgyny in the 1990s fashion images, the concepts of 'modern woman' and 'lesbian chic'". *Färväl heteronormativitet. Papers presented at the conference*

- farewell to heteronormativity*. University of Gothenburg, May 23rd through 25th 2002, del 1. Tukholma: Lambda Nordica Förlag, 71–82.
- Vänskä, Annamari 2005: "Why are there no lesbian advertisements?" *Feminist Theory*, vol. 6(1): 67–85.
- Wilkinson Cai 2014. Putting "Traditional Values" into Practice. The Rise and Contestation of Anti-Homopropaganda Laws in Russia. *Journal of Human Rights*, 13(3): 363–379.
- Wittman, Carl 1970. "Refugees from Amerika. A Gay Manifesto". <https://digitalcollections.lib.washington.edu/digital/collection/protests/id/407>.

Sigrid af Forselles – korutaiteen monumentalisti

Harri Kalha

Asta Kihlman

© <https://orcid.org/0000-0002-3971-8269>

Minun täytyy heti raportoida uudesta, poikkeuksellisen kiinnostavasta tuttavuudesta: suomalainen kuvanveistäjä, nti Forselles – on taiteilija, joka on tavattoman paljon edellä kaikkia veistäjiämme. Saattaa kulua pitkä tovi ennen kuin häntä ymmärretään, mutta hän ansaitsee kuolemattomuuden.

Taidemaalari Magnus Enckell Pariisista lähetetyssä kirjeessä äidilleen, 1892

Nainen huomaa tulleen rajatuksi esineeksi.

Luce Irigaray, 1984



Kuva 1. Sigrid af Forselles. Hanna Cederholmin ottama valokuva, joka julkaistiin joulukuussa 1902 *Nutid*-lehdessä. Otosta käytettiin kuvituksena myös *Naisten ääni* -lehdessä 1908. Kuva: Museovirasto, historian kuvakokoelma.

Oheisessa valokuvassa (kuva 1) näemme arviolta nelikymppisen naisen melko tavanomaisessa 1900-luvun vaihteen miljöössä. Sana *melko* on tarpeen, sillä tarkka katse näkee naisen kädessä skalpellin, jolla hän näyttää työstävän kookasta keramiikkauurnaa. Valokuva on tulkinta klassisesta aiheesta ”taiteilija ateljeessaan”. Taiteilija on Sigrid af Forselles (1860–1935), joka tunnetaan yhtenä Suomen ensimmäisistä naispuolisista kuvanveistäjistä.

Vaikka nainen on kuvattu kirjaimellisesti työnsä ääressä, hän tuskin on ”työn ääressä”. Saven työstäminen oli sotkuista puuhaa eikä käynyt päinsä ilman työtakkia tai kunnon essua. Hetki luovan työn äärellä paljastuu äkkiä asetelmalliseksi. Valokuvan seepiasävytys luo toisaalta historiallista arvokkuuden ja autenttisuuden tuntua. Sermi, joka ehkä rajaa työtilan muusta asunnosta samalla kun se rauhoittaa kuvan taustan, on vaatimatonta käytön nakertama reikineen päivineen. Puhkokaamme sermiin isompia tirkistysaukkoja.

Roland Barthesin *punctum* (kuvan vähäpätöinen mutta ”pistävä” detajli, joka yllättää ja yllyttää merkitysseikkailuun¹) kirjaimellistuu sermissä sekä terävässä instrumentissa, katseen ja sormien jatkeessa. Sermi jakaa, mutta myös erottaa ja intimisoi tilan. SkalPELLI nakertaa näkymätöntä särmää uurnan seinämään – uurnan, joka on väistämättä identiteetin peilikuva, taiteilijan minuuden ja ajatusmaailman materiaallinen tihentymä.

Kuva on paradoksi, ellei peräti oksymoron. 1900-luvun vaihteen porvariskodin feminiinin attribuutin, koristeellisen kukkapöydän, vieressä on sen symbolinen vastakohta: kolmijalkainen työtaso, alkukantaiselta näyttävä kavaletti, jonka jämäkkyys on miltei maskuliinisen karua. Nämä kaksi asiaa eivät periaatteessa kuuluisi samaan kuvaan. Nainen on asettunut harkittuun miljöömuotokuvaan roolissa, joka oli vielä naisen kohdalla kummallisuus. Hän poseeraa taiteilijana – ilman pienintäkään poseerausta.

Tunnelmaa leimaa pysähtyneisyys. Maljakon kukat näyttävät lakastuneilta. Kuvaan rakentuu näin – tietoisesti tai vahingossa – *nature morte* -vaikutelma: ”kuollutta luontoa”, kaiken katoavaisuuden symboliikkaa. Turhuuden turuilla ei tosiaankaan olla. Katoavaisuus-

1 Barthes 1994 [1980], 4–7, 26–27, 40–41.

teemaan viittaa myös urnamuotoon perinteisesti kuuluva seremoniallinen funktio hautaesineenä tai tuhkien säilytysastiana.

Taiteilijan silmät näyttävät olevan kiinni, mikä vie ajatukset sisäisyyteen – siihen maailmaan, joka tunnetusti avautuu vasta, kun malttaa sulkea silmät. Syntyy myös taktiilinen efekti: taiteilijan katse on siirtynyt sormenpäihin. Hän ei ole tietävinäänkään kameran läsnäolosta, vaan keskittyy olennaiseen – sisäiseen, sisäistettyyn.

Kukka saa lakastua, sermi reikiintyä, sillä taide vaatii sokeaa omistautumista, keskittymistä olennaisuuksiin, tai harkittuihin epäolennaisuuksiin.

Naistaiteilijan arjesta yli sata vuotta sitten kuva ei kerro juuri mitään mutta paljastaa silti paljon olennaista. Paradoksit ja kompromissit olivat naistaiteilijan arkea. Sitä oli myös kodin kaksoistehtävä seuraelämän näyttämönä ja ateljeena.

Taide oli kuitenkin ehdoton isäntä. Eniten kuvassa kertoo se, mikä osa lukijoista ehkä ottaa annettuna: nuo miljöön pääattribuuteiksi nousevat kaksi keramiikkateosta. Ne ovat isoja, rikkaasti profiloituja ja detaljoituja, ilmeisen työläitä valmistaa – ei mitään satunnaisia kokeiluja. Taiteilija (ja/tai valokuvaaja) on antanut niille tärkeän roolin, milteipä pääosan.

Kuvan maljakko ja urna eivät ole sisäsiestejä kodin tarvekaluja, vaan seikkailun muistomerkkejä: pokaaleja taiteen tantereilta. Jos kohta taiteilijan silmät ovat kiinni, topakat maljakko-oliot mittailevat meitä, vaativat ottamaan niistä tarkemmin vihiä.

Keitä olemme, mistä tulemme, minne olemme menossa...?

Taidetta vailla kotia?

Suomen keramiikkahistorialla ei ole vastausta tarjota. Syy on yksinkertainen: historiankirjoissa Sigrid af Forselles noteerataan (sikäli kun ylipäättään noteerataan) kuvanveistäjänä, hän ei kuulu keramiikan viralliseen kaanoniin.² Siihen kuului 1900-luvun alussa lähinnä

2 Poikkeus, joka vahvistaa säännön: keraamikko Åsa Hellman nosti af Forsellesin esiin teoksessaan *Taidekeramiikka Suomessa* (Otava 2004).

A. W. Finch sekä kourallinen tämän oppilaita. Finchin Ateneumiin vuonna 1902 perustamaa opinahjo-verstasta pidetään perustellusti modernin keramiikkataiteen syntysijana Suomessa.

Olennaista uudessa koulutusohjelmassa oli tehdä pesäeroa säätyläisperheiden suojeluksessa viihtyneeseen posliininmaalaukseen, jonka sulokkaan realistista sivellintekniikkaa oli opetettu vuodesta 1878 alkaen. Mainittakoon, että yksi posliininmaalauksen opiskelijoista 1880-luvun vaihteessa oli nuori Elin Danielson (myöh. Danielson-Gambogi), mikä kertoo naistaiteilijoiden ammatti-identiteetin kasvutarinasta. 1800-luvulla taidekäsityöstä oli tullut säätyläisnaisille sopiva harrastus: kotiin ja käteen sopiva työmuoto ei uhannut yksityisen ja julkisen sfäärin välistä roolijakoa. Ammattimaiseen työskentelyyn – saati oikeaan taiteilijaidentiteettiin – oli kuitenkin vielä matkaa. Keraamiseen materiaaliin heijastettiin pitkään feminiinisuuden ihanteita, jotka kiinnittyivät pienimuotoiseen kodikkuuteen ja vaarattomaan viehättävyyteen.

Keramiikka – eli *taiteellinen ruukunteko*, kuten Taideteollisuuskeskuskoulun uuden oppiaineen nimi kuului – pyristeli ravakasti irti perhetyttömielikuvista. Moderni keramiikka kiertyi jo syntyvaiheessaan ambivalentisti sukupuolijärjestelmään: alan oppimestari oli mies, oppilaat kuitenkin lähes yksinomaan naisia. Finch korosti opetuksessaan muotoilun yleisperiaatteita: dreijaustaitoa, lasitus- ja polttotekniikkaa sekä ennen kaikkea pelkistettyä muotoihannetta. Ainakin teoriassa. Erikoista nimittäin on, että Finch itse pidättäytyi koristelemattomissa, minimaalisesti profiloituissa muodoissa, kun taas opiskelijat saivat maalata pintaornamentiikkaa. Puhdas muoto oli ja pysyi näin edistyksellisempänä, miesmestarin reviirinä – aina Finchin kuolemaan 1930 asti.

Selkeä muoto edusti maskuliinisuutta, koriste feminiinisyttä. Modernismin miehinen diskurssi määritteli itseään käsitteellisten negatioiden kautta: ei-tunteenomaisuus, ei-koristeellisuus, ei-pinnallisuus, ei-feminiinisyys. Vähemmän on enemmän, kuului tuttu soitahuuto. Naise(lisu)us, koti ja koristeellisuus kiedottiin tiukasti toisiinsa.³

3 Kalha 1997, 243, 246, 253.

Finchin opetuksessa ”löysät” muodot ja krumeluurit lytättiin – kirjaimellisesti, hyvissä ajoin ennen polttouuniin päätymistä. Finch oli luomassa aatepohjaa ja pedagogiaa modernille taideteollisuudelle, joten tiukka linja on ymmärrettävä. Finchin omakin keramiikka on yleensä paitsi pelkistettyä myös pienikokoista – ihmisen ja kodin mitataavaan sekä hauraan saven luonteeseen suhteutettua.⁴

Finch olisi varmaan kavahtanut af Forsellesin teoksia. Ne olivat jäsentelyltään aivan liian mutkikkaita tai turhan ”arkkitehtonisesti” työstettyjä. *Fussy*, vasta joitakin vuosia Suomessa viihtynyt mestari olisi kenties huokaissut englanniksi, tai tuhahtanut tuomion ranskaksi: *outrée!* Rehevä pinnankäsittely ja räväkkä profilointi (kapeahkolta jalalta nousevat massiiviset pullistumat tai symboliset, liian pienet kädensijat) epäilemättä kiusasivat Finchin harmoniaihanteita. Tekniikassakin oli varmasti puutteita. Emme tiedä varmuudella, hallitsiko af Forselles dreijaustekniikan; pääsihän kekseliällä muovailu- ja makkaratekniikoillakin pitkälle.

Silloinkin kun ruukut mukailivat jugend-keramiikasta (esim. Iris-tehtaan tuotteista) tuttua vegetatiivista kaiverruskoristelua, jälki on suurpiirteisempää, eikä kuviointi alistu jämäptiin ornamentiikkaan. Niinpä oheinen (kuva 2), pullea punasaviruukku ei suositu seisomaan ruodussa; epäsymmetrinen köynnösaihe kiertyy astian uumalle juuri niin jukurina kuin köynnökset tapaavat luonnossakin käyttäytyä. Tässä ei ole kyse niinkään luonnon tyylittelystä kuin tyylin luonnottamisesta, sen palauttamisesta takaisin alkusijoilleen.

4 Jotta Finchistä tai Ateneumin piiristä ei tässä muodostuisi yksioikoista kuvaa, on todettava, että hän korosti myös ”hyvässä keramiikassa piilevää salaperäisyyttä ja intiimiyttä” ja kunnioitti tekniikasta juontuvia virheitä ja sattumia. Kalha 1996, 21. Toinen taidekäsityöalan vaikuttaja, Usko Nyström, kirjoitti 1911: ”Vapaa, mielivaltaisuudesta kaukana oleva vaihtelevaisuus, joka ei viero näennäisen epäsäännöllistä ja jossain määrin puutteellista, se on kaiken elävän taiteen perusvaatimuksia.” Sit. Kalha 1996, 23.



Kuva 2. Sigrid af Forselles, *Maljakko*. Moniväri-lasitettua keramiikkaa, s.a. Yksityisomistus. Kuva: Asta Kihlman.

Irti konventioista

Af Forselles hamusi dynaamista massaa, vertikaalivaikutelmia, ekspansiivista volyyymiä. Eikä sekään riittänyt; hän jäsenteli pintaa uurroksin, plastisin lisukkein ja reliefein, epäkätevin kädensijoin ja jopa esineen pintaa rei'ittäen. Toki joissakin ruukuissa on myös ”keraamisempaa” otetta: maalauksellisesti valuvia tai läikehtiviä lasitteita, modernin *art du feu* -ihanteen tunnustelua. Pinnan käsittely on paikoin pienipiirteistä, muttei koskaan pikkusievää. Jos Finch samastui Kii-

nan ja Japanin klassisiin keramiikkatraditioihin, af Forselles tunki ve-toa Välimeren maiden perintöön, Euroopan kansanomaiseen klassis-miin ja renessanssin runsaampiin muotoihin.

Af Forsellesin keramiikkatöiden pinnoilla on sekä erilaisia kasvi-aiheita että kertovia tai symbolisia figuuriaiheita. Osa näistä liittyy samaan aikaan työn alla olleeseen suureen reliefiin, *Ihmisielun kehi-tys*, jota pidetään yleisesti taiteilijan päätyönä. Osassa taas on klassis-min hengessä mutta *art nouveau* -tyyliin sommiteltuja naisshahmoja. Antaudumme viimeksi mainittujen lumovoimalle artikkelin lopus-sa. *Ihmisielun kehitys* -reliefissä on varsin lihaisesti kuvattuja alastomia miehiä⁵, mutta ne puuttuvat ainakin säilyneen aineiston perus-teella kokonaan keramiikkaesineistä. Herää kysymys: Missä on mies? *Cherchez l'homme!*

Eikö alaston mies, joka oli vakiintunut antiikin renessanssin tai-teessa kuvanveiston aiheeksi *par excellence*, ollut sovelias aihe nais-taiteilijalle – etenkin silloin, kun hän työsti maljakoiden pintaa? Jos näin, miksi? Saiko aikakauden tiukka siveellisyysihanne varomaan vartalonkuvausta? Vai oliko taiteilijalla kenties intiimimpi suhde naisaiheisiin; kokiko hän siksi luontevammaksi soveltaa niitä malja-koihin ja urniin? Varmaa vastausta voi tuskin enää tavoittaa, mutta kiintoisaa on joka tapauksessa havaita, että aihepiiri, jota taiteilija so-velsi suureen kokoon ja julkiseen tehtävään, ei välttämättä tuntunut asialliselta maljakon pinnalla – siitäkkin huolimatta, että antiikin vaa-sitaide on pullollaan alastomia miehiä, jaloista atleeteista ja *kouros*-nuorukaisista aina karkeampitekoisiin fauneihin ja satyyreihin.

Sellaisia af Forselles oli epäilemättä kohdannut Ranskan ja Italian museoissa, vaikkei päätenyt soveltamaan suoraan näkemäänsä. Hän-en yksilöiksi työstämässään ruukkuolioissa on kuitenkin parhaim-millaan dionyysistä alkuvoimaa, *more is more* -henkeä, joka viittaa kintaalla Ateneumin keramiikkakoulun doktriineille. Otetaan esi-merkiksi kookas vaalea urna (kuva 3), joka on säilynyt Hotelli Maj-vikin omistuksessa.

Kierteisesti pullistuva ja huipulta jälleen supistuva muoto on vita-listinen liiketutkielma, joka väkevässä ”kehollisuudessaan” tuo mie-

5 Reliefien mieshahmoista tarkemmin esim. Kihlman 2018, 131–139, 151–160.



Kuva 3. Sigrid af Forselles, *Maljakko*. Keramiikkaa, s.a. Yksityisomistus. Kuva: Harri Kalha. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.

leen keuhkojen paisuvaisen liikkeen, samalla kun detaljit viittaavat vedenalaisen maailmaan ja kenties simpukoiden spiraalimaisiin muotoihin. Vaalea, kalkkimainen pinta peittää punasaven keventäen ja ylevöittäen massiivista muotoa. Muotokieli samastuu veden elementtiin mutta tahtoo samalla irti maasta, kohti taivaita, vähän kuin erikoinen pilvimuodostelma – tai *soft ice* -jäätelötötterö. Muoto on liikettä, epämuotoa: tarttumista, kiertymistä, sulautumista. Kädensijojen ongelma on ratkaistu oivallisesti tekemällä niistä uurnan massan orgaanista, lonkeroista jatketta. Uurna halajaa irti passiivisuudesta (käyttöfunktiosta), kohti abstraktia elämystä.

Fenomenologian käsittein voisi todeta af Forsellesin tutkailleen työllään raa’an (*brut*) kokemuksen mahdollisuutta: ”mykkää ajattelua”, jossa taiteilija ”lainaa ruumiinsa maailmalle”, filosofi Merleau-Pontyn sanoin. Filosofille, joka pyrki purkamaan kartesiolaista aistien hierarkiaa ja siihen liittyvää järjen ja intuition vastakkainasettelua, ”puhdas muoto” oli lähinnä maailmanhallinnan fantasia.⁶

Ruukuillaan af Forselles tuntuu pyrkineen tietoisesti ulos paitsi visuaalisuutta korostavasta formalismista myös korutaiteen (*Klein-kunst*) kategoriasta: irti eleganssista, kohti verevämpää keramiikan ja kuvanveiston synteisiä. Tuloksena on ekspressiivisiä, paikoin jopa röyhkeän omapäisiä, mieheviä tulkintoja *art nouveaun* orgaanisista muotoihanteista. Kenties ”naismaskuliinisuus” voidaankin ulottaa estetiikan eikä vain ihmishabituksen ominaispiirteeksi?

Raaka, rujo, ronski, räikeä, rehevä, räväkkä: r-alkuiset adjektiivit, joihin ärrävikkaisen kirjoittajan mielikuvat kanavoituvat, ovat yhtäältä maskuliinisia, toisaalta ne henkivät sitä Ruumiillisuutta, joka aktivoitui 70 vuotta myöhemmin feminismissä. Ruumiilliset ruukut ovat painokkaita, olemukseltaan itsepäisiä – moderneja vaikka eivät lainkaan modernistisia. Itse asiassa af Forsellesin työt ovat ainakin hengeltään lähempänä sitä, mitä keramiikkataide on nykyisin, kuin sitä, mitä se oli hänen omiana aikanaan, modernismin alkuvaiheessa.

Lienee syytä huomauttaa, ettei kyse ole kuvanveistäjän ”kaupallista” sivutöistä, vaan taiteellisen uteliaisuuden ja kunnianhimon laajenevasta kentästä. Vuonna 1905 järjestetyssä Naistaiteen näyttelyssä af Forsellesilta oli esillä 20 työtä, joista valtaosa oli uurnia tai maljakoita. Hän oli ilmiselvästi inspiroitunut ruukun haasteista, mahdollisuuksista – ja mahdottomuuksista. Painovoimaa ja sovinnaita makua uhmaavat uurnat ja maljat olivat leimallisesti taidetta eivätkä funktiolle alisteista kotien käyttötavaraa. Oli mitä luontevinta esitellä niitä maalausten ja veistosten rinnalla osana uuden ”naistaiteen” nuorta rintamaa. Tätäkin kentties oli edellä valokuvassa aistittu *nature morte*: Keramiikka on kuollut – eläköön keramiikka!

6 Filosofi Merleau-Pontyn *Silmä ja mieli* -teoksessa (1993, alkuteos *L’œil et l’esprit*, 1960) esittämistä ruumiillistavista käsitteistä taidekäsitteiden viitekehyksessä Kalha 2016, 24–26. Riskinä fenomenologiassa on käsitteistön yleispätevyys, joustaaahan se mutkitta esimerkiksi tekstiilistä keramiikkaan. Kalha 2016, passim.

Keramiikka kuului 1900-luvun vaihteessa uusiin, nouseviin materiaaleihin: siihen tarttui huomattava joukko kansainvälisissä taidekeskuksissa vaikuttavia maalareita ja kuvanveistäjiä – yleensä vaka-varaisia miehiä. Uniikkiesineitä tuottava studiokeramiikka oli taiteen avantgardea, mutta erittäin työläs ja haastava polku kulkea. Niinpä af Forsellesinkin keramiikkatuotannon laajuus lienee laskettava joissakin kymmenissä, tuskin ainakaan paljoa yli sadassa esineessä. Osa taiteilijan savitöistä tosin syntyi ulkomailla ja on saattanut jäädä sille tielle.

Pariisista, jossa af Forselles oli opiskellut jo 1880-luvun alussa, tuli uuden studiokeramiikan innovaatiokeskus vuosisadan vaihteessa. Auguste Rodinin ja Pierre Bonnardin kaltaiset taiteilijamestarit tarttuivat materiaaliin yhteistyössä studiokeraamikkojen kanssa. Johtavat taidelehdet, kuten englantilainen *The Studio*, esittelivät taidekäsitöitä sivuillaan.⁷ Taidekäsitötuotteiden ostajakunta oli sama kuin kuvataiteiden, ja tätä ostajakuntaa kiinnostivat yksilölliset, signeeratut uniikkityöt.⁸ Suomessa keramiikkaan tarttuneisiin kuvanveistäjiin liittyi Ville Vallgren, mutta vasta vuosia myöhemmin. Af Forselles oli pioneeri, joka kantoi itsenäisesti uuden taiteen soitua Ateneumin piirin ulkopuolella.

Arvoja ja asenteita

Lukutupa-aikakauslehden kriitikko ihasteli Ateneumissa vuonna 1905 järjestetyssä Naistaiteen näyttelyssä nimenomaan taideteollisuutta:

Kas siinähan onkin ala, jolla naiset voivat jotakin hienoa ja arvokasta saada aikaan. Monet taideteollisuuden tuotteet, joita nainen niin mainiosti osaa ja kykenee valmistamaan, ovat kodin kaunistuksina monta vertaa arvokkaammat ja hauskemmat kuin kaikenmoiset kuolleet seinätaulut.⁹

7 The Studio innoitti esimerkiksi af Forsellesin aikalaisen Venny Soldan-Brofeldtin suunnittelemaan ja valmistamaan kodin sisustusesineitä – mattoja, verhoja, ryijyjä sekä huonekaluja. Konttinen 1997, 258–263.

8 Kalha 1996, 12.

9 R. E. "Taidekatsaus. Naistaiteilijain näyttely", *Lukutupa* 22.2.1905 no. 4, 61.

Kommentti on ilmeisen alentuva, vaikkakin samalla rohkaiseva, nostaa se taideteollisuuden ”kuollutta” (pölyttyneeksi mieltävää) seinämaalausta ajanmukaisemmaksi. Asenteellisuus tiivistyy näkemykseen naistaiteen olemuksesta kodin kaunistamisena. Sukupuoliero sfäärijakoineen oli edelleen voimissaan.

Kun af Forselles laajensi 1900-luvun alussa työskalaansa kuvanveistosta taidekäsityöhön, se huomioitiin lehdistössä positiivisesti. Suomalaisen kuvanveiston tuntija Liisa Lindgren on kuitenkin tulkinut af Forsellesin keramiikkapyrinnöt sopeutumiseksi naistaiteilijalta odotettuun rooliin.¹⁰ Naistaiteilijoiden elämää tutkinut Riitta Konttinen toteaa (*pace* Helena Westermarck¹¹) taiteilijan innostuneen keramiikan teosta asuessaan äitinsä luona Helsingissä 1900-luvun alussa.¹² Af Forselles oli juuri saanut valmiiksi suurimman työnsä, *Ihmissielun kehitys* -reliefin, jonka eri osien parissa oli kulunut kaikkiaan 16 vuotta. Keramiikkatyöt ajoittuvat niin Lindgrenin kuin Konttisenkin mukaan suurtyön jälkeiseen aikaan. Implikaationa on, että taiteilija olisi tällöin ikään kuin nöyrytynyt ja sisäistänyt ”paikkansa” taiteen kentällä.

Oletukset ovat kenties perusteltuja, mutta ne tuntuvat samalla uusin tavoin arvovälikätkä, jossa reliefit edustavat oikeaa taidetta, uurnien ollessa jotain alempiarvoista ja naisille ”sopivaa” – vaikka materiaali ja työtavat olivat usein samoja. Tämä ei välttämättä vastaa aikalaisarvoja, muutoin kuin sovinismin osalta: keramiikkahan oli moderni materiaali, tai se miellettiin sellaiseksi *arts & crafts* -aatteiden levitessä eri puolille Eurooppaa. Ruukku (engl. *pot* eli erilaiset astiamuodot) edusti eräänlaista abstraktiota: lähtökohtaa yksilöllisille

Myös *Uusi Aura* kertoi näyttelyn taideteollisuusosastosta, joka oli lehden mukaan sekä ”runsas että arvokas”. Se käsitti ”60 numeroa 22:lta naiselta”. Esillä oli ”värikkäitä kuvakudoksia, lattiamattoja, ryijyjä, pöytäliinoja, tyynyjä”. Lehden kirjeenvaihtaja ”Kirje Helsingistä” *Uusi Aura* 11.3.1905 no. 59.

10 Lindgren 2006, 58.

11 Westermarck 1937, 138. Westermarck ei kuitenkaan tee ideologista eroa reliefien ja keramiikkatöiden välille, vaan työtavan valinta tuntuu lähinnä käytännölliseltä, työolosuhteista riippuvalta alialta.

12 Konttinen 2008, 381.

muoto- ja materiaalikokeiluille sekä pintavaikutelmien kehittelylle.¹³

Af Forselles oli joka tapauksessa osallistunut Lontoossa järjestettyyn naistaiteen näyttelyyn jo 1900, kolme vuotta ennen *Ihmissielun kehitys* -reliefin valmistumista. Lontoossa hän esitteli kookkaan keraamisen uurnan, joka palkittiin pronssimitalilla. Westermarck antaa teoksessaan *Tre konstnärinnor* (1937) ymmärtää, että af Forselles teki uurnia ja reliefejä rinnakkain soveltaen molempiin tiettyjä teemoja ja muotoideoita. Keramiikkaesineiden rinnalla hahmoteltiin isompia töitä: ”Seuraavien vuosien aikana af Forsellesia työllistivät osin työskentely uurnien parissa, osin suurempia teoksia varten tehdyt tutkielmat ja suunnittelutyö.”¹⁴

Koska taiteilijan koti ja työtilat sijaitsivat ulkomailla (ensin Ranskassa, sitten Italiassa), syntyi Suomessa vietettyjen kesälomien aikana yleensä pieniä teoksia. Westermarckin mukaan af Forsellesilla oli Suomessa käydessään ”aina työn alla jokin teos, jota hän pystyi työstämään tavallisessa asuinhuoneessa, ilman ateljeevalaistusta”.¹⁵ Tämän muiston tavoittaa ja tallentaa myös artikkelimme aloittanut valokuva – olkoonkin, että se tuskin kuvaa aivan aitoa työtilannetta.

Kenties osasyynä työpiirin laajentumiseen veistoksista ruukkuihin oli kunnollisen ateljeetilän puute.¹⁶ Veistotaide oli vaativaa niin neliöiden kuin valonkin osalta; luovuus haki kanavia rajallisissa olo-

13 Kalha 1996, passim.

14 ”Under de närmast följande åren var Sigrid af Forselles upptagen dels med arbetet på sina urnor, dels med planer och studier för större verk.” Westermarck 1937, 141. Käännös AK. Westermarckin mukaan taiteilija ”pyrki pitämään uurnan pinnan niin suurena ja ehjänä kuin mahdollista voidakseen toteuttaa reliefisommitelmia tälle rajatulle alueelle”: ”-- avsåg var att hålla urnans yta så stor och hel som möjligt, emedan hon på detta begränsande område ville utföra kompositioner i relief”. Westermarck 1937, 138, 140. Käännös AK.

15 ”[S]tällde hon alltid upp för sig något arbete, som hon kunde utföra i den belysning, som stod till buds i ett vanligt boningsrum och icke nödvändigt krävde ateljébelysning.” Westermarck 1937, 138. Käännös AK.

16 Westermarck mainitsee *Nutid*-lehdessä vuonna 1902 julkaistussa artikkelissa af Forsellesin *Ihmissielun kehitys* -reliefisommitelmien syntyneen Tikkurilassa, missä taiteilija vietti kesää perheensä luona. Westermarckin mukaan taiteilija teki luonnokset vahaan ja kuljetti ne syksyllä mukanaan Pariisiin. Westermarck, ”Sigrid af Forselles. Några konturer af en konstnärsgärning”, *Nutid* 1.12.1902 no. 12, 360–361.

suhteissa. On kuitenkin tähdellistä korostaa, että kyse ei välttämättä ole kompromissista, vaan juurikin reviiirin laajentamisesta, taiteen näköpiirin avaamisesta. Tästä kertoo myös teosten estetiikka, joka viihtyy potentiaalisuuden ja äärirajojen tiimoilla eikä tyydy modernismin ihanteiden mukaiseen pelkistämiseen. Westermarckkin korostaa 1937 kirjassaan ohimennen, että ”muoto itsessään ei ollut pääasia”¹⁷ af Forsellesille – toisin sanoen muodot (joita Westermarck luonnehti ”originelleiksi”), olivat jotain muuta kuin se muotopuhkaus, johon modernismi yhä enemmän suuntasi.

Af Forsellesin keramiikkatöitä oli ensimmäisen kerran näyttävämmin esillä Ateneumin taidemuseon Naistaiteen näyttelyssä 1905¹⁸. Tässä vaiheessa Ateneumin keramiikan oppiaine oli ollut olemassa alle kolme vuotta, joten alan pyrinnot herättivät varmasti kiinnostusta. Af Forsellesin näyttelykokoelmassa oli 20 työtä (uurnia, maljakoita sekä joitakin pienoisveistoksia), joita taiteilija oli lehtitietojen mukaan esitellyt jo Pariisissa.¹⁹ Voimme vain arvailla, kuinka paljon keramiikkatöitä jäi ulkomaille, vaurioitui kuljetuksissa tai taiteilijan matkoilla Euroopasta Suomeen ja päinvastoin.

Helsingin Kaiku huomioi af Forsellesin näyttelypanoksen positiivisesti. Pienoisveistosten, kuten *Vestan neitsyt*, ohella noteerattiin ”sirotekoiset, saveen poltetut uurnat ja vaasit, joitten laitoja vertauskuvalliset korkokuvat koristavat”. Kuten *Kaiun* kriitikko painotti, ”monessa näistä pikkutekeleistä on aitoa taiteellista kauneutta”.²⁰

”Sirotekoisuus” ja ”pikkutekele” pistävät nykysilmään kyseenalaisina määreinä. Ensin mainittu viittasi kuitenkin neutraalimmin ele-

17 Westermarck 1937, 38.

18 Näyttelyssä ”kuvanveistoksia” oli esillä ainoastaan af Forsellesilta. ”Naistaiteilijain näyttely Ateneumissa”, *Helsingin Kaiku* 4.3.1905 no. 9, 107. Näyttely esitteli myös taideteollisuutta. *Koti ja yhteiskunta* -lehti kiitteli ”kauniita kuvankudontateoksia rouva Dahlberg-Munsterhjelm’ilta ja neiti Schwartzberg’ilta, kuosikkaita ryijyjä neideiltä Borgström, Jalava ja Wickström – – metalliteoksia, nahkaplastiikkaa ja posliinimaalausta – melkein pä kaikki kaunista ja mitä uudenaikaisinta.” H., ”Naistaiteilijain näyttely Ateneum’issa”, *Koti ja yhteiskunta* 15.4.1905 no. 4, 49.

19 ”Naistaiteilijain näyttely Ateneumissa”, *Helsingin Kaiku* 4.3.1905 no. 9, 106–107.

20 ”Naistaiteilijain näyttely Ateneumissa”, *Helsingin Kaiku* 4.3.1905 no. 9, 106–107.

ganssiin, kenties jalallisten maljojen profilointiin. Jälkimmäinen taas oli näppärä suomennos termistä *Kleinkunst*, jossa reipas *tekele* itse asiassa modifioi alkuperäisen lainasanan vähättelevää tai pikkusievää sävyä.

Naisasialiitto Unionin *Nutid*-lehden Hanna Cederholm kiitteli af Forsellesin teoksia – etenkin keramiikkaa – vuolaasti:

Näyttelyn kenties omaperäisimmästä ja yksilöllisimmästä annista vastaa nti Sigrid af Forselles veistoksillaan sekä erityisesti poltetusta savesta toteutetuilla uurnillaan ja maljakoillaan. Niitä leimaa ylivertainen materiaalinkäsittely sekä täydellinen omistautuminen taiteelliselle työlle.²¹

Aikalaiset – mies- ja naiskriitikot, päivä- ja naisasialehdet – tuntuvat ottaneen innolla vastaan keramiikkatyöt. *Hufvudstadsbladetin* nimimerkki Novis piti näyttelyä osoituksena siitä, millainen laatu on tavoitettavissa ”naisellisella taidenäkemyksellä, maulla ja intelligenssillä”.²² Hän katsoi samalla tarpeelliseksi huomauttaa, että kuvanveisto oli miesten, taideteollisuus naisten aluetta. Tämä oli juuri se aatekehikko, josta af Forsellesin voi olettaa pyrkineen irtaantumaan.

Rajankäyntiä

Jos nainen katsoo, speaktaakkelista tulee provosoiva, ilmassa on kastraatiota, eikä Meduusan pää ole kaukana. Siksi nainen ei saa katsoa, vaan hänet imeytetään nähdyn puolelle...

Stephen Heath *pace* Jacques Lacan

21 ”Det kanske mest egenartade och personliga utställningen har att uppvisa är frk. Sigrid af Forselles skulpturer, speciellt hennes urnor och vaser i bränd lera, präglade af den öfverlägsenhet i materialets behandling och den hängifvenhet för konsten, med hvilken hon gått till sitt arbete.” Cederholm, ”Kvinnliga artisters utställning i Ateneum”, *Nutid*, 1.3.1905 no. 3, 102. Käännös AK.

