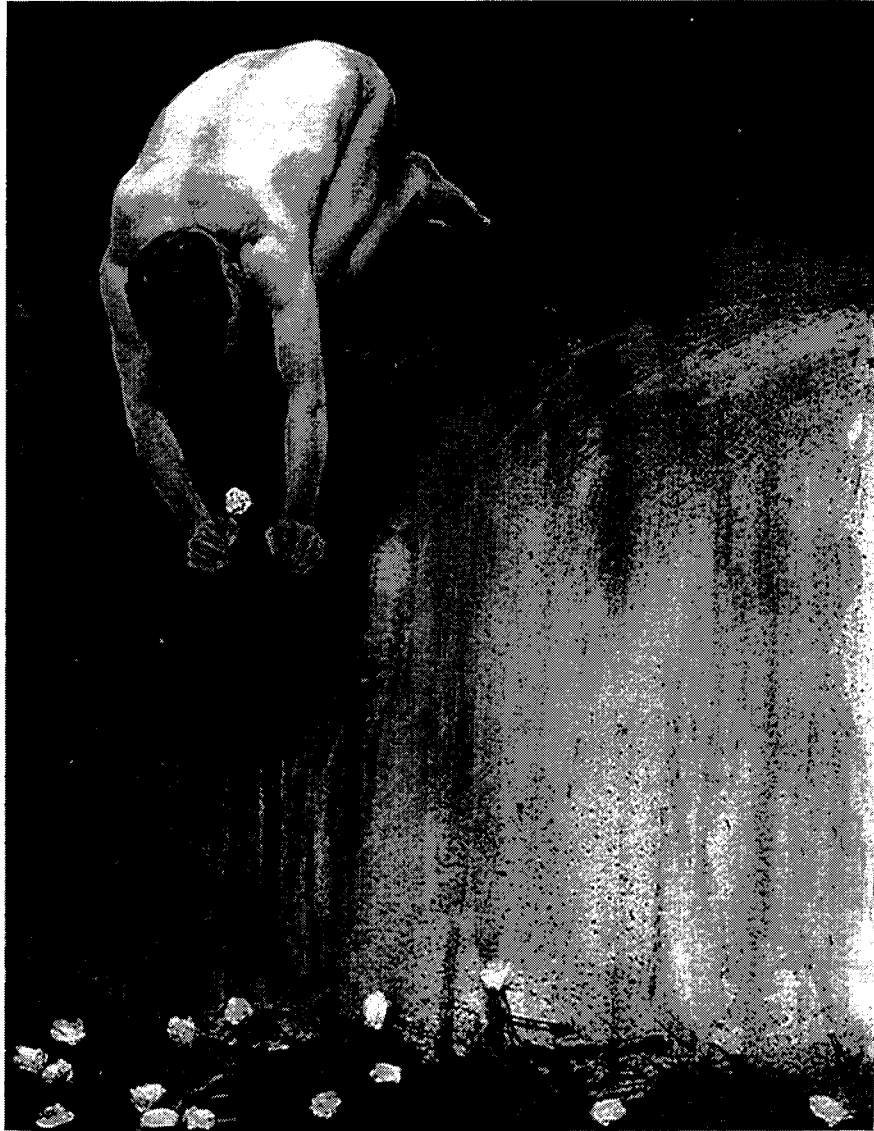


JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Humanistinen tiedekunta	Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Sari Kuuva	
"Elämä täyttyy pienistä vainajista" - Pasi Tammen maalaustaiteen symboliikka	
Taidehistoria	Pro gradu -tutkielma
Kevät 2002	Liitteineen 152 sivua
<p>Tiivistelmä</p> <p>Taidehistorian pro gradu -tutkielmassa tarkastellaan Pasi Tammen (s. 1971) maalaustaiteen symboliikkaa. Työssä selvitetään, millaisia symboleita Tammen maalauksissa esiintyy, missä yhteyksissä niitä on käytetty, ja minkälaisia henkilökohtaisia merkityskerrostumia taiteilija on kietonut symboliikkaansa. Symbolin käsitteen määrittelyssä keskeisimmät taustateoreettikot ovat Monroe C. Beardsley ja George Dickie. Heidän näkemyksiinsä tukeutuen Tammen teoksilleen antamat nimet sekä maalauksiin ja niiden kehyksiin sijoitetut tekstit osoitetaan kontekstiksi kuvallisille symboleille. Tutkielman analyysiosuudessa, joka jäsennetään kuvallisten symboliryhmien mukaisesti, kuvan ja tekstin tulkintaa kuljetetaan rinnakkain.</p> <p>Tutkimuksen tavoitteena on tehdä kartoitus Tammen maalaustaiteen symboliikasta ja selvittää, luoko taiteilija uudenlaista symbolikieltä joko liittämällä perinteisiin symboleihin merkityksiä omalta aikakaudeltaamme tai muovaamalla täysin omintakeista symboliikkaa. Tammen maalauksia tarkastellaan suhteessa symbolistiseen kuvataiteeseen. Vertailukohtiksi valittuja taiteilijoita ovat Magnus Enckell, Akseli Gallen-Kallela, Hugo Simberg, Oscar Parviainen, Edvard Munch, Gustav Klimt ja Egon Schiele.</p> <p>Tutkimusaineistoa ovat sata kuvaa Tammen teoksista hänen debyyttinäyttelystään lähtien eli vuosilta 1995-2000. Vertailukohtana käytetään myös hänen varhaisempia ja tuoreempia maalauksiaan. Symbolistitaiteilijoiden kuvia on tutkimuksessa mukana noin 50. Kirjallista tutkimusaineistoa ovat Tammen taidetta käsittelevät lehtiartikkelit ja näyttelytoimintaan liittyvät esittelytekstit. Taiteilijan teoksiinsa sisällyttämiä henkilökohtaisia merkityskerrostumia selvitetään myös haastattelujen avulla.</p> <p>Tammen maalausten ja symbolistisen kuvataiteen väliltä löytyy tutkimuksessa lukuisia yhtymäkohtia. Samankaltaisuuksia voi havaita sekä kuvallisten symbolien käytössä että yleisemmin aihevalinnoissa ja tematiikassa. Tärkeimmäksi yhdyssiteeksi Tammen ja symbolistitaiteilijoiden esittämien tulkintojen välillä nousevat ihmiskohtaloon liittyvät kysymykset ja kuoleman tema, joka on jollain tasolla läsnä hyvin suuressa osassa tarkastelun kohteeksi valittuja teoksia.</p> <p>Yhtymäkohdissa symbolismiin ei kuitenkaan ole kyse identtisyydestä. Tammen maalauksille on mahdotonta osoittaa yhtä ainoaa keskeistä vertailukohtaa symbolistien joukossa, sillä eri teoksissaan hän lähenee eri taiteilijoiden esittämiä tulkintoja. Hän myös käsittelee perinteisiä aiheita uudella tavalla joko yhdistäen niihin omanlaistaan kuvallista symboliikkaa tai esittäen niihin uudenlaisen näkökulman teosnimensä tai kuvatekstiensä kautta, jotka toisinaan tuovat teoksiin omaan aikaamme liittyviä merkityskerrostumia. Omaperäistä symbolikieltä Tammi luo paitsi kuvittaessaan normaalisti vain kielellisinä esiintyviä ilmauksia, myös teoksissaan, joissa maalaukselliset taustat, kompositionaaliset ratkaisut tai kuvien toteuttamisessa käytetyt tekniikat kertovat teoksissa esiintyvien figureiden tunnetiloista ja heidän mielenliikkeistään.</p>	
Asiasanat:	Maalaustaide, symboli, symboliikka, symbolismi, kuvan ja tekstin suhde
Säilytyspaikka:	Jyväskylän yliopisto, Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos / taidehistoria
Muita tietoja:	Liitteenä Cd-rom tutkimuksessa käytetystä kuvallisesta aineistosta