22 Novis, ”Kvinnliga artisters utställning i Ateneum”, *Hufvudstadsbladet*, 26.3.1905 no. 56A.

Syrjähyppy kuvanveistoon on nyt tarpeen, sillä se auttaa hahmottamaan ambivalenttia arvoilmapiiriä, jossa naistaiteilija joutui 1900-luvun alussa luovimaan. Viidestä osasta koostuva reliefi *Ihmissielun kehitys* (1887–1903) oli ensimmäisen kerran kokonaisuudessaan esillä Suomessa Ateneumin taidemuseossa järjestetyssä toisessa naistaiteen näyttelyssä 1908. Reliefien lisäksi esillä oli neljä keramiikkatyötä sekä saksalaisen, Riiasa asuvan taiteilija Ida A. Fielitzin maalaama muotokuva af Forsellesista.²³ Reliefit oli ripustettu omalle seinälleen vastapäätä näyttelyn maalauksia, joihin kuuluivat muun muassa Anna von Bonsdorffin ”väririkkaat maalaukset”, Elin Danielson-Gambogin ”Oliivi-puu ilta-auringossa” sekä valikoima Helmi Biesen saarikuvia.²⁴ Viiden reliefin sijoittaminen yhdelle seinälle vahvisti kokonaisuuden monumentaalista vaikutusta.

Reliefikokonaisuus herättikin huomiota. Esimerkiksi *Veckans Krönika* huomioi taiteilijan teokset erillisenä uutisena.²⁵ *Nya Pressen*, *Nutid* ja *Koti ja yhteiskunta* -lehtien kommentit antavat ymmärtää, että af Forsellesin työt muodostivat näyttelyn pääannin.²⁶ Ne huomioitiin myös pääkaupunkiseudun ulkopuolisessa lehdistössä.²⁷

Naisten ääni -lehdessä kuvailtiin muodikkaaseen kronikkatyylin näyttelyvieraiden reaktioita: ”Kun toisen kasvoissa kuvastuu pelkkää ihmettelyä, näkee jo toisessa ihastusta. Toisissa tuntuu olevan epäilystä, toisissa mitä herkintä vastaanottavaisuutta, toiset tuntuvat välinpitämättömiltä, toiset syvämietteisiltä j.n.e.”²⁸ Näin luotiin mielikuvaa taide-elämyksen subjektiivisuudesta sekä luotiin ajankohtaisen Ta-

23 M.G. ”Naistaiteen toinen näyttely Ateneumissa 1908”. *Koti ja yhteiskunta* 15.5.1908 no. 5, 69.

24 M.G. ”Naistaiteen toinen näyttely Ateneumissa 1908”. *Koti ja yhteiskunta* 15.5.1908 no. 5, 69.

25 ”De kvinnliga konstnärernas utställning”. *Veckans Krönika* 28.3.1908: no 13.

26 H. ”De kvinnliga artisternas utställning. Sigrid af Forselles arbeten”, *Nya Pressen* 15.3.1908 no. 73; A.M.T. ”Kvinnliga konstnärers andra utställning”, *Nutid* 1.4.1908 no. 4, 145. M.G. ”Naistaiteilijain toinen näyttely Ateneumissa 1908”, *Koti ja yhteiskunta* 15.5.1908 no 5., 69.

27 Esim. Il., ”Helsingforsbref”, *Wasa-Posten* 11.3.1908 no 20; C.U., ”Bref från Helsingfors. Förestående intressant konstutställning”, *Björneborgs Tidning* 6.3.1908 no. 19.

28 A.J. ”Käynti Suomen naisten taidenäyttelyssä”, *Naisen ääni*, 1.1.1908 no 6, 82.

pahtuman tuntua.²⁹ Samalla viitattiin töiden ambivalenttiin vastaanottoon, joka käykin selväksi, kun paneutuu eri kriitikoiden arvioihin.

Oliko af Forselles huomiota herättäneen reliefinsä myötä ylittänyt rajan, johon *Hufvudstadsbladetin* Novis oli viitannut kolme vuotta aikaisemmin? Oliko hän ottanut kohtalokkaan askeleen naisten alueelta – kotiin symbolisesti liittyvistä esineistä – miesten alueelle, ”oikeaan” taiteeseen, kuvanveistoon? Näyttelyarvostelujen lähiluku kirvoittaa haastavan kysymyksen, vaikkei tarjoa yksiselitteistä vastausta.

Kun reliefisarjan ”pienoisversioita” oli esillä 1905, taiteilija sai nauttia myönteisestä mediahuomiosta. Kolme vuotta myöhemmin, kun teossarja esiteltiin suuremmassa koossa (kaikkien viiden osan voimalla), vastaanotto oli nuiva. Esimerkiksi *Nutid*, jonka sivuilla oli aiemmin ylistetty etenkin taiteilijan pienempiä töitä, arvioi reliefisarjaa nyt varsin tyyliä – ja hieman oudoin sanakääntein:

Koska teosta on kehitelty ja rakennettu painokkaan naisellisen elämänsäilytyksen ja ajattelutavan pohjalta, se vaatisi tulkikseen lähisukuisen yksilön, joka ymmärtäisi paremmin taiteilijattaren pyrkimyksiä. Teos puhuttelee yksinomaan tunteita, ohi objektiivisen käsityksen ja kriittisen spekulatiion. – – Se vaikuttaa epäilemättä nykyisessä muodossaan voimakkaimmin henkilöihin, joiden katse ei takerru muodon omituisuuksiin ja puutteisiin tai ikävään materiaalituntuun.³⁰

Arvio on kryptisyydessäänkin kiintoisa, sillä se osoittaa, ettei ainaakaan lehden (suomenruotsalaisittain painottunut³¹) ”naisasia” ajanut

29 Vrt. kritiikin, kronikan ja pakinan lajityyppien kirjoja Enckellin varhaisteosten reseptiossa. Kalha 2006, 185–195.

30 ”Konciperadt och uppkonstrueradt af en utprägladt kvinnlig lifssyn och tankegång, kräfde det helst sin förklaring af en närbesläktad individualitet, som ägde full förståelse för konstnärinnans intentioner. Verket talar uteslutande till känslan, förbi objektiv tilläggnan och kritisk spekulatiion. – – Det värkar utan tvifvel i sin nuvarande affattning starkast på personer, hvilkas blick icke stannar vid formens egendomligheter och brister eller vid materialets tråkighet”. A.M.T., ”Kvinnliga konstnärers andra utställning”, *Nutid* 1.4.1908 no. 4, 145. Käännös HK.

31 *Nutid*, *Tidskrift för samhällsfrågor och hemmets intressen* perustettiin Naisiasialiitto Unionin äänenkannattajaksi, jatkamaan lakkautetun *Hemmet och samhället* -lehden työtä. Suomenkielisten jäsenten erottua järjestöstä vuonna 1906 *Nutid* jäi ruotsinkielisen naisasialiikkeen lehdeksi.

esteettisten arvioiden yli. Tuomio tuntuu joka tapauksessa olevan, että muodon ja materiaalin käsittelyssä oli puutteita, eikä kriitikolla ollut kunnon eväitä ”naisellisen” taidenäkemyskäsittelyyn.

Vielä paljon kriittisemmin reliefeihin suhtautui *Nya Pressenin* kriitikko, arkkitehti Sigurd Frosterus, joka leimasi surutta af Forsellesin näyttelykokoelman harrastelijamaiseksi:

Tämä kaikki on vaatimatonta Kleinkunssia vailla kunnianhimoa. – Osa ylittää, osa alittaa, mutta valtaosa osuu sille leveälle ja pitkälle viivalle, jota diletantismiksi kutsutaan. Siinä tunnistaa kyllä naiselliset hyveet – tunnollisuuden ja kärsivällisyyden, mutta jää kaipaamaan käsitteellistämisen kykyä, omaleimaisuutta sekä luovuutta.³²

Frosteruksen peittelemätön sovinismi tuntuu tavallaan raikkaalta; ainakaan hän ei sortunut galantisti alentuvaan sanailuun, vaan tyylytti reilusti. Erityisen puutteellisenä hän piti *Ihmisielen kehitys* -reliefiä: se tavoitteli fyysistä ja käsitteellistä mittakaavaa, joka edellyttäisi veistoksellista mestaruutta. Frosteruksen mielestä af Forselles oli tarttunut kunnianhimoiseen työhön liian varhain, sillä katsoja ”vaistoa maailmaa syleilevien kohtausten takaa puutteellista elämän tunte-musta”:

Kaikkein suurimmat mestarit palasivat työstämään tällaisia aiheita yhä uudelleen elämänsä varrella. Mutta vasta saavutettuaan pitkän ja kunniaakaan voittojen sarjan pienemmissä mitteloissa, koettuaan henkilö-

Helena Westermarck toimi lehden toimittajana vuosina 1895–1897, 1911 ja 1917. Ks. esim. Jallinoja 1983. *Nutid*-lehden ponnekkaasta osallistumisesta ajankohtaisiin taidedebatteihin sekä erilaisista ”naisasioista” Havis Amandan tapauksessa, Kalha 2008, 59–100, 114–118, 153–164, 192–209. Samana vuonna julkisuutta ravistelleen suihkulähdedebatin analyysi tarkentaa jähmeää kuvaa aikalaisnaisista siveellisyyden (taantumuksellisuuden) äänitorvina ja miehistä modernismin puolustajina.

- 32 ”Allt detta är anspråkslös Kleinkunst utan ambition – -. Som’t över, som’t under, men det mesta på det breda och långa sträck, som heter diletantism. Man skönjer de kvinnliga dygderna: ordentlighet och tålmod. Man saknar förmågan att omfatta, att stämpla och att skapa.” Frosterus ”Kvinnliga konstnärers andra utställning i Ateneum”, *Nya Pressen* 22.3.1908 no. 80. Käännös HK. Frosteruksen peräänkuuluttama käsitteellistäminen ja omaleimaisuuden vaatimus osoittavat tavallaan, että hän asetti naistaiteilijat samalle viivalle miestaiteilijoiden kanssa.

kohtaisen onnen ja pettymyksen, opittuaan kadonneiden haaveiden ja haihtuneiden illusioiden jälkeen uudemman kerran rakastamaan ja arvostamaan elämää, saattoivat he astua todellin luomistyön äärelle.³³

On sinänsä asiallista toivoa taiteilijalta lisää elämäkokemuksia, mutta miksei ajatusta kääntäisi toisinpäin: olipa rohkeaa astua näin vaativalle polulle! Mieliykö kunnianhimo lähtökohtaisesti miehiseksi hyveeksi, johon pyrkiessään nainen ei voinut kuin kompuroida? Sitä paitsi af Forselles oli tässä vaiheessa 48-vuotias ja viettänyt ison osan aikuisiästään Euroopan taidemetropoleissa, mikä saa kysymään: kuinka iäkkääksi naisen täytyi elää tullakseen ”elämää nähneeksi” taiteilijaksi – vai oliko naisen 1900-luvun alun maailmassa yksinkertaisesti mahdollon saavuttaa Frosteruksen peräänkuuluttamaa eletyn elämän tuntua?

Kysymystä mutkistaa tapa, jolla *Ihmissielun kehitys* -reliefi käsittelee alastomuutta. Naisen hartaasti muovailemat miesvartalot edustivat taiteellis-kulttuurista transgressiota aikana, jolloin pelkkä alastomuus ja naiskatsoja olivat ongelmallinen yhtälö.³⁴ Kompastuskiveksi tuntuu kuitenkin riittäneen silkka teoksen fyysinen koko. Ero vuoden 1905 positiivisissa arvioissa ja vuoden 1908 nuivassa vastaanotossa on siksi silmiinpistävä, ettei sen kuittaaminen sattumana tunnu järkeenkäyvältä. Missä määrin oli kyse sukupuolittuneiden genererajojen vaalimisesta?

33 “[T]y man spårar bakom de världsomspännande scenerna hon skildrar, obekantskap med livet självt. Sådana ämnen plägade syselsätta de största – under hela deras liv. Men först med en lång och ärorik räcka segrar i anspråkslösare skala bakom sig, först sedan de bortom personlig lycka och besvikelse, bortom svunna drömmar och skingrade illusioner för andra gången lärt älska och värdera livet, hava de skridit till verket.” Frosterus ”Kvinliga konstnärers andra utställning i Ateneum”, *Nya Pressen* 22.3.1908 no. 80. Käännös AK.

34 Teoksen potentiaalisesti epänormatiivisista, osin aikaisten tiedostamattomista merkitystasoista ks. Kihlman 2018, erit. 131–139. Kuitenkin esimerkiksi Antellin valtuuskunnan jäsen Eliel Aspelin-Haapkyllä näki af Forsellesin miesfiguureissa taiteellista arvoa, joka ”– epäilemättä tulisi paitsi nostamaan tavallisten kirkossakävijöiden tunnelmaa myös houkuttelemaan paikalle monia, jotka muutoin vain kulkisivat ohi”. Eliel Aspelin-Haapkyllän kirje Lars Sonckille 17.12.1908. TA/Hg I/8. Kansio 1, vihko 4. HSTA. Ks. Kihlman 2018, erit. 114–121, 124–130.

Reliefityön monumentaalinen mittakaava – yhdistyneenä tulen- arkaan alastonkuvaukseen – siirsi af Forsellesin ikään kuin eri pelikentälle: miehille varatulle korkeataiteen (ja katseen vallan) alueelle, jonka rajoja varjeltiin tiukasti. Kiintoisaa kyllä, sukupuolittavia rakenteita tuntuvat ylläpitäneen sekä nais- että mieskriitikot. Tähän saattoi osaltaan vaikuttaa myös siveellisyysagenda, joka oli vahvasti tapetilla 1908 – nykyisin vanhakantaiselta kalskahtava siveellisyyspuhe oli sukupuolittuneen katseen politiikkaa.³⁵

Vielä 1900-luvun vaihteessa naistaiteilija oli eräänlainen anomalia – poikkeus- tai erillisilmiö. Niinpä tuloillaan oleva naistaiteen näyttely sai nimimerkki Tieran [Santeri Ivalo] pohtimaan *Helsingin Sanomissa* 1905:

[T]ämmöinen ryhmä-esiintyminen ehkä voipi tarjota tilaisuutta intressantteihin huomioihin kiistanalaisten nk. 'naistaiteilijaitten' suhteen, vaikka näyttelyn toimeenpanijat luonnollisesti etusijasta ja ennen kaikkea tahottavat tulla taiteilijoina arvostelluiksi.³⁶

Hupaisa tautologia (kiistanalaiset, niin kutsutut naistaiteilijat vieläpä lainausmerkeissä) kertoo elävästi naistaiteilijuuden haasteista 1900-luvun alussa. Vaikka Tiera suhtautuu positiivisesti itse näyttelyhankkeeseen, kirjoitusta leimaa asenteellisuus. Mainittuaan näyttelyhankkeen ”lupaavaksi” Tiera toteaa naistaiteilijoiden olevan ”niin arkoja arvostelulle ja ehkäpä eniten oman sukupuolensa arvostelulle”. Hän kiittelee näyttelyn komissaareja (Maria Wiikiä, Anna Sahlstenia, Hanna Rönnerbergiä ja Anna von Bonsdorffia) siitä, että nämä ovat ”uskaltautuneet ryhtyä hommaan”, mutta arvelee rohkeuden kumpuavan ainakin osaksi ”naissukupuolen luontaisesta seuranhalusta”.³⁷ Näyttelyn teko rinnastuu jonkinlaiseen sosiaaliseen kutsumukseen, hieman kahvikekkereiden tapaan.

Vuoden 1908 Naistaiteen näyttely osoitti, että naiskuvanveistäjän ja -keraamikon toive tulla arvioiduksi taiteilijana, ilman mitään etuliitettä, ei ollut toteutunut.

35 Kalha 2006, passim; Kalha 2011, 248–258, 260–262, 268–273.

36 Tiera, ”Naisten taidenäyttely”, *Helsingin Sanomat* 17.2.1905 no. 40.

37 Tiera, ”Naisten taidenäyttely”, *Helsingin Sanomat* 17.2.1905 no. 40.



Kuva 4. Sigrid af Forselles, *Uurna*. Keramiikkaa, 1904, Turun taide-museo. Kuvat: Asta Kihlman.

Mundus muliebris – tanssillinen unelma

1900-luvun alku oli dynaamisen muutoksen vaihetta niin taiteessa kuin yhteiskunnassa ja tapakulttuurissa. Aistilliset assosiaatiot sähköistivät moderniteetin tulenarkaa ilmapiiriä: erotiikkaa käsiteltiin niin populaarikulttuurissa kuin taiteessakin, mutta samalla sitä torjuttiin alhaisena ja banaalina – lähinnä miesten itselleen ja toisilleen luomana ajanvietteenä. Vapaa rakkaus oli tärkeä iskusana, mutta poliittisesti aktiivisten naisten oli hankala samastua siihen. Kenen vapaudesta oli lopulta kyse? Tähän kiperään aatekiasmaan kietoutuu myös oheinen maljakko (kuva 4). Af Forselles esitteli sen Naistaiteilijain näyttelyssä vuonna 1905, ja seuraavana vuonna se hankittiin Turun taidemuseoon suoraan taiteilijalta.³⁸

38 "Naistaiteilijain näyttely Ateneumissa", *Helsingin Kaiku* 4.3.1905 no 9, 108. Maljakosta yleisemmin Hoffmann 1992, 36.

Uurna on sekoitus kaksi- ja kolmiulotteisuutta. Syntetistiset figuuriryhmät on sommiteltu symbolisten kädensijojen väliin jääville kentille, joiden alla kulkee koristeellinen, meren elementtejä kuvastava friisi. Pintaa elävöittää kohoreliefin (pintamuovailun) ja syväreliefin (*sgraffito*-kaiverruksen) vaihtelu.

Hillitty, hieman unenomainen liikerytmi on luotu käsien, jalkojen ja helmojen asentoja varioimalla. Etenkin kahden figuurin muodostama avoin kompositio luo kiertyneine vartaloineen sekä kohotettuine käsineen ja jalkoineen mielikuvan tanssista. Simpukat uurnan alaosassa viittaavat veden elementtiin, mutta samalla hienovireisesti seksuaalisuuteen – simpukkaa on antiikista alkaen käytetty symboloimaan niin eroottista halua ja hedelmällisyyttä kuin naisen ruumiillisuutta.

Keveästi vaatetettujen tai alastomien naisten kuvaaminen luonnon-tilassa tai luonnon personifikaatioina – luonnottarina, nymfeinä tai nereideinä³⁹ – oli *art nouveaun* perustematikkaa. Yksi af Forsellesin figureista nostaa helmaa kuin laskosta oikaisten ja paljastaa samalla säärensä. Ele *voisi* olla eroottinen, mutta ei ole sitä: yleisvaikutelma laittaa ikään kuin jarrut miellelyhtymälle. Alaspäin käännetty päät henkivät rauhallista sisäisyyttä; asentorytmiikasta huolimatta tunnelma on pysähtynyt – ajaton, arkaainen. Erotiikan ”tässä ja nyt” -tuntu uupuu.

Mikä olennaista, kaikilla naisilla on hiukset kiinni. *Belle époqueen* eroottisissa kuvauksissa hiukset – jotka oli tapana kammata säntillisiin nutturoihin ja kätkeä julkisessa tilassa vielä hatun alle – olivat järjestään valtoimenaan. Esimerkiksi oheisessa ranskalaisessa postikortissa (kuva 5) ruumiin strategiset detaljit on peitetty sukkapuvulla, mutta kampauksesta vapautetut hiukset riittävät luomaan ”ekstaattisen” vaikutelman.

Luonnottarilla olisi ollut taiteellinen oikeutus päästää hiukset valloilleen⁴⁰, mutta af Forselles ei käyttänyt tätä mahdollisuutta. Tämä

39 Antiikin mytologiassa nereidi oli eräänlainen nymfin alalaji, tyynten vetten jumalatar. Aikojen saatossa nymfin (neitsyt) merkitys laajentui tarkoittamaan ylipäätään viehkoa nuorta naista ja käsitteeseen liittyi heteroerottinen sävytys.

40 Ks. kuvat tämän teoksen luvussa ”Hattutempuja – muoti-ilmiöstä muotiin ilmiönä”.



Kuva 5. ”Ekstaasi”, eroottinen fantasiakortti 1900-luvun alusta. Julkaisija Croissant, Pariisi. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 6. ”Apollon tanssi muusien kanssa”. Postikortteja 1900-luvun alusta. Ylimmäinen korteista postitettu Ranskassa 1902. Tuohon aikaan teosta pidettiin yleisesti Giulio Romanon työnä; nykyisin se on attribuoitu Baldassare Peruzzin (1481–1536) nimiin. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 7. ”Apollon tanssi muusien kanssa”. Käsin väritetty valopainopostikortti, n. 1905–1910 (detalji). Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla. Oikealla detalji Sigrid af Forsellesin ruukusta (ks. kuva 4).

detalji, samoin kuin skemaattisuus kasvoissa ja vartalon yksityiskohdissa, tekee hahmoista epäruumiillisia. Elegia voittaa; tanssillinen liikesuggestio ja avaraa vapautta symboloiva merenranta sekä simpukat jäävät hillityiksi vihjeiksi aistillisuuden mahdollisuudesta.

Niin tanssillinen sommitelma kuin antikisoivat tunikat tuovat mieleen erään 1900-luvun vaihteessa hyvin laajasti tunnetun, vaikka sittemmin melko unohdetun taideteoksen, joka esittää Apollon tanssia muusien kanssa (kuva 7). Uusi postikorttimedia edisti kyseisen, Firenzen Palazzo Pittissä sijaitsevan taideteoksen tunnettuutta 1900-luvun alkuvuosina. Oheiset kuvatkin (kuvat 6 ja 7) ovat tuon ajan postikorteista.

Af Forsellesin modernit muusat ovat maalausta suurpiirteisemmin hahmoteltuja, mutta muuten he ovat kuin kyseisen renessanssiteoksen pinnalta karanneita – kampauksia, paljaita jalkoja ja pohkeita myöten – vaikka nauttivatkin tanssillisesta yhteiselosta ilman tarinan keskushahmoa, Apolloa.

Apollosta riisuttuna viehkeän ilotteleva kuvaesitys muuttaa luonnettaan. Nyt korostuu naistenvälisyys; syntyy mielikuva jonkinlaisesta myyttisestä tai unenomaisesta naisuniversumista. Kenties kyse on samalla taiteellisen vapauden fantasiasta? Kun aikakauden heterois-

ten naiskuvausten miesnäkökulma puuttuu, avautuu näkymä toisaalle. Sille paikalle ei välttämättä ollut nimeä syntyäkanaan.

Vaikka kuvaustapa ei siis sinänsä ole eroottinen – ainakaan nykyisen seksuaalikulttuurin näkökulmasta –, 1900-luvun alun kontekstissa tällainenkin vähäpukeisuus saattoi olla arkaluontoista. Antikisoi-va tyyli ja tanssillisuus tuovat hakematta mieleen ns. vapaan tanssin kehittäjän, tanssitaiteilija Isadora Duncanin (1877–1927), joka teki ”plastista tanssia” tunnetuksi Euroopassa 1900-luvun vaihteessa.⁴¹ Korsetin, tyllin ja tossut hylännyt Duncan halusi vapautua puristavan kulttuurin symboleista ja muovailta liikekieltä vapaasti ”antiikin kreikkalaisten tapaan” (ironista kyllä, sillä vapaus on varsin suhteellinen käsite antiikin kontekstissa).

Klassisista esikuvista huolimatta aika ei ollut kypsä toivottamaan uutta tanssia tervetulleeksi. Kun Duncan esiintyi New Yorkin Carnegie Hallissa 1898, yli 40 naisen kerrotaan poistuneen paikalta, koska he ”eivät sietäneet katsoa Isadoran alastomuutta”.⁴² Se, että sääret ja käsivarret paljaaksi jättävä tunika mieltyi alastomuudeksi, kertoo paljon siitä aateilmapiiristä, jonka puitteissa af Forselles loi maljakkonsa.

Pariisissa pitkään asunut taiteilija tunsi varmasti Duncanin, vähintään populaarikulttuuristen representaatioiden, lehtien julisteiden ja postikorttien ansiosta. Tämä ei sinänsä ole olennaista, eihän uurna suinkaan kuvaa Duncanin tanssia. Pikemminkin se kuvastaa moderneetin liikettä – uuden ajan henkeä. Mikä olennaista, tuo liike oli myös kuvataiteiden liikettä ja naisten liikettä. Molemmat ilmiöt ajoivat ravakalla törmäyskurssilla kohti uutta, vaikka ottivatkin vauhtia menneisyydestä.

Tanssi ja kuvataiteet kytkeytyivät 1900-luvun vaihteessa elimellisesti yhteen.⁴³ Molemmat hakivat kaikupohjaa antiikin fantasiasta.

41 Seroff 1972, 57. Kun Duncan esiintyi Suomessa maaliskuussa 1908, myös *Helsingin Sanomien* lukijoita kehoitettiin ”odottamaan seuraavaa esitystä”, jolloin ”Duncan taaskin taivuttaa koko Helsingin pienten paljaitten jalkojensa juureen”, ra., ”Laskiainen”, *Helsingin Sanomat* 4.3.1908 no. 53.

42 Seroff 1972, 57; Daly 2010 [1995], 31.

43 Venny Soldan-Brofeldt on luonnehtinut suomalaista vapaan tanssin pioneerina Maggie Gripenbergiä ”eräänlaiseksi Botticelli-tyypiksi”. Antiikin

Klassismi tarjosi tyyllistä viitekehystä *art nouveaun* varhaisvaiheessa ja jälleen sen myöhäisissä muodoissa. Samalla viittaukset muinaiseen Kreikkaan – niin korkeataiteessa kuin tanssissa ja populaarikulttuurissa – tarjosivat visuaalis-kulttuurista aatekehystä haluille ja kokemuksille, joille ei vielä ollut olemassa legitiimiä sanastoa tai kuvastoa. Niinpä homoseksuaalisuus ja lesbous viihtyivät ”antiikin Kreikan” monimielisessä ja -kerroksisessa käsitelmäpiirissä (kuva 8).⁴⁴

Emme tiedä af Forsellesin yksityisestä persoonasta riittävästi ryhtyäksemme spekuloidaan hänen seksuaali-identiteettiään aikana, joka tunnusti virallisesti vain heteroseksuaalisuuden. Hän eli melko eristynyttä elämää ja oli kirjeissään harvasanainen. Westermarckin aikalaiskuvaus vihjaa paljon vaikenemalla: hän mainitsee af Forsellesin läheisen ystävyyden kollega Madeleine Jouvrayhin (tämä ei ole vain ystävä, vaan *kamrat och vän*), eikä tarjoa tuon ajan taiteilijanarratiiveille tyypillisiä heteroanekdootteja nuoruuden kilpakosijoista tai romanttisista pettymyksistä. Sen sijaan hän painottaa af Forsellesin omistautuneen taiteelle siinä määrin, että ”kaikki sen ulkopuolella tuntui yhdentekevältä ja arvottomalta”.⁴⁵ Tämä ei tietenkään sulje pois yksityiselämää.

Taide näyttää olleen tärkeämpi ilmaisukanava kuin vaikkapa kirjeet. Taiteessa saattoi lausua sellaista, jota ei sopinut sanoa julki tai jolle ei ollut vielä vakiintunutta kieltä. Teoksilla saattoi kommunikoida yksityisiä tunteita, vaikkakin abstraktisti eikä välttämättä lainkaan julkisesti.

Kuten artikkelin alusta asti on käynyt selväksi, paljon sisältyi pelkästään haluun tehdä käsin, muovailta ja kovertaa kyökin rajojen

tanssitaideetta saattoi Soldan-Brofeldin mukaan tutkia klassisen veistotaiteen välityksellä, ja Gripenbergin tanssi ilmensi hänestä antiikin sielukseen kauneuden ideaa ”elävän plastisesti”. Konttinen 1997, 302. Tanssija Nijinskyn ympärillä viihtyneestä eroottisesta ilmapiiristä ks. Kalha 2005, 183–185, 296. Toisen ajankohtaisen tanssin uudistajan Loïs Fullerin merkityksestä 1900-luvun vaihteen visuaalisessa kulttuurissa ja naiskuvassa ks. Kalha 2013, 297–309.

44 Vrt. Kalha 2005, 145 viite 339, 206–208, 281; Kalha 2013, 227–233, 250–255; Kalha 2019, 92–97, 142–155.

45 Westermarck 1937, 119.



Kuva 8. Näyttämötähti, julkkis ja varhainen lesboikoni Liane de Pougy antikisoivaan varieteekuvaelmaan viittaavassa postikortissa. Valokuvaaja Walery, julkaisija S.I.P., Pariisi. Postitettu Ranskassa 1906. Harri Kalhan kokoelma. Kuvan käyttö Harri Kalhan luvalla.



Kuva 9. Sigrid af Forselles, *Maljakko*. Moniväri-lasitettua keraamiikkaa, 1911. Yksityiskokoelma. Kuva: Asta Kihlman.

ulkopuolelle kurottavia keraamisia esineolioita.⁴⁶ Omapäisesti työtetyt pinnat ja taktiiliset tekstuurit – muodolle alistumaton jäsentely – oli af Forsellesin vitalismia, johon kenties tallentui myös sanaton viesti paitsi naisten voimasta yleensä myös naisten välisistä tunnekimpuista. Ruukkujen naiset on kuvattu intiimeissä ryhmissä, ja kuvaustapa on yhtä aikaa sulokas ja suurpiirteinen (kuva 9). Jos kohta havaitsimme edellä joissakin isoissa uurnissa ”naismaskuliinisen” otteen, nyt af Forselles tuntuu ottaneen haltuun normimiehisen aihepiirin – aistikkaat sulottaret – epänormatiivisella, antimaskuliinisella otteella.

46 Vrt. Kalha 2013, 179; Kalha 2016, 216.

Khoramiikkaa?

Tässäkö piilee naisellisen identiteetin mysteeri? Itseään vasten painautumisen salaisuus, hiljaisuuden niin outo puhe?

Luce Irigaray

Kuten filosofi Luce Irigarayn poeettis-feministinen teoria ehdottaa, taktiilinen taipumus⁴⁷ saattoi olla patriarkaatissa pyristelevän naisen toinen luonto: mahdollisuus omaan kieleen, sellaiseen, joka pyrkii vapaaksi miehisestä muoto-opista. Af Forsellesin keramiikkateosten kohdalla voidaankin reippaasti puhua *naistaiteesta*. Etuliitteen painokkuus on historiallisessa kontekstissa paikallaan, sillä etenkin figuurein kuvioituissa maljakoissa aistii naisista energiaa, joka kurottaa kulttuurisen feminiinisyden tuolle puolen. Naisenergia näkyy maljakoissa paitsi miesten puuttumisena (armotta hyllytetty Apollo!) myös figuurien kollektiivisuutena, joka henkii monikon ensimmäistä: kollektiivisuutta, yhteis(öllis)yyttä, naisten kesken olemista. Käsi kädessä kohti käsin kosketeltavaa minuutta, ja sitä kautta me-henkeä.

Tuntuu sattuvalla, että länsimaisen kulttuurimme ikaikaiseen sukupuolimetaforiikkaan kuuluu viehko keraaminen fantasia: naisen symbolinen rinnastus ruukkuun – astiaan, joka on lähtökohtaisesti tyhjä. Patriarkaalisen yhteiskunnan symbolista järjestystä oli, että naiseus (maternaalis-feminiininen elementti) toimi kuorena, säilyttäjänä. Nainen oli aineellisuudestaan riisuttu astia, tyhjä tila (vrt. Platonin *khora*), jonka tehtävänä oli ottaa vastaan ja vaalia.⁴⁸

Naiseus oli kaikkea muuta kuin yksikkömuotoista 1900-luvun alussa. Niinpä af Forsellesin keraaminen *khora* ei ole essenssin kaijuuta, vaan jotain toista: pyrkimystä individualismiin, omaehtoisuuteen ja itseriittoisuuteen – tilaan, joka on yhtä aikaa ruukun sisällä ja ulkopuolella. Irigaray luonnehti aikoinaan naisena olemista termillä *ek-sistance*.⁴⁹ Hän tarkoitti sillä ”luonnonvastaista” (luonnon ulko-

47 Irigaray 1985 [1977], 26.

48 Irigaray 1993 [1984], 26, 55–56.

49 Irigaray 1985 [1977], 220.

puolella) olemista, naiseuden tutkailevaa todentamista erillään naisellisuuden perinteisestä roolihorisontista.

Runsaat neljäkymmentä vuotta af Forsellesin kuoleman jälkeen Irigaray haastoi aikalaisnaisia:

Jos me emme keksi kieltä, löydä oman ruumiimme kieltä, eleissämme ei tule riittämään sävyjä tarinamme höysteeksi. – – Kiiruhdetaan siis luomaan omat sananpartemme.⁵⁰

Af Forsellesin ek-sistentialistiset, (anti-)khoristiset ruukut ovat ”täysiä astioita”. Niiden kautta taiteilija tutki itsensä toteuttamisen subjektiivisia reunaehtoja etsien samalla omaa kieltään. Kuvanveistäjä-keramikko lunastaa paikkansa *outsider art* -pioneerina – naistaiteilijana, *joka ei ole yksi vaan kaksi, jotka koskettavat toisiaan*.

Nootti

Tämä artikkeli on kirjoitettu ”yhdessä erikseen”. Näkökulmien alustava hahmotus tapahtui yhdessä, sen jälkeen Kihlman paneutui ennen kaikkea af Forsellesin teosten aikalaisreseptioon, kun taas Kalha vapautti kynänsä valokuvan ja visuaalisten elementtien analyysiin. Artikkelin alku ja loppu (pääosin) ovat Kalhan käsialaa. Editointivaiheessa eri kirjoittajanänet ja näkökulmat sulautettiin saumattomasti yhteen niin että ”kahdesta tulikin yksi, joka koskettaa itseään”.

Lähteet

Arkistolähteet

Eliel Aspelin-Haapkylyn kirje Lars Sonckille 17.12.1908. TA/Hg I/8. Kansio 1, vihko 4. HSTA.