"Elämä täyttyy pienistä vainajista"
Pasi Tammen maalaustaiteen symboliikka



Sari Kuuva
Taidehistorian pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Kevät 2002

1. TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT	1
1.1. PASI TAMMEN MAALAUSTAIDE ILMIÖNÄ	1
1.2. TUTKIMUKSEN NÄKÖKULMA.....	2
1.3. TUTKIMUSAINEISTO	3
2. SYMBOLIN KÄSITE.....	5
2.1. KÄSITTEEN HISTORIAA.....	5
2.2. SYMBOLIN KONTEKSTISIDONNAISUUS.....	6
3. TAMMEN MAALAUSTAITEEN SYMBOLIIKKA.....	10
3.1. ASENNOT JA ELEET	10
<i>Suljetut silmät ja kätketyt kasvot</i>	<i>10</i>
<i>Itseensä käpertyneet</i>	<i>12</i>
<i>Toisiinsa takertuneet</i>	<i>14</i>
3.2. VÄRIT JA VERI.....	17
<i>Valkoinen ja musta</i>	<i>17</i>
<i>Punainen ja veri</i>	<i>20</i>
3.3. PERUSELEMENTIT	24
<i>Tuli</i>	<i>24</i>
<i>Vesi.....</i>	<i>27</i>
<i>Maa</i>	<i>30</i>
3.4. LINNUT JA SIIVEKKÄÄT IHMISET	32
<i>Korvit</i>	<i>32</i>
<i>Joutsenet ja kuolleet linnut.....</i>	<i>34</i>
<i>Siivet ja sulat</i>	<i>38</i>
<i>Ikaros ja enkeli.....</i>	<i>39</i>
3.5. KLOVNIIT JA NAAMIOITUMINEN	44
<i>Klovninaamiot</i>	<i>44</i>
<i>Eläinnaamiot.....</i>	<i>48</i>
3.6. ELÄIMET JA KUKAT	51
<i>Rotta, koira ja lohikäärme.....</i>	<i>51</i>
<i>Ruusut.....</i>	<i>53</i>
<i>Auringonkukka.....</i>	<i>55</i>
3.7. IKÄKAUDET.....	57
<i>Lapsuus.....</i>	<i>57</i>
<i>Nuoruus ja puberteetti.....</i>	<i>60</i>
<i>Äitiys.....</i>	<i>62</i>
<i>Vanhuus.....</i>	<i>64</i>
3.8. KUOLEMAN SYMBOLIIKKA	67
<i>Ristiinnaulitut</i>	<i>67</i>
<i>Uni kuoleman veljenä.....</i>	<i>69</i>
<i>Tyttö ja kuolema.....</i>	<i>71</i>
<i>Memento mori ja vanitas.....</i>	<i>73</i>
4. PÄÄTÄNTÖ	78
4.1. TAMMEN MAALAUSTEN SUHDE SYMBOLISMIIN	78
4.2. UUDENLAINEN SYMBOLIKIELI.....	80
4.3. SYMBOLIIKASTA MAAILMANKATSOMUKSEEN.....	82
5. VIITTEET	
6. TEOSLUETTELOT	
7. LIITTEET	
8. LÄHTEET JA KIRJALLISUUS	

1. Tutkimuksen lähtökohdat

1.1. Pasi Tammen maalaustaide ilmiönä

Kesän valo ei sokaise eikä peitä alleen voimakasta tunnelatausta, joka huokuu täyteen ripustetusta salista. Pasi Tammen [...] kommentti ihmisenä olemisesta ei jää Mäntyharjun vanhan pitäjätuvan hirsiseinien sisälle, vaan se puikahtaa ovelasti suoraan ytimeen ja tavoittaa keskellä kirkasta päivää ihmisen alastomillaan.¹ (Eira Sallinen)