Helsingin evankelis-luterilaisen seurakunnan talousarkisto (HSTA)
Hg kiinteistöjen rakentamiseen liittyvät asiakirjat

50 Irigaray 1985 [1977], 214–215.

Sanomalehdet ja kausijulkaisut (aikajärjestyksessä)

- Westermarck, "Sigrid af Forselles. Några konturer af en konstnärsgärning", *Nutid* 1.12.1902 no. 12, 360–361.
- Tiera, "Naisten taidenäyttely", *Helsingin Sanomat* 17.2.1905 no. 40.
- R.E., "Taidekatsaus. Naistaiteilijain näyttely", *Lukutupa* 22.2.1905 no. 4, 61.
- Novis, "Kvinnliga artisters utställning i Ateneum", *Hufvudstadsbladet* 26.2.1905 no. 56A.
- Cederholm, "Kvinnliga artisters utställning i Ateneum", *Nutid* 1.3.1905 no. 3, 102.
- [Kirjoittajaa ei mainita], "Naistaiteilijain näyttely Ateneumissa", *Helsingin Kaiku* 4.3.1905 no. 9, 108.
- Lehden kirjeenvaihtajalta, "Kirje Helsingistä", *Uusi Aura* 11.3.1905 no. 59.
- [Kirjoittajaa ei mainita], "Naistaiteilijain näyttely Ateneumissa", *Helsingin Kaiku* 4.3.1905 no.9, 106–107.
- H., "Naistaiteilijain näyttely Ateneum'issa", *Koti ja yhteiskunta* 15.4.1905 no. 4, 49.
- A.J., "Käynti Suomen naisten taidenäyttelyssä, *Naisten ääni* 1.1.1908 no. 6., 82.
- C. U., "Bref från Helsingfors. Förestående intressant konstutställning", *Björneborgs Tidning* 6.3.1908 no. 19.
- ra., "Laskiainen", *Helsingin Sanomat* 4.3.1908 no. 53.
- ll., "Helsingforsbref", *Wasa-Posten* 11.3.1908 no 20.
- H., "De kvinnliga artisternas utställning. Sigrid af Forselles arbeten", *Nya Pressen* 15.3.1908 no. 73
- Frosterus, "Kvinnliga konstnärers andra utställning i Ateneum", *Nya Pressen* 22.3.1908 no. 80.
- [Kirjoittajaa ei mainita], "De kvinnliga konstnärernas utställning", *Veckans Krönika* 28.3.1908: no 13.
- A.M.T., "Kvinnliga konstnärers andra utställning", *Nutid* 1.4.1908 no. 4, 145.
- M.G. "Naistaiteen toinen näyttely Ateneumissa 1908", *Koti ja yhteiskunta* 15.5.1908 no. 5, 69.

Kirjallisuus

- Barthes, Roland 1994 [1980]. *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York: Hill & Wang.
- Daly, Ann 2010 [1995]. *Done into Dance. Isadora Duncan in America*. Middletown Connecticut: Wesleyan University Press.
- Hellman, Åsa (toim.) 2004. *Taidekeramiikka Suomessa*. Helsinki: Otava.
- Hoffmann, Christian 1992. *Sigrid af Forselles: Uurna*. Turku: Museotiedote 3/1992.
- Irigaray, Luce 1985 [1977]. *This Sex Which Is Not One*. Käänt. Catherine Porter & Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press. Alkuteos: *Ce Sexe qui n'en est pas un*, 1977.
- Irigaray, Luce 1984. *Sukupuolieron etiikka*. Suom. Pia Sivenius. Helsinki: Gaudeamus 1996. Alkuteos: *Éthique de la différence sexuelle*.

- Jallinoja, Riitta 1983. *Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudet. Naisasia-liike naisten elämäntilanteen muutoksen ja yhteiskunnallis-aatteellisen murroksen heijastajana*. Helsinki: WSOY.
- Kalha, Harri 1996. Ruukuntekijästä multimediatäiteilijään. Suomalaisen keraamikon ammatillinen ja taiteellinen identiteetti 1902–1995. Toim. Harri Kalha & Helena Leppänen. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Kalha, Harri 1997a. *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taide-teollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Kalha, Harri 1997b. "Käsityö modernin muotoilun alitajuntana". Leena Svinhufvud (toim.), *Käsityö viestinä*. Suomen käsityön museon julkaisuja 13. Hämeenlinna: Suomen käsityön museo.
- Kalha, Harri 2005. *Tapaus Magnus Enckell*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri 2006. "Flip-floppia Picasson kanssa. Modernismi ja nerouden top-ografia". Taava Koskinen (toim.), *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri 2008. *Tapaus Havis Amanda. Siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suihkulähdekiistassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri 2013. *Kokottien kultakausi. Belle Époque:n mediatähdet modernin naiseuden kuvastimina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri 2016. "Å propos Uhra-Beata. Luonnon villamaalauksen filosofiaksi". Juha-Heikki Tihinen & Sabina Westerholm (toim.), *Uhra-Beata Simberg-Ehrström*. Helsinki: Pro Artibus.
- Kalha, Harri 2019. *Sukupuolen sotkijat. Queer-kuvastoa sadan vuoden takaa*. Helsinki: Parvus.
- Kihlman, Asta 2018. *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipoliittikka Beda Stjerschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa*. Annales Universitatis Turkuensis. Turku: Turun yliopisto.
- Konttinen, Riitta 1997. *Boheemielämä. Venny Soldan-Brofeldtin taiteilijantie*. Helsinki: Otava.
- Konttinen, Riitta 2008. *Naistaiteilijat Suomessa keskiajalta modernismin murrokseen*. Helsinki: Tammi.
- Lindgren, Liisa 2006. "Sigrid af Forselles ja naistaiteilijan demonit". Juha-Heikki Tihinen (toim.), *Keskellä marginaalia – Mitt i marginalen. Riitta Konttisen juhla-kirja – Festskrift till Riitta Konttinen*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 33. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Merleau-Ponty, Maurice 1993 [1960]. *Silmä ja mieli*. Suom. Kimmo Pasanen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. Alkuteos: *L'oeil et l'esprit*.
- Seroff, Victor 1972. *The Real Isadora*. Doubleday: Hutchinson & Co.
- Westermarck, Helena 1937. *Tre konstnärinnor. Fanny Churberg, Maria Wiik och Sigrid af Forselles*. Helsinki: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag.
- Westermarck, Helena, 1941. *Mina levnadsminnen*. Helsinki: Söderström.

Tutkijuudesta kirjoittajuuteen – akateemisuuden ambivalenssi

Petra Lehtoruusu haastattelee Harri Kalhaa

Petra Lehtoruusu: Tuotantosi aihekirjo polveilee keramiikkataiteilijan ammatti-identiteetistä Sigmund Freudin ja Walter Benjaminin kautta pornografiaan, Magnus Enckellin taiteen vastaanotosta postikortteihin, kansanvalokuvaukseen ja jazzlaulajiin. Miten itse luonnehtisit työsi keskeisiä painopisteitä tai punaisia lankoja?

Harri Kalha: Mitään juonta en osaa itse hahmotella edes jälkiviisauksen suomalla auktoriteetilla. En olisi tietyn projektin uumeniin sukeltaessani arvannut, mitä vuoden tai parin perästä oli tulossa. Ollakseni varsin monomaaninen persoona, olen onnistunut yllättämään itseni jo monasti aihevalinnoilla.

En alkuun edes kuvitellut, että minusta olisi kirjoittajaksi; aloin vähitellen kirjoittaa, koska tunsin siihen intuitiivista vetoa. Varmaankin kirjoitan viimeisen sanani heti, kun oivallan mistä kirjoittamisessa tai ”tuotannon” logiikassa on pohjimmiltaan kysymys.

Johtotähtiä tutkija-kirjoittajan polulla on karkeasti ottaen ollut kaksi: yhtäältä naiivi uteliaisuus eri taidemuotoja, kuvia tai kulttuurituotteita kohtaan, toisaalta analyttinen kiinnostus kieltä, historiallisia tekstejä sekä ylipäättään kuvan ja sanan suhdetta kohtaan. Lisäksi kiinnostun yleensä pienestä enemmän kuin suuresta. Innostun pienistä taideobjekteista, yksityiskohdista, tekstifragmenteista ja pikku vivahteista – kaikesta mikä mahtuu käteen ja pieneen päähäni.

Isoja mestareita ja niin sanottuja mestariteoksia vieroksuin pitkään. Olin varmaan jo uran puolivälissä, kun ensimmäisen kerran tartuin todella isoon. Se olikin sitten oikea monumentti: Picasso. Muistan, kuinka aikoinaan opiskelijoina nauroimme ivallisesti, kun satuimme näkemään jonkun ”ikivanhan” gradutyön, jonka aihe oli jotain tyyliin ”Picasson tuotannon tyyllilliset pääpiirteet”. *Little did I know!*

Ehkä ainoa yhteinen nimittäjä *kaikille* teksteilleni on niissä ilmevä yhtäaikainen tai orgaanisesti lomittuva kiinnostus visuaaliseen ja verbaaliseen. Useinhan nämä kaksi nähdään ikään kuin elimellisesti erillään, jopa niin että moni kokee olevansa yhtä eikä lainkaan toista. ”Mie raukka tulin molempiin!”, kuten mummolan seinätaulussa aikoinaan luki.

Musiikki tosin sotki tuonkin kuvion, sillä huomasin yllätyksekseni osaavani kirjoittaa myös audiopohjalta: musiikkielämyksen verbali-sointi kävi vähintään yhtä luontevasti kuin kuvista kirjoittaminen.¹ Usko tai älä, tunnen musiikkia paljon syvällisemmin kuin taidetta, tai ainakin suhtaudun siihen intohimoisemmin – näinhän harrastusten kohdalla usein on. Valitettavasti harrastuksilla on myös ikävänä tapana muuttua työksi...

Taiteesta kirjoittaminen on pohjimmitaan tulkkauksen prosessi: abstraktin, subjektiivisen elämyksen konkretisoimista verbaalikieliksi, jotta sen voi jakaa jonkun muun kanssa. Tässä on ehkä pohjalla vanhanaikainen *art appreciation* -eetos eli pyrkimys houkutella toisetkin näkemään (tai kuulemaan) sen minkä on itse oivaltanut. Toisaalta sitä haluaa mennä vielä hitusen pidemmälle – yllättää niin itsensä kuin toisen. On jaksettava katsoa niin tarkkaan, että alkaa nähdä näkyjä, tai kuulla seireenien laulua. Vasta sitten asiat muuttuvat kiinnostaviksi. Taiteessa on aina eletty totuuden jälkeistä elämää.

PL: Olit ensimmäisten joukossa tuomassa visuaalisen kulttuurin tutkimusta ja diskurssianalyysiä suomalaiseen taiteentutkimukseen sekä laajentamassa analyttisiä näkymiä ”korkeataiteen” kaanonin ulkopuolelle. Miten luonnehtisit alan muutoksia sitten opintojesi 1980-luvun lopulla? Entä omaa rooliasi niissä? Mihin suuntiin haluaisit nähdä taiteentutkimuksen ja taidekirjoittamisen tulevaisuudessa kehittyvän?

HK: Kun opiskelin taidehistoriaa, vähäinen teoria oli elämästä vieraantunutta, hieman epätoivoista yritystä pönkittää ”taidehörhöilyn” tutkimuksellista pohjaa. Esteettistä asennetta jotenkin hävettiin tai

1 Ks. esimerkiksi *Unohtumattomat äänet* (2017).

vähäteltiin. Alaa vaivannut teoriakompleksi ei sinänsä minua häntannut: nautin täysin siemauksin kaikesta muusta. Siitä, kun opettaja laittoi pimeässä diaprojektorin päälle ja ryhtyi kertoilemaan, mitä jossain ikaikaisessa maalauksessa tai rakennuksen seinämässä näkyi. Olen kai hörhöilykoulukuntaa, ja saan edelleen isoimmat kiksit vanhemmasta taiteesta, etenkin uskonnollisesta. Ilman esteettistä elämystä on vaikea syttyä – tosin käsitteen sisään on mahdutettava dialektisesti myös anti-esteettinen.

En osaa visioida tulevaisuutta. Opetus kärsii yksipuolisuudesta, eikä surkastunut opintoputki tuota syvällistä suhdetta taiteeseen saati kirjoittamiseen. Resurssipula ei selitä kaikkea. Tieteellisen laadun pintamittarit ja akateeminen formalismi tekevät humanismille haljaa. Praktinen ”perusosaaminen” uhkaa sysätä tieltään analyysin eli ”korkeamman tiedon” – matalasta epätiedosta puhumattakaan – sekä kaikkein tärkeimmän: koko tiedon kyseenalaistamisen periaatteen. Totta kai lahjakkaimmat löytävät itsensä ja paikkansa tästä huolimatta, mutta itse putoaisin varmaan nykykyydistä, koska en kuulunut lahjakkaisiin, vaan myöhäisherännäisiin. Oli pieni ihme, että pääsin aikoinaan lukioon, tänä päivänä tuskin pääsisin.

Roolini on ollut aktiivisesti osallistuvan sivustakatsojan rooli. Osallistuin ennen kaikkea monien, eri aloja sivuavien kirjoitusteni kautta. En tiedä, lukiko niitä kukaan, alallammehan luetaan ihmeen vähän. Toki koetin myös opetuksessa levittää innostusta kuviin ja kirjoittamiseen. Kiinnostuin diskurssianalyysistä eli historiallisista tekstiaineistoista väitöstyössä, vaikka siihen ei kannustettu – päinvastoin kehoitettiin luopumaan mokomasta. Niinpä en (ehkä onnekseni) saanut minkäänlaista ohjausta. Tutkijaseminaari oli kuitenkin dynaaminen miniyhteisö, jonka ilmapiiriä rikastuttivat muun muassa Eliina Heikka, Riitta Ojanperä, Leena-Maija Rossi ja Marja Sakari, vain muutamia mainitakseni.

Kun vapauduin *post doc* -töihin eri ”tapausten”² myötä, en enää kysynyt lupaa tiedeyhteisöltä. Toivon tutkimusteni antaneen taiteen historiografialle ja kritiikin tutkimukselle yllyykeitä. Eräs arvostettu

2 ”Tapauksilla” viitataan teoksiin *Tapaus Magnus Enckell* (2005), *Tapaus Havis Amanda* (2008) ja *Tapaus Neitsythuorakirkko* (2009), toim. huom.

amerikkalainen kollega totesi ensimmäisen Enckell-artikkelini luetuaan, ettei ollut edes tullut ajatelleeksi, että tutkimuksen voisi rakentaa tekstianalyysin varaan. Ettei kirjoitakaan kuvista vaan teksteistä! Minulle se oli alusta asti selviö.

Intiimi suhde kuviin ja niiden katsomiseen on varmaan osin opintovuosien perua – tai vähintään ne legitimoivat subjektiivisen asenteen, joka minulla oli luonnostaan. Olen ”aina” ollut kiinnostunut kuvista ja piirtämisestä, vaikka itse asiassa aloitin yliopisto-opinnot valtiotieteellisessä. Kuvataidettakin ehdin opiskella ennen kuin aloitin taidehistorian opinnot. Teoria tuli kunnolla kuvaan vasta väitöksen jälkeen, omien intressien myötä. Muutin 1999 New Yorkiin puoleksitoista vuodeksi ja siellä opin todella lukemaan kulttuurintutkimuksen teoriaa laidasta laitaan. Siinä sivussa tutkin Enckelliä, mutta myös Marilyn Monroeta ja mustuuden representaatioita. Ja kuuntelin jazzia! Minua tässä muodossa tuskin olisi ilman New Yorkia.

Nykytutkimukseen kaipaisin juuri intiimimpää kuvasuhdetta; aika moni unohtaa kirjoittaessaan katsoa kuvaa, ja siinä sivussa jättää houkuttelematta lukijan kuvan sisäiseen maailmaan eli omaan päähänsä. Teoria on reflektiota, ei mekaniikkaa. Päälle liimattu teoreettinen viitekehys on taidehistorian helmasyntejä.

Olin ”aina” ollut kiinnostunut myös populaarikulttuurista, joten elokuvista ja muista populaarimediaista kirjoittaminen oli vain ajan kysymys. Ne eivät kuuluneet taidehistorian alaan, kun opiskelin – eivät myöskään muoti ja kauneuskulttuuri, joita olen niin ikään tutkinut. Eri kiinnostukset (tekstintutkimus ja kauneus) yhdistyivät somasti, kun tein 2000-luvun alussa diskurssianalyttisen tutkimuksen Miss Suomi -instituutiosta. Menin aineistot edellä: Marilyn ja missit rohkaisivat epäsovinnaiten, itseni näköisten aiheiden äärelle.

En osaa ajatella disiplinaarisesti ja kumartaa oppiaineiden rajoja. Nehän ovat usein keinotekoisia hallinnollisia rakenteita. Viihdyn kategorioiden – ja identiteettien – häilyvässä rajamaastossa. Esimerkiksi elokuvatutkimukseni eroavat alan normitutkimuksesta niin esseistisillä painoituksillaan kuin sukupuolisensitiivisillä näkökulmillaan. Yllättävää kyllä, olen saanut niistä innostuneempaa palautetta kuin konsanaan taidehistoriallisista töistäni.

Viime vuosina kirjoittamisessani on ollut yhä vahvempi visuaalinen painotus: kirjani ovat vaivihkaa muuttuneet kollaaseiksi, jois-

sa tarkoin rajatut tekstit toimivat lähinnä palanpainikkeina tai visuaaliseen elämykseen virittäjinä. Kuvallinen ajattelu on saavuttanut jonkinlaisen kirjallisen kulminaatiopisteen. Seuraava vaihe olisi varmaan jättää tekstit kokonaan pois – kirjoittaa ilman sanoja.

On selvää, että uusi aika digimurroksineen, kuvaryöppyineen ja eteerisine arkistoinen vaikuttaa siihen, miten työstämme visuaalisia aineistoja. En ole varma, edustavatko visuaalispainotteiset työni jonkin edellisen kulttuurisen kehitysvaiheen loppua vai jotain tuloillaan olevaa. Ehkei kumpaakaan, ainakaan puhtaassa muodossa, vaan sitenkin minua? Sattuman voimaakaan ei pidä kieltää.

PL: Aloitit tutkimalla keramiikkaa ja palaat toisinaan edelleen sen pariin (myös tässä teoksessa). Miten suhteesi keramiikkaan on kehittynyt, ja mikä tässä vanhassa rakkaudessa vetää edelleen puoleensa?

HK: Keramiikka opetti minut laittamaan sanoja peräkkäin ja väli-merkkejä väliin. Olen siitä ikuisesti kiitollinen. Sain opetella rauhassa. Tuntuu ironiselta, että olen kuulemma avainhahmo Suomen keramiikan historian kirjuriina ja muotoilun sotien jälkeisen ”kultakauden” analytikkona, vaikken ole vuosiin tutkinut näitä aktiivisesti arkistotasolla. Nuo aiheet on nyt vain kirjattu tutkijan dna:hani. Saan niistä yhä edelleen työtarjouksia ja otan ne yleensä nöyrästi vastaan. Tunnen keramiikan yhtä hyvin kuin musiikin eli paremmin kuin omat taskuni.

Keramiikka on materiaaleista aistillisin. Koen että se kehollisuutta lähenevä aistimusvoima, joka myöhemmin vapautui muista aiheista kirjoittamiseen, oli jo sublimoituneena läsnä tutkiessani keramiikkaa, tekstiilejä ja lasia. Kaappifenomenologi minussa on sittemmin saanut temmeltää joissakin aiheita käsittelevissä kirjoituksissa, muutenhan en ole päässyt juuri levittämään aistimuksellisuuden ilosanomaa.

On tosiaan hienoa, että saatoin tässä kirjassa palata savisille juurileni – ja samalla jälleen tunnustella unohdettua historiafragmenttia. Tuo kirjan viimeinen artikkelihan on omistani ainoa, joka on kirjoitettu varta vasten tätä julkaisua varten. Kaikki muut ovat vanhoja käsikirjoituksia, jotka syntyivät alkujaan esitelmiksi ja unohtuivat sitten tietokoneen uumeniin. Eräänlaista paluuta edustaa sekin, että kirjoitin tuon uuden tekstin entisen oppilaani, Asta Kihlmanin, kanssa.

Minullahan on mieluisa muisto ”yksin yhdessä” kirjoittamisesta jo yli kymmenen vuoden takaa *Neitsythuorakirkon* tapauksesta, josta tein kirjan Juulia Jyrängin kanssa.

PL: Olet saanut melkoisen määrän kirjallisuuspalkintoja urasi varrelle. Ovatko palkitut työt sinulle erityisen tärkeitä, vai mitkä ovat tuotantosi lempilapsia?

HK: Aina kun joudun lukemaan jotain vanhaa työtäni, ensi reaktio on aito hämmennys: miten olen voinutkaan tietää kaiken tuon? Osaisinpa kirjoittaa noin! Jos en tietäisi totuutta, epäilisin huijausta, identiteettivarkautta tai vastaavaa – joku esiintyy minuna! Tämä kaikki kertoo siitä, että kärsin paitsi huonosta muistista, myös heikosta itsetunnosta. Molemmat piirteet lienevät osasyynä mittaville kirjoitusrupeamille. Kirjoittaminen on pohjimmiltaan hyväksynnän hakemista – halua tulla rakastetuksi.

Katsoessani mainitsemaasi palkintolistaa pötkönä CV:ltä, määrä korostuu laadun kustannuksella. Ei niitä prenikoita mitenkään holtittomasti ole tullut, eikä välttämättä juuri niistä teoksista tai kirjoituksista, jotka olen itse kuvitellut merkittäviksi. Itselleni läheisimpiä ovat kirjat, jotka syntyivät intensiivisen prosessin tuoksinassa (*flow* on liian laimea sana kuvaamaan parhaiden vuosien kirjoituskiihkoa), tiukassa aikataulussa ja ennen kaikkea: ilman rahoitusta. Näihin kuuluvat *Kokottien kultakausi* (2013) ja *Tom of Finland. Taidetta seksin vuoksi* (2012). *Birger Kaipiainen* (2013) oli sen sijaan tilaustyö, mutta kirjoitettu lennossa – ja siihen nähden varsin oivaltavasti, vaikka itse sanonkin. Näistä toiseksi mainittua ei ihmeekseni noteerattu mitenkään, ensimmäinen oli Tieto Finlandia -ehdokkaana ja viimeksi mainittu tietokirjallisuuden Kanava-palkintoehdokkaana. Rahallisesti jäin kaikissa häviölle, eikä kustantamokaan kai paljoa rikastunut, ellei sitten henkisen pääoman osalta.

Meidän alamme on varmaan ainoa, jossa Finlandia-tason ehdokkuus ei avaa minkäänlaisia ovia tai vaikuta ehdokkuutta seuraavan vuoden tuloihin. Minusta yhden jätissumman sijaan tulisikin jakaa useampia pieniä palkintoja. Silloin kun kirjoittajalla on vain satunnaisia tuloja, muutaman sadan euron suuruinen tunnustuskin olisi

tervetullut – tonni olisi jo lottovoitto. Pystit ja kunniakirjat ovat suoraan sanoen turhakkeita; on masentavaa tulla pysti sylissä kotiin, jossa odottaa tyhjä jääkaappi. En kuitenkaan väheksy palkintojen psykologista merkitystä. Ne verestävät jatkuvassa hiipumistilassa olevaa uskoa kirjoittamiseen ja julkaisemiseen.

Henkilökohtaisesti merkittäviä ovat olleet myös monet lyhyemmät, esseemuotoiset tekstit ja toisaalta jo edellä mainitut ”kuva-arkeologiset” teokset viime vuosilta. Ja täytyyhän minun mainita toimittamani kirjat, joissa muut kirjoittajat olivat oppilaitani tai ohjauksessani olleita väitöstutkijoita. *Pornoakatemia!*-antologiaa (2007) voinee kai jo tituleerata alan klassikoksi. *Kummat kuvat* (2016) taasen oli todellinen silmäkääntötempu: valtaosa kirjoittajista oli aloittelijoita, jotka osallistuivat teokseen ensimmäisillä tieteellisillä artikkeleillaan.

Olen ilokseni saanut kirjoittaa mehevästi myös nykytaiteesta. Jonkin *Nurkan takana* -esseen (2004)³ kutkuttava assosiaatiohybris olisi tuskin enää mahdollinen. On sääli, jos yksilöllinen taiteentutkimuksellinen esseistiikka rupeaa tekemään kuolemaa, niin kuin nyt näyttää vähän käyvän. Yhtenä pääsyynä tähän kehitykseen (yliopistosivistyksen ohenemisen ohella) on nähdäkseni se, ettei taiteen tutkijoiden päätyöllistäjä eli museomaailma tue esseististä kirjoitusotetta. Se kun ei sovi tiivistettäväksi seinäpaneeliin, *press kit* -markkinointimateriaaliin tai oppaiden kierrätettäväksi. Esseellä on aina kirjoittaja, eikä taidetiedotus välitä kirjoittajista, sillä persoonaa on vaikea naulata seinälle.

Seinäpaneelipedagogia on taiteen turma, varsinkin kun puhutaan käsitteellisestä nykytaiteesta. Historiaa on ehkä hieman helpompi pedafilisoida, mutta kyllä tässäkin tapahtuu aika pahoja rimanalituksia. Museotalalla kuvitellaan helposti, että kuka vain osaa kirjoittaa. Suhtaudun epäilyksellä jokaiseen, joka uskoo osaavansa kirjoittaa. Minun onneni oli, että uskoin päinvastoin. Oli pakko ensin opetella, ja sillä tiellä olen vieläkin.

PL: Kirjoittamisen ohella olet jatkuvasti myös kuratoinut näyttelyitä muun muassa nykytaiteesta, taidekeramiikasta ja nyt viimeksi suku-

3 Esse on julkaistu teoksessa *Nurkan takana = Runt hörnet* (2004).

puolella leikittelystä sadan vuoden takaisissa postikorteissa. Näyttelistäsi monet ovat herättäneet laajaa kiinnostusta ja kaksi näyttelyäsi on matkannut Japaniin asti. Mikä on ollut kuratoinnin merkitys työssäsi ja miten olet kokenut kuraattorin roolin suhteessa kirjoittamiseen?

HK: Kuraattorin työ on tervetullutta vaihtelua ja toisaalta luonnollinen osa kokonaiskuvaa, sillä näyttelyt ovat usein kirjan ja/tai tutkimusprosessin kylkiäisiä. Efemeraalisesta ja katoavaisesta luonteestaan huolimatta näyttely on rakas lapsi siinä missä kirjakin, tosin hieman epäkiitollisempi sikäli, että se voi sanoutua irti emostaan. Onpa käynyt niinkin, etten saanut edes kutsua avajaisiin, kun visioimani näyttely siirtyi variaationa toiseen museoon!

Minulla on pohjimmiltaan *hands on* -asenne taiteeseen ja nautin esilepanon sekä jossain määrin myös yleisötyön haasteista. Kysehän on juuri visioinnista ja vision verbalisoinnista. Kuratoinnin kompastuskivi nykyään on tehtävien liiallinen eriytyminen isommissa museoissa: visiot uhkaavat hukkua koneistoon.

Tärkein näyttelyprojektini kansainvälisesti on ollut ”Surrealismia ja silmänlumetta” (2013), joka nähtiin peräti kuudessa museossa (muun muassa Italiassa, Hollannissa ja Venäjällä). Onkohan kyseessä Suomen ennätys? – luulisin, että on. Koko konsepti alusta loppuun ja eri museokohtaisine variaatioineen oli omani, ja Valokuvataiteen museo lähti täysin palkein mukaan. Näyttely osui arvaamattomaan hermoon, aineisto oli valtaosalle tuiki tuntematonta ja löi asiantuntijatkin ällikällä. Se poiki myös jatkotutkimuksia, pelkästään omalla kohdallani parikin kirjaa ja useita artikkeleita.

PL: Kirjoittamistasi näyttää leimaavan eräänlainen ”matala halu”, joka saa sinut suuntaamaan väheksytyjen, jopa rivoiksi miellettyjen aiheiden pariin, tai heiluttamaan subversiivisesti ikonisten hahmojen jalustoja (vrt. ”Anal-zying Picasso” tässä julkaisussa). Luonnehtisitko motivaatiotasi unohdetun pelastamiseksi, subversion eetokseksi, diskursiiviseksi interventioksi tai transgression riemuksi? Miten löydät aiheesi tai ne sinut?

HK: Kiintoisa kysymys. En välttämättä koe ravistelevani ikonisten hahmojen jalustoja, tai ainakaan että tuollainen subversio olisi esimerkiksi ”Anal-ying Picasso” -artikkelin pointti tai *raison d'être*. Artikkelisi sai alkunsa, kun kiinnitin huomiota toistuvaan, ylenkatsoottuun detaljiin herran mestarin tuotannossa ja päätin ottaa sen vakavasti. Minullahan on kokonaisen kirjan mitalta englanninkielistä Picasso-tutkimusta kasassa, josta isoimman osan olen saanut jo julkaista, tosin suomeksi käännettynä. Tämä anaaliansalyysi odotti vielä sopivaa – tai sopivan sopimatonta – julkaisukontekstia. Se tuli nyt. On hienoa, että teksti julkaistaan kirjoituskiielellä eli englanniksi; se on minulle tärkeä kieli, kuin toinen äidinkieli.

Vaikka ”matalan halun” voisi eittämättä hahmottaa yhdeksi työhön, jopa elämäni punaisista langoista, puhuisin mieluummin dialektisista jännitteistä ja ambivalenssin vetovoimasta. Herkistymisen *korkea-matala*-tyyppisille arvokenteille on varmaan toinen luontoni. Olisiko kyse pohjimmiltaan erilaisten kaappien – epistemologisten konventioiden ja käsitteellisten hierarkioiden sekä torjuntarefleksien – tuulettamisesta?

”Anaalinen teoria” vei minua etenkin 2000-luvun vaihteessa. Tuo pieni suuri analyttinen traditio alkoi Freudista ja sai 1990-luvulla oivaltavia queer-sovelluksia. Tapailin itse anusta monissa teksteissä Enckellistä ja Amandasta aina Pornoakatemiaan, Tom of Finlandiin ja Picassoon. Oli kiehtovaa oivaltaa, kuinka tietty marginaalinen käsite (”mitätön” ruumiinosana) on yhtä aikaa täysin tabu ja samalla niin vahvasti nivoutunut kulttuurisiin arvoihin. Tekstinkäsittelyohjelmani merkkää anus-sanana hermostuksissaan punaisella sikkuraviivalla. Tämä on ironista, onhan kirjoittaminen tavattoman anaalista puuhaa. Oikeastaan koko taiteen ideologia on kietoutunut – tai voidaan kietoa – käsitteellisesti anukseen, kuten Picasso-artikkelissani teen.

Ehdottomastasi hienoista termeistä viehkoimmalta tuntuu ”transgression riemu”. En ole mikään vakavikko. ”Unohdetun pelastaminen” vaikuttaa hurskastelevalta, vaikka se on pintatasolla legitimoitu haluani kirjoittaa vanhoista postikorteista ja anonyymeistä valokuvista. ”Interventio” kalskahtaa jotenkin omahyväiseltä. Oikeasti motivaatio on ollut primääripää ja naiivimpaa: intoa tyydyttää oma uteliaisuus ja jakaa löytö jonkun toisen kanssa – tietoisena siitä, että jotakuta kolmatta ei taasen kiinnosta pätäkääkään. Kirjoittaminen

on sosiaalisen halun ja epäsosiaalisen vietin yhteensovittamista. Mielummin yksi tavattoman innostunut lukija kuin viisi tyytyväistä.

Aiheelle syttyminen voi olla tosi yllättävää. Esimerkiksi pitkään torjumani Picasso iski minut berliiniläisessä divarissa. Ikkunassa iski silmää pikku Picasso-kirjanen 1950-luvulta. Mestari kutistui yks kaks joksikin inhimilliseksi, käsin kosketeltavaksi. Kahden euron kirja päätyi povariin ja siitä alkoi monivuotinen syrjähyppy, joka tuotti viisi tutkimusartikkelia. Henkilökohtainen suhde voi saada alkunsa vähäpätöisestä asiasta, mutta ilman sitä ei synny antoisaa tekstiä. Ehkä ”torjutun paluulla” oli myös osansa tässäkin kuviossa...

PL: Affektiivinen kieli ja kirjoittamisen nautinto läpäisevät lähes koko tuotantosi. Mikä on *jouissancen* (ransk. hurmio tai hekuma) merkitys työssäsi? Entä kielellisen leikittelyn?

HK: Taidetta ja visuaalista kulttuuria ei ole ilman affekteja. Affektivapaa kirjoittaminen – mikäli sellaista edes on – on tiedottamista, eikä minusta ole tiedottajaksi. (Anteeksi tiedottajat, toki myönnän, että osuvin tiedotus ymmärtää affektien päälle!)

Jos kuitenkin ajatellaan asiaa paradigmojen tasolla, olen samastunut aika vahvasti, vaikkakin osin jälkiviisaasti siihen, mitä alettiin 2000-luvun vaihteessa kutsua paranoidiksi tutkimusasetteeksi.⁴ Siis affektiivisuuden oletettuun vastavoimaan, tai sitä historiallisesti ”edeltäneeseen” tutkimusparadigmaan (oikeastihan tällaiset virtaukset vaikuttavat aina lomittain). Tapaus Enckell esimerkiksi on lähtökohtaisesti paranoidin otteen kyllästämä, samoin kuin monet muutkin sukupuolittuneen kulttuurin analyysini. Koska yhteiskunta ja sen kulttuurituotteet oireilevat jatkuvasti pinnan alla, ”oireiden” kriittinen

4 Kalha viittaa vastakkainasetteluun ”paranoidin” ja ”reparatiivisen” tai ”affektiivisen” asenteen välillä, jota muun muassa Eve Kosofsky Sedgwick käsittelee artikkelissaan ”Paranoid reading and reparative reading, or, You’re so paranoid you probably think this introduction is about you”. Teksti julkaistiin ensi kertaa johdantona Kosofsky Sedgwickin toimittamaan teokseen *Novel Gazing* (1997) ja sittemmin muun muassa esseekokoelmassa *Touching feeling. Affect, pedagogy, performativity* (2003), toim. huom.

lähiluku on minusta edelleen paikallaan. Kyse ei tosiaankaan ole harhasta, vaan strategisesta luennasta.

En siis pidä analyyttistä ”vainoharhaa” heikkoutena, vaikka ymmärrän, miksi Eve Kosofsky Sedgwick ja kumppanit moittivat – jo 1990-luvun puolivälin tienoilla! – kirjoitustapaa, joka tihkui ”epäilyn hermeneutiikkaa” (Paul Ricoeurin termi). Sedgwickiä arvelutti nimenomaan kriittisen luennan *imperatiivi*: se, kun oivaltava lähiluku muuttuu akateemiseksi pakkopullaksi, kun poikkeuksesta tulee sääntö. Sedgwick ymmärrettävästi vierasti juuri asenteen ”opetettavuutta”, sen heppoista kierrätettävyyttä. Hän peräänkuulutti jouhevampaa, nyansoidumpaa luentaa kärkevien vastakkainasettelujen tilalle – empaattisia, reparatiivisia, affektiivisia lukutapoja. Hän korosti myös ”temporaalisen kontingenssin” tarvetta: ajallista suhteutusta eli ilmiöiden ja asenteiden hienovireisempää kontekstualisointia ja historiallistamista.