Edellinen katkelma on lainattu Pasi Tammen² (s. 1971) maalaustaidetta käsittelevästä artikkelista, jossa kuvaillaan kesällä 1997 Taidekeskus Salmelassa esitelyä teoskokonaisuutta. Kyseisen näyttelyn kautta sain itse ensi kosketuksen taiteilijan tuotantoon. Sitaatista nousee esiin näkemys, joka toistuu monissa muissakin Tammen taidetta koskettelevissa kirjoituksissa: hänen maalauksensa vaikuttavat voimakkaasti katsojaan. Teksteissä ihmetellään kuvien vavahduttavuutta, tyrmäävyyttä ja riipaisevuutta. Niissä kerrotaan tunnelmista, jotka nostavat palan kurkkuun, ja tematiikasta, joka kohottaa ihon kananlihalle. Tammen teosten herättämää tunnetilaa on verrattu jopa uskonnolliseen kokemukseen ja on kirjoitettu, että hänen maalauksiaan läpäisevä kertomus uppoaa ihmisyyden syvänteisiin.³ Mutta millaisista aineksista teosten vaikuttavuus syntyy, ja kuinka lähestyä sitä salaisuutta, jonka Tammen kuvien on väitetty sisältävän?

Tutkielmani nimimaalauksessa *Elämä täyttyy pienistä vainajista* Tammi on kuvannut yksinäisen ihmisfiguurin, joka on lintujen rinnalla hänen teostensa keskeisin aihe. Teoksessa voi nähdä kosketuskohtia Magnus Enckellin (1870-1925) maalaukseen *Narkissos* (kuva B8). Molemmissa kuvissa alaston nuorukainen on sijoitettu tummanpuhuvan maiseman keskelle, veden äärelle. Teoksissa on silti myös keskeisiä eroja: Siinä missä Enckellin maalauksen figuuri ihailee kuvajaistaan tyynestä lähteestä, kyyhöttää Tammen nuorukaishahmo virtaavan vesiputouksen partaalla. Lisäksi Tammi on, Enckellistä poiketen, asettanut teokseensa ruusuja. Hänen maalauksensa kuvallista kertomusta tiivistää lyyrinen teosnimi, joka ei ainoastaan kiteytä sanallisesti kuvan keskeisiä elementtejä, vaan pikemminkin antaa tietynlaisen näkökulman sen katsomiseen. Kenties Tammen teosten tunnevaikutus selittyy osittain sitä kautta, että niissä on samanaikaisesti läsnä sekä jotain perinteistä ja ajatonta että uudenlaisia, omaan aikaamme liittyviä merkityskerrostumia, jotka puhuttelevat erityisesti vuosituhannen vaihteen taideyleisöä.

1.2. Tutkimuksen näkökulma

Lähden jäljittämään Tammen maalauksiin sisältyvää salaisuutta hänen teostensa symboliikan kautta. Symbolin käsitteen määrittelyssä keskeisimmät taustateoreetikot ovat Monroe C. Beardsley ja George Dickie, jotka ovat kiinnittäneet huomiota symboleiden kontekstisidonnaisuuteen. Heidän näkemyksiinsä tukeutuen käsitän Tammen teoksilleen antamat nimet sekä maalauksiin ja niiden kehyksiin sijoitetut tekstit kontekstiksi kuvallisille symboleille. Tutkielman liitteenä on luku, jossa esittelen tarkemmin Tammen tapoja hyödyntää tekstiä maalaustensa yhteydessä ja tarkastelen, millaisia narratiivisia ja metaforisia tasoja teosnimet ja muut kuviin liitetyt tekstit tuovat teoksiin mukanaan.⁴

Tutkimukseni tavoitteena on tehdä kokonaiskartoitus Tammen maalaustaiteen symboliikasta. Selvitän, millaisia symboleita hänen maalauksissaan esiintyy, missä yhteyksissä niitä on käytetty, ja minkälaisia henkilökohtaisia merkityskerrostumia taiteilijan symbolikieleen sisältyy. Analyysiosuudessa, jonka jäsenän alalukuihin erottamieni symboliryhmien mukaisesti, kuljetan kuvan- ja tekstintulkintaa rinta rinnan. Valitsen kustakin ryhmästä muutamia keskeisiä teoksia, joita analysoin tarkemmin. Muita ryhmään lukeutuvia kuvia esittelen maininnanomaisesti. Analyysissä käytän apunani sekä symbolisanakirjoja että tiettyjä symboliryhmiä, kuten värejä, ilveilijähahmoja ja kuoleman symboliikkaa, käsittelevää kirjallisuutta.