Allekirjoitan auliisti Sedgwickin agendan, etenkin historiallistamisen tarpeen. Itse asiassa paranoidit painotukset selittyvät nekin paljolti kontekstilla: tietyt historialliset olosuhteet ja kokemukset loivat niille tarvetta. USA:ssa ja varsinkin akateemisen eliitin kuplassa (jossa koko *paranoid-affective*-jako tuotettiin) oltiin 20 vuotta sitten eri vaiheessa kuin esimerkiksi meillä Suomessa. Minä tutustuin koko debattiin vasta kymmenisen vuotta sen jälkeen, kun se aktualisoitui valtameren takana, siitäkin huolimatta, että asuin New Yorkissa. En usko, että se ehti vaikuttaa ainakaan suoraan tekemisiini. Sitä paitsi siirtymä ”paranoidista affektiiviseen” saattaa ainakin omalla kohdallani liittyä henkilökohtaisen kehitykseen, nivoutuen elimellisesti toiseen siirtymään: ”tutkimisesta kirjoittamiseen”, akatemiasta kirjoitus-koneen äärelle.

Ehkä tutkimusotettani 2000-luvun taitteessa voisi pikemminkin kutsua *vainoharhailuksi*, koska kynäni eksyi mielellään tiukan ideologiakritiikin ulkopuolelle. Tapaus Enckellissäkin kansallisen kromofobian hahmottamisen ja heteroisen nationalismin purkamisen olennaisina palanpainikkeina ovat ”lukuhäiriöt”, joissa annan itse palaa kuvien ja tekstien äärellä. Kirjoitustapani on yhtä aikaa sekä paranoiדי että skitso, revittelevä ja jopa reparatiivinen (tai ainakin ymmärtäväinen). Hurmiokin nostaa kummasti päätään. Tapaus Amandaassa analyysi taasen kiertyy niin pikkutarkoille kierteille, että oma

päänikin menee pyörälle sitä lukiessa. Se on erikoinen yhdistelmä kulttuurihistoriallista kronikkaa, teoreettisten intertekstien esiin marssittamista ja über-anaalista aikalaisaineiston skrutiniinia. Avainsanaksi nousevat lopulta kontingenssi ja ambivalenssi, jotka eivät kuulu paranoidin asenteen hyveisiin. Paranoidihan tietää vihollisensa, eikä tohdi antautua ambivalenssin äidinsyliin.

Paranoidi asenne on viime vuosina siirtynyt akatemiasta yhteiskuntaan, mikä ehkä kyseenalaistaa sen tarpeellisuutta tutkimuksen terävässä kärjessä. Ehkä tämä on se kehitys, jonka Sedgwick aavisti. Akateeminen tutkimus oli ehkä jo tehnyt tehtävänsä siltä osin – siis Yhdysvalloissa. En usko, että esimerkiksi #metoota tai rodullistavien representaatioiden kritiikkiä olisi nykymuodossaan – kulttuurin läpäisevinä asenteina – ilman edeltänyttä akateemista purkausta: sorron, epätasa-arvon, toiseuttamisen ja erilaisten fobioiden tiukkaa analyysiä. Niistä oli kulttuurintutkimuksen paranoidismissa lopulta kyse.

Pääsen vasta nyt varsinaiseen kysymykseesi! En ole mieltänyt itseäni niin sanotun affektiivisen käänteen edustajaksi, vaikka affekti on ollut aina mukana – kirjoittamisen halussa ja aktissa. Tunsin pakkottavaa tarvetta laittaa sanoja paperille; se selittää tuotantoni laajuutta enemmän kuin jokin poliittinen eetos, tutkimuksellinen paradigma tai teoreettinen konteksti. Itse asiassa muinoin lopetin opinnot valtiotieteellisessä, koska minulla, toisin kuin opiskelutovereillani, ei ollut minkäänlaista tarvetta ”osallistua” ja parantaa maailmaa. *Little did I know part 2!*

Suhteessa kirjoittamiseen olen ennen kaikkea Roland Barthesin oppilas. Väiteltäessäni 1997 kahlasin akateemisen vapauden huumassa koko Barthesin tuotannon (!), eikä sellaista tekstiäni noilta ajoilta varmaan löydy, jossa en jotenkin nostaisi hattua mestarille. Barthes-noottihybris joissain teksteissäni varmaan huvittaisi häntä kovasti. Viime vuosina viittaukset ovat jääneet vähemmälle, osin siksi, että kirjoitan harvemmin akateemisessa tyylilajissa, ja osin siksi, että olen saanut purkaa suhdettani Barthesiin parissa rehevässä esseessä.⁵

5 Esseet on julkaistu *Esitys*-lehdessä 4/2016 sekä *Kritiikin ääniä* -antologiassa

Kun nyt oikein muistelen asiaa, akateemisen urani lopun alku liittyy myös Barthesiin. Tein elämäni loisteliaimman tutkimussuunnitelman joskus 2005 tienoilla. Aiheena oli Barthes, kirjoittaminen ja visuaalinen kulttuuri. Poikkitieteellinen hanke sai vertaisarvioinnissa täydet pisteet. Nimittäin yhdeltä asiantuntijalta – toinen laittoi joka ikiseen sarakkeeseen täydet nolla pistettä! Älähdin asiasta, mikä seurauksena seuraavasta vuodesta alkaen ryhdyttiin käyttämään ”kolmatta mielipidettä”, jos kahden lukijan arviot menivät pahasti ristiin. Se oli osaltani liian myöhäistä. Eräs oppiaineeni professori kommentoi jotain tyyliin ”Suutari pysyköön lestissään” tai ”Ei pidä mennä merta edemmäksi kalaan”. Taidehistorioitsijan kuului tutkia taidehistoriaa, eikä ainakaan Barthesia. Tämä kommentti oli lamaanuttavampi kuin virallinen arvio, jonka pöyristyttävyyteen ymmärsin suhtautua tietyllä camp-fatalismilla.

Aloin hiljaksen käsittää, ettei minun paikkani kenties olekaan yliopistolla. Akateeminen urapolkuhan oli siihen asti olevinaan selviö. Ehkä saan kiittää Barthesia siitä, että hän ”yllytti” (haudan takaa) minua hakemaan rahoitusta oikeasti haastavalle ja inspiroivalle hankkeelle, joka ei ollut varman päälle. Tajusin katkeran hakuprosessin myötä, että ollakseni onnellinen eli pysyäkseen mielenterveenä minun täytyi toteuttaa itseäni, ei opportunistia. En ole sittemmin hakenut akateemista tutkimusrahoitusta. Siirryin tietokirjailijaksi, vaikka toki kirjoitin ja kirjoitan edelleen tilauksesta myös tutkimuksellisempaa tekstiä. Tiede- ja tietokirjan välinen erohan on Suomessa edelleen melko häilyvä, etenkin taidealoilla.

Barthesissa viehättää eniten se, ettei häntä voi ”soveltaa” tai värvätä metodologiaksi – sellainen olisi vastoin hänen ajatteluaan. Barthesin ura oli yhtä kirjoittajuuteen kasvamisen prosessia, aivan kuten omakin. Nyky-yliopisto on paljolti kääntänyt selkensä Barthesille, ja häntä onkin vaikea puristaa nykyisen tiedekirjoittamisen univormuun. Hän toimii – jos toimii – vain ”analogisesti”, virikekumppanina ja sieluntoverina. Minun Barthesinihan on aivan erilainen kuin jonkun muun Barthes, myös silloin kun tuo joku muu käyttää ”lähteenä” aivan samaa tekstiä. Barthes ei voi olla lähde, ainoastaan viite.

(2020), toim. huom.

Kun taannoin opetin luovaa tiede- ja tietokirjoittamista yliopistola ja luetutin Barthesia, huomasin nopeasti, etteivät pikavoittoja (pakosta ja instituution painostuksesta) havittelevat opiskelijat lämmenneet vaativalle teoreettiselle parisuhteelle. Teksteistä haettiin metodia, valmiiksi pureskeltuja menetelmiä. Ettei vain tarvitsisi käyttää omaa päätä – sehän veisi aikaa, hidastaisi oppinäytteen tekoa.

Jouissance vaikuttaa varmaan kaikessa mitä teen. Se ei ole vain nautintoa (”nautin kirjoittamisesta” on mitäänsanomaton klisee), vaan jotain ambivalentimpaa: antisosiaalisesti virittynyttä hekumaa erotiikana neutraalista mielihyvästä. Kisailua kuolemanvietin kanssa. Parhaissa teksteissä on jotain hävyttömän itseriittoista. Jonkinlainen (ihanne)lukija on kuitenkin hyvä pitää mielessä, vaikka loppupeleissä sitä kirjoittaa itselleen, omaksi kiusakseen.

Antisosiaalinen taipumus voi näkyä innostuksena turhanaikaisiin aiheisiin, subjektiivisiin näkökulmiin, arkistoihin, jotka eivät kiinnosta ketään, mitättömiin detaljeihin (esinahka, anus, hattu), masturbatorisiin teosluentoihin, kurvikkaisiin kielipeleihin, lainasanoihin. Se voi ilmetä loputtoman tuntuisina sivuraiteina tai punaisen langan kiemurointina. Se voi tuntua rytmihäiriöinä, synkopoivina potkuina itse tekstin sisällä. Se ei välttämättä ole jotain, minkä voin – tai edes haluan – rakentaa tietoisesti tekstin sisään. Ehkä se on kirjallinen fantasia.

Toki viihdyn sisäsiistin kirjoittamisen parissa – en olisi kirjoittanut tuhansia sivuja, ellen viihtyisi. Kirjoituskone on tuttu ja turvallinen kumppani, omani ei ole edes kytköksissä nettiin. (Netti on silkkaa mielihyvää, *plaisir*, ilman hekuman, *jouissance*, häivää.) Koneen äärelle houkuttaa yhä vain peräänantamaton haaste, löytää sanat ”abstraktille” ajatukselle. Tekstin naputtaminen on väistämättä aistillista (kirjaimellisesti taktiillista) ja olen eri yhteyksissä verrannut sitä tanssiin. Musiikki soi aina kun kirjoitan.

Kielellä leikkelyssäkin on kyse viettienergiasta. Opin aika varhain, että se sai jotkut lukijat näkemään punaista. Voi olla, että olen vanhemmiten hieman hillinnyt kynääni, mutta pidän ajatusta kielen puhtaudesta edelleen ideologisesti epäilyttävänä – tai vähintään utopiana, jota en halua allekirjoittaa. Kielipelihän kertoo kerroksellisuudesta, assosiaatioiden ja potentiaalisten merkitysten virrasta, loputtomasta totuudesta.

Olen yrittänyt oppilailleni tähdentää, että kirjoittaminen alkaa vasta, kun tekstissä on faktat kasassa. Aika moni erehtyy laittamaan silloin pisteen perään. Mitä tyyliin – tai tyyliittömyyteen – tulee: vähän liikaa on juuri sopivasti!

PL: Sukupuolisensitiivisyys ja queer-ajattelu ovat leimanneet työtäsi 2000-luvun vaihteesta asti. Katseesi löytää queerejä piirteitä sieltäkin, mistä niitä ei ensin olettaisi löytyvän. Mikä kaikki tuotannossasi on queer?

HK: Jaa, sanopa sinä se! Mieleni tekevi todeta, että kaikki mitä teen on jollain tasolla tai tavalla queer. Mutta käsite itsessään, nykymuodossaan, tuntuu epäkiinnostavalta – laimeaksi lantratulta. Oudot ja marginaaliset aineistot ja näkökulmat kiinnostavat edelleen; mutta mene ja tiedä, onko niissä kyse sukupuolesta vaiko sittenkin vain ”minusta”. Sopiiko näitä edes erottaa, en ole varma.

Tuo mitä sanoin aluksi aktiivisesta sivusta katsomisesta pitänee paikkansa etenkin suhteessa queer-teoriaan. Luin 2000-luvun vaihteessa paljon alan kirjallisuutta, mutta varsin eri teoksia kuin muut Suomessa. Esimerkiksi Judith Butler ei kolahtanut ihmeemmin, vaikka arvostan hänen analyttisiä tiivistyksiään ja olen työstänyt niitäkin tutkimuksissani. Minuun vetosivat eniten sellaiset kirjoittajat, joilla oli persoonallinen tyyli tai jotka suosivat visuaalisia aineistoja – tämä oli kai aika luonnollista, koska etsin omaa kirjoittajaminää visuaalisen kulttuurin tutkijana. Toinen sukulaiskäsite tai ilmiökimppu, johon olen ”aina” samastunut, on *camp*. Ehkä se, pikemmin kuin queer, on teoreettinen uskonlahkoni?

Nyky-yhteiskunnassa queeristä on tullut eettisen ortodoksisuuden symboli, oikeaoppisen sosiaalipolitiikan väline ja suvaitsevaisuuden mittari, eikä tällainen kaiken kattava hurskaus vastaa termin alkuperäistä sisältöä. Voisi ehkä sanoa, että samastun väistämättä arjen saatekaripolitiikkaan eettisenä yksilönä, mutta kirjoittajana – ja visuaalistina – haluaisin ottaa siihen etäisyyttä. Olen alusta asti ollut persosille queer-teorian suuntaukselle, jota kutsutaan antisosiaaliseksi.

Täytyy kuitenkin lisätä, että minusta on moneksi. Olen viihtynyt eri foorumeilla ja esimerkiksi tietokirjan tai näyttelyn teossa huomi-

oinut sen, kenelle niitä tehdään. Kaikille ei voi tyrkyttää omaa he-kumaansa. Olen viime vuosina saanut kirjoittaa myös työkseni eli rahasta – siitäkin huolimatta, ettei siitä ole elannoksi Suomessa. Minusta on kai tullut jonkinlainen *quick change* -kirjoittaja. Tutustuessani itsessäni lymyileviin kirjoittajapersooniin olen saanut tapailia eri paljouden asteita. Joissakin töissä sitä on yksinkertaisesti enemmän ”oma itsensä” kuin toisissa. Kirjoittajan *minä* on kuitenkin lopulta aina jonkinasteinen konstruktio: aavistus totta, ripaus tarua, pääingredientti siltä väliltä.

Kirjallisuus

- Kalha, Harri 2004. *Nurkan takana = Runt hörnet*. Kuvat Jouni Kujansuu. Toim. Björklöv, Jari. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.
- Kalha, Harri 2005. *Tapaus Magnus Enckell*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha Harri 2008. *Tapaus Havis Amanda. Siveellisyys ja sukupuoli vuoden 1908 suihkulähdekiistassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kalha, Harri & Jyränki, Juulia 2009. *Tapaus Neitsythuorakirkko*. Helsinki: Like.
- Kalha, Harri 2016. ”Hepin hurmiosta tekstin turmioon”. *Esitys* 4/2016.
- Kalha, Harri 2017. *Unohtumattomat äänet. Jazzin suuret naislaulajat*. Helsinki: Like.
- Kalha, Harri 2020. ”Kirjoittaminen On”. Hyrkkänen, Mari, Riikka Laczak & Maria Säkö (toim.), *Kritiikin ääniä. Tekstejä kritiikistä 2020*. Helsinki: Suomen arvostelijain liitto ry, 14–24.
- Kosofsky Sedgwick, Eve 2003 [1997]. ”Paranoid reading and reparative reading, or, You’re so paranoid you probably think this introduction is about you”. Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching feeling. Affect, pedagogy, performativity*. Durham: Duke University Press.

Kirjoittajat

FM **Max Fritze** on helsinkiläinen taidehistorioitsija, jonka tutkimuskohteisiin lukeutuvat mm. varhainen suomalainen modernistinen maalaustaide sekä valokuvan taide- ja kulttuurihistoria. Fritze työskentelee tällä hetkellä (2022) Suomen valokuvataiteen museossa kokoelma-amanuenssina. Fritzen kiinnostus valokuvan ja taidehistorian ”outoon” puoleen syntyi Harri Kalhan Helsingin yliopistossa pitämän *Surrealismia ja silmänlumetta* -luentoarjan seurauksena.

FT **Livia Hekanaho** on dosentti Turun ja Oulun yliopistoissa. Hekanahon akateemisina kiinnostuksen kohteina ovat queerteoreettinen kirjallisuudentutkimus, psykoanalyysin ja queerin suhde, miesten homoseksuaalisuuden representaatioiden historia ja toisinlukeminen. Vähemmän akateemisina mutta kiihkeinä kiinnostuksen kohteina ovat maahanmuuttaneiden erityisopetus sekä aktivismi apoistisessa kurdiliikkeessä. Berxwedan jiyane.

📄 <https://orcid.org/0000-0002-0170-7249>

FT, dosentti **Harri Kalha** on lukuisista julkaisuistaan tunnettu tutkija ja tietokirjailija sekä taidehistorian ja sukupuolentutkimuksen merkittävä taustavaikuttaja. Kalha toimii nykyisin päätoimisena kuvataiteilijana.

FT **Asta Kihlman** toimii Turun yliopiston taidehistorian oppiaineessa postdoc-tutkijana. Kihlman on visuaalisen kulttuurin tutkija, jonka tämänhetkisiin tutkimusintresseihin kuuluu queer-teorian motiivoima diskurssianalyttinen väritäiteentutkimus. Hän työskentelee tuntiopettajana Turun yliopistossa ja Turun taideakatemiassa. Kihlman on toiminut mm. Harri Kalhan *Ambivalenssin vetovoima* -taidenäyttelyn (2022) kuraattorina.

📄 <https://orcid.org/0000-0002-3971-8269>

FT **Altti Kuusamo** on Turun yliopiston taidehistorian emeritusprofessori, Helsingin yliopiston taidehistorian dosentti ja Lapin yliopiston mediasemiotiikan dosentti. Kuusamon tutkimusten ja kir-

joitusten erityisalueet ovat myöhäisrenessanssi, varhaisbarokki, taidehistorian metodologia, visuaalinen semiotiikka, taideteoriat ja modernismin ajan taide. Ks. <http://www.alttikuusamo.net>.

FM **Petra Lehtoruusu** valmistelee Helsingin yliopistossa väitöskirjaa historiamaalauksesta, taiteidenvälisyydestä ja tunteesta 1800-luvun loppupuolen Suomessa. Hän on tarkastellut historian representaation eri muotoja ja valokuvan kulttuurihistoriaa myös artikkeleissaan, joita on julkaistu muun muassa teoksessa *Kummat kuvat* (SKS 2016).

📧 <https://orcid.org/0000-0002-1998-0753>

FT, dosentti **Leena-Maija Rossi** on sukupuolentutkimuksen professori Lapin yliopistossa. Rossi on queer-tutkimukseen ja intersektionaalisuuden kysymyksiin erikoistunut visuaalisen kulttuurin tutkija. Hän on kirjoittanut Tom of Finlandin taiteesta 1990-luvun alusta lähtien useaan otteeseen, alkaen *Helsingin Sanomien* artikkelista ”Turvasaksin Michelangelo”, 16.1.1992.

FT, dosentti **Antu Sorainen** työskentelee vastuullisena tutkijana Helsingin yliopistossa. Hän oli mukana Harri Kalhan johtamassa PornoAkademia-projektissa, jossa hän kirjoitti seksuaalisen lapsen ajatuksen kehkeytymisestä suomalaisessa kulttuurissa. Sorainen on tutkinut laajasti muun muassa oikeutta oudon sukulaisuuden, käsitehistorian ja lesbosuhteiden kautta, ja häneltä ilmestyy kirja queer-perinnöstä. Parhailaan hän tutkii protolesbouden ja kansallisuusaatteen suhdetta Suomessa 1920–1930-luvulla Suomen Kulttuurirahaston 3-vuotisella stipendillä.

📧 <https://orcid.org/0000-0002-3956-8352>

FT, dosentti **Annamari Vänskä** työskentelee muodintutkimuksen professorina Aalto-yliopistossa. Hänen tutkimuksensa keskittyy muotiin ja visuaaliseen kulttuuriin, erityisesti muotiin kehollisena kulttuurina, muodin representaatioihin ja muodin digitalisoitumiseen sukupuolentutkimuksen, queer-teorian ja posthumanismin näkökulmista. Hän on julkaissut aiheesta laajasti sekä kotimaisissa että kansainvälisissä julkaisuissa.

📧 <https://orcid.org/0000-0002-7404-9080>

Abstract

The Pleasure of the Text. From Reading a Picture to the Act of Writing

The book explores the discourses of modernism, contemporary art and art history writing as well as their interdisciplinary values and boundaries – and cases that do not fit within these boundaries.

The articles explore the meanings of junk and relics, high art, design, and the intimate experience of art and public criticism. The themes explored in the book expand our views on the queer potential of colour, the meaning of detail, and the relationships between visual art and writing.

The fourteen peer-reviewed case studies in the volume offer new insights from the fields of visual cultural studies, art history and gender studies. The articles in the anthology do not rely strictly on disciplinary boundaries but also open themselves up to broader fields of culture.

TIETOLIPAS

Tiivistä tietoa vuodesta 1945.

- 125 Pertti Virtaranta ym. AMERIKANSUOMI
- 126 Jyri Vuorinen ESTETIIKAN KLASSIKOITA
- 127 Ulla Piela toim. AIKANAISIA
- 128 Olli Nuutinen HETKISEN PITUUS
- 129 Seppo Knuuttila TYHMÄN KANSAN TEORIA
- 130 Jari Kupiainen ym. toim. KULTTUURINTUTKIMUS
- 131 Juha Pentikäinen ym. JOHDATUS SAAMENTUTKIMUKSEEN
- 132 Katja Hyry toim. SAIRAUS JA IHMINEN
- 133 Kaisa Häkkinen KIELITIEEEN PERUSTEET
- 134 Arvi Hurskainen & Ari Siiriäinen AFRIKAN KULTTUURIEN JUURET
- 135 Yrjö Sepänmaa TUHATJÄRVINEN
- 136 J. P. Roos ym. toim. MIEHEN ELÄMÄÄ
- 137 Markku Ihonen & Yrjö Varpio toim. HELMI SIMPUKKA JOKI
- 138 Jyri Vuorinen ESTEETTINEN TAIDEMÄÄRITELMÄ
- 139 Pirjo Lyytikäinen toim. SUBJEKTI. MINÄ. ITSE.
- 140 Kimmo Katajala toim. MANAAJISTA MAALAISATELIINI
- 141 Anja Tuomisto & Heli Uusikylä toim. KUVA, TEKSTI JA KULTTUURINEN NÄKEMINEN
- 142 Pam Morris FEMINISMI JA KIRJALLISUUS
- 143 Leena Suurpää ym. toim. NÄIN NUORET
- 144 Yrjö Sepänmaa KUUKÄVELYLLÄ
- 145 Pirjo Lyytikäinen ym. toim. KATSOMUKSEN IHANUUS
- 146 Eeva-Liisa Kinnunen ym. toim. VITSISTÄ VIDEOON
- 147 Kaisa Häkkinen SUOMALAISTEN ESIHISTORIA KIELITIEEEN VALOSSA
- 148 Tero Norkola ym. toim. SIVUPOLKUJA
- 149 Jyri Vuorinen TAIDETEOS MERKKINÄ
- 150 Lasse Koskela & Lea Rojola LUKIJAN ABC-KIRJA
- 151 Pertti Karkama ym. toim. ÄLYMYSTÖN JÄLJILLÄ
- 152 Katariina Eskola toim. ELÄMYSTEN JÄLJILLÄ
- 153 Pirjo Lyytikäinen toim. DEKADENSSI
- 154 Vesa Heikkinen ym. toim. TUPPISUINEN MIES
- 155 Bo Lönnqvist ym. toim. KULTTUURIN MUUTTUVAT KASVOT
- 156 Sari Näre toim. TUNTEIDEN SOSIOLOGIAA I
- 157 Sari Näre toim. TUNTEIDEN SOSIOLOGIAA II
- 158 Jyrki Pöysä & Anna-Leena Siikala toim. AMOR, GENUS & FAMILIA
- 159 Tuija Laine toim. VIERASKIELINEN KIRJALLISUUS SUOMESSA RUOTSIN VALLAN AIKANA
- 160 Lea Laitinen & Lea Rojola toim. SANAN VOIMA
- 161 Pertti Karkama KULTTUURI JA DEMOKRATIA
- 162 Teppo Korhonen TEKNIKKAA, TAIDETTA JA TAIKAUSKOA
- 163 Päivikki Suojanen USKONTOTIEEEN PORTAILLA
- 164 Irja Seurujärvi-Kari toim. BEAIVVI MÁNÁT
- 165 Matti Kamppinen AJAT MUUTTUVAT

- 166 Pertti Lassila RUNOILIIJA JA RUMPALI
- 167 Timo Joutsivuo ym. toim. RENESSANSSIN TIEDE
- 168 Juhani Niemi KIRJALLINEN ELÄMÄ
- 169 Iiro Kajanto LATINA, KREIKKA JA KLASSINEN HUMANISMI SUOMESSA
- 170 Juha Pentikäinen toim. Lars Levi Laestadius LAPPALAISTEN MYTOLOGIAN KATKELMIA
- 171 Jyri Vuorinen AITOJA JA ALUEITA
- 172 Pekka Pesonen toim. VENÄLÄINEN FORMALISMI
- 173 Johanna Ruusuvaara ym. toim. INSTITUTIONAALINEN VUOROVAIKUTUS
- 174 Outi Alanko & Tiina Käkelä-Pumala toim. KIRJALLISUUDENTUTKIMUKSEN PERUSKÄSITTEITÄ
- 175 Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki toim. KULTTUURIHISTORIA
- 176 Marjatta Rahikainen & Tarja Räisänen toim. "TYÖLLÄ EI OO KUKKAAN RIKASTUNNA"
- 177 Jorma Kalela & Ilari Lindroos toim. JOKAPÄIVÄINEN HISTORIA
- 178 Sulevi Riukulehti ym. POLITIIKKAA LASTENKIRJOISSA
- 179 Ilmari Vesterinen & Bo Lönnqvist toim. PANDORAN LIPAS
- 180 Riho Grünthal toim. ENNEN MUINOIN
- 181 Erkki Pihkala SUOMI MAAILMANTALOUDESSA KESKIAJALTA EU-SUOMEEN
- 182 Vesa Heikkinen toim. VIRKAPUKUINEN KIELI
- 183 Matti Kamppinen TULEVAT AJAT JA TEKNOLOGIA
- 184 Oiva Kuisma toim. SUOMALAINEN ESTETIIKKA 1900-LUVULLA
- 185 Tuomas Heikkilä & Maiju Lehmijoki-Gardner KESKIAJAN KIRKKO
- 186 Helena Saarikoski toim. TANSSI TANSSI
- 187 Sanna Aaltonen & Päivi Honkatukia TULKINTOJA TYTÖISTÄ
- 188 Jukka Sarjala MITEN TUTKIA MUSIIKIN HISTORIAA?
- 189 Marja-Liisa Honkasalo ym. toim. SAIRAS, POTILAS, OMAINEN
- 190 Hannele Jönsson-Korhola & Anna-Riitta Lindgren MONENA SUOMI MAAILMALLA
- 191 Vesa Haapala toim. KUVIEN KEHÄSSÄ
- 192 Päivi Mehtonen POETRIA NOVA
- 193 Ilmari Vesterinen KELTAISEN MEREN TAKANA
- 194 Kimmo Saaristo toim. HYVÄÄ PAHAA ROCK 'N' ROLL
- 195 Urpo Kovala & Tuija Saaremaa toim. KULTTIKIRJA
- 196 Sanna Talja & Sari Tuuva toim. TIETOTEKNIKKASUHTEET
- 197 Lasse Koskela & Pasi Lankinen OPAS KAUNOKIRJALLISUUDEN LUKEMISEEN
- 198 Marjo Mela & Pirjo Mikkonen toim. SUOMI KAKKONEN
- 199 Taina Kaivola & Hannele Rikkinen NUORET YMPÄRISTÖISSÄÄN
- 200 Tom Sjöblom DRUIDIT
- 201 Maija-Leena Hänninen & Maijastina Kahlos toim. ROOMALAISTA ARKEA JA JUHLAA
- 202 Maarit Knuutila ym. toim. SUULLA JA KIELELLÄ
- 203 Sari Katajala-Peltomaa & Raisa Maria Toivo PAHOLAINEN, NOITUUS JA MAGIA
- 204 Riku Hämäläinen toim. POHJOIS-AMERIKAN INTIAANIUSKONNOT
- 205 Outi Fingerroos toim. USKONNON PAIKKA

- 206 Markku Haakana & Jyrki Kalliokoski toim. REFEROINTI JA MONIÄÄNISYYS
- 207 Pirjo Lyytikäinen ym. toim. LAJIT YLI RAJOJEN
- 208 Helena Saarikoski LEIKKIKENTILTÄ
- 209 Eija Timonen PERINTEESTÄ MEDIAVIRTAAN
- 210 Marja-Leena Sorjonen & Liisa Raevaara toim. ARJEN ASIOINTIA
- 211 Jaana Hallamaa ym. toim. ETIIKKAA IHMISTIEILLE
- 212 Tuomas Martikainen toim. YLIRAJAINEN KULTTUURI
- 213 Anne Mäntynen ym. toim. GENRE – TEKSTILAJI
- 214 Outi Fingerroos ym. toim. MUISTITIETOTUTKIMUS
- 215 Tapani Lehtinen KIELEN VUOSITUHANNET
- 216 Marjo Mela & Pirjo Mikkonen SUOMI KAKKONEN JA KIRJALLISUUDEN OPETUS
- 217 Satu Grünthal & Elina Harjunen toim. NÄKÖALOJA ÄIDINKIELEEN JA KIRJALLISUUTEEN
- 218 Heikki Pihlajamäki ym. KESKIAJAN OIKEUSHISTORIA
- 219 Hanna Lappalainen & Liisa Raevaara toim. KIELI KIOSKILLA
- 220 Sara Routarinne & Tuula Uusi-Hallila NUORET KIELIKUVASSA
- 221 Terhi Ainiala ym. NIMISTÖNTUTKIMUKSEN PERUSTEET
- 222 Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki toim. ÄÄNEKÄS KEVÄT
- 223 Tuomas Martikainen ym. ISLAM SUOMESSA
- 224 Sirpa Leppänen ym. toim. KOLMAS KOTIMAINEN
- 225 Jari Niemelä TALONPOIKA TOIMESSAAN
- 226 Samuli Hägg ym. toim. NÄKÖKULMIA KERTOMUKSEN TUTKIMISEEN
- 227 Jyrki Kalliokoski & Lari Kotilainen KIELET KOHTAAVAT
- 228 Anna Idström & Sachico Sosa toim. KIELISSÄ KULTTUURIEN ÄÄNI
- 229 Vesa Heikkinen toim. KIELEN PIIRTEET JA TEKSTILAJIT
- 230 Maarit Grahn & Maunu Häyrinen toim. KULTTUURITUOTANTO
- 231 Lars Levi Laestadius LAPPALAISTEN MYTOLOGIAN KATKELMIA
- 232 Veikko Anttonen USKONTOTIETEEN MAASTOT JA KARTAT
- 233 Tuomas Martikainen & Lotta Haikkola toim. MAAHANMUUTTO JA SUKUPOLVET
- 234 Irja Seurujärvi-Kari ym. toim. SAAMENTUTKIMUS TÄNÄÄN
- 235 Maria Laakso ym. toim. TAPION TARHOISTA TURKISTARHOILLE
- 236 Siru Kainulainen ym. toim. TYÖMAANA RUNOUS
- 237 Antti Salminen ym. toim. KIRJALLISUUUS JA FILOSOFIA
- 238 Aino Mäki & Liisa Steinby JOHDATUS KIRJALLISUUSANALYYSIIN
- 239 Kaisa Ahvenjärvi & Leena Kirstinä KIRJALLISUUDEN OPETUKSEN KÄSIKIRJA
- 240 Anna Rastas toim. KAIKILLE LAPSILLE
- 241 Anneli Kauppinen toim. OPPIMISTILANTEITA JA VUOROVAIKUTUSTA
- 242 Aino Koivisto & Elise Nykänen toim. DIALOGI KAUNOKIRJALLISUUDESSA
- 243 Outi Tuomi-Nikula ym. toim. MITÄ ON KULTTUURIPERINTÖ?
- 244 Pirjo Kristiina Virtanen ym. toim. ALKUPERÄISKANSAT TÄMÄN PÄIVÄN MAAILMASSA
- 245 Marleena Mustola toim. LASTENKIRJA. NYT
- 246 Johanna Isosävi & Hanna Lappalainen toim. SAAKO SINUTELLA VAI TÄYTYYKÖ TEITITELLÄ?

- 247 Johanna Ahonen & Elina Vuola toim. USKONNON JA SUKUPUOLEN RISTEYKSIÄ
- 248 Simo Häyrynen KULTTUURIPOLITIIKAN LIIKKUVAT RAJAT
- 249 Elina Vuola toim. USKONTO JA KEHITYS
- 250 Jukka Kortti MEDIAHISTORIA
- 251 Harri Kalha toim. KUMMAT KUVAT
- 252 M. A. Castrén LUENTOJA SUOMALAISESTA MYTOLOGIASTA. Toim. ja suom. Joonas Ahola
- 253 Jari Kupiainen & Liisa Häkkinen toim. KUVATUT KULTTUURIT
- 254 Mikko Kauko & Marko Lamberg toim. NAANTALIN LUOSTARIN KIRJA
- 255 Outi Fingerroos ym. toim. YHTEISKUNTAETNOLOGIA
- 256 Anneli Sarhimaa VAIETUT JA VAIENNETUT
- 257 Terhi Utriainen ENKELEITÄ TYÖPÖYDÄLLÄ
- 258 Maunu Häyrynen & Antti Wallin toim. KULTTUURISUUNNITTELU
- 259 Pilvi Hämeenaho ym. toim. SOVELTAVA KULTTUURINTUTKIMUS
- 260 Toini Rahtu ym. toim. KIRJOITETTU VUOROVAIKUTUS
- 261 Harri Mantila ym. toim. OULU KIELIYHTEISÖNÄ
- 262 Lari Kotilainen ym. toim. KIELENOPPIMINEN LUOKAN ULKOPUOLELLA
- 263 Arja Nurmi ym. toim. KIELTEN JA KIRJALLISUUKSIEN MOSAIIKKI
- 264 Aila Viholainen ym. toim. KUVITTELU JA USKONTO
- 265 Elina Vuola toim. ELETTY USKONTO
- 266 Sulevi Riukulehto & Ari Haasio VIRTUAALINEN KOTISEUTU
- 267 Irmeli Hautamäki toim. AVANTGARDE SUOMESSA
- 268 Ulla-Majja Peltonen & Outi Hupaniittu toim. ARKISTOT JA KULTTUURIPERINTÖ
- 269 Laura Assmuth ym. toim. ARJEN TURVALLISUUS JA MUUTTOLIIKKEET
- 270 Titus Hjelm toim. USKONTO, KIELI JA YHTEISKUNTA
- 271 Maija Saviniemi toim. KALLE PÄÄTALO TUTKIJOIDEN SILMIN
- 272 Sari Kivistö & Sami Pihlström TOISTA AJATELLEN
- 273 Tapio Nykänen LAPIN IHMINEN
- 274 Outi Fingerroos ym. toim. KULTTUURIEN TUTKIMUKSEN MENETELMÄT
- 275 Tiina Mahlamäki & Minna Opas toim. UUSHENKISYYS
- 276 Asta Kihlman toim. TEKSTIN NAUTINNOSTA