Keskittyessään teosten sisältöihin, erityisesti kuvallisiin symboleihin ja niiden merkityksiin, tutkielmani asettuu taidehistorian tutkimustraditiossa lähinnä ikonografis-ikonologisen lähestymistavan piiriin, joka on perinteisesti mielletty formalististen, muotokieleen pureutuvien tutkimusotteiden vastakohtaksi.⁵ Sivuan Tammen teosten teknisiä toteutustapoja ja niiden tyylihistoriaan liittyviä kysymyksiä ainoastaan siltä osin, kuin ne näyttävät olennaisella tavalla kietoutuvan kuvien symboliikkaan.

Tyyliallyksin lisäksi myös Tammen taiteen suhteuttaminen kontekstiinsa muiden samankaltaisten nykytaiteen ilmiöiden rinnalle jää jatkotutkimuksen tehtäväksi. Vaikka monet taiteilijat ovatkin 1990-luvun lopulla Tammen tapaan etsiytyneet esittävien aiheiden ja perinteisen maalaustaidon äärelle, ja hänen teoksilleen voi osoittaa tyyllillisiä vertailukohtia uusvanhaksi maalauksellisuudeksi nimetyn

suuntauksen piiristä, vaatisi sisällöllisten rinnastusten tekeminen huomattavasti perinpohjaisempaa tutkimusta.

Nykytaiteen sijasta tarkastelen Tammen maalauksia suhteessa 1800- ja 1900-luvun vaihteen symbolistiseen kuvataiteeseen. Vertailukohtaan valintaa perustelen sillä, että symbolismi sijoittuu ajallisesti uuden vuosisadan kynnykselle, vastaavanlaiseen taitekohtaan kuin Tammen tähänastinen tuotanto, ja voi olettaa, että historialliset murrosvaiheet nostavat pinnalle samankaltaisia kysymyksiä. Toisaalta symbolistinen kuvataide - erityisesti Magnus Enckell - on osoittautunut merkittävimmäksi sisällölliseksi rinnastuskohdaksi Tammen maalauksille myös monissa hänen taidettaan käsittelevissä kirjoituksissa.⁶

Enckellin lisäksi esitän Tammen teoksille symbolismin piiristä muitakin vertailukohtia, kuten Akseli Gallen-Kallelan (1865-1931), Hugo Simbergin (1873-1917), Oscar Parviaisen (1880-1938), Edvard Munchin (1863-1944), Gustav Klimtin (1862-1918) ja Egon Schielen (1890-1918). Näistä kaksi viimeistä Tammi on nimennyt tärkeimmiksi taiteellisiksi esikuvikseen.⁷ Symbolistista kuvataidetta käsittelevien yleisesitysten lisäksi käytän taustakirjallisuutena yksittäisiin symbolistitaiteilijoihin keskittyneitä tutkimuksia.

Tutkielman päätäntöluvussa teen yhteenvedon Tammen maalausten suhteesta symbolismiin ja pohdin, luoko hän uudenlaista symbolikieltä joko liittämällä perinteisiin symboleihin merkityksiä omalta aikakaudeltamme tai muovaamalla täysin omintakeista symboliikkaa, joka toistuessaan voi muuttua konventioksi. Lopuksi hahmotan ääriviivoja jatkotutkimukselle.

1.3. Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistoani ovat sata kuvaa Tammen teoksista Galleria G:n debyyttinäyttelystä alkaen eli vuosilta 1995-2000. Suurimman osan teoskuvista olen saanut käyttöön taiteilijan arkistosta ja muutamia kuvia Taidekeskus Salmelasta. Otanta käsittää noin 75 prosenttia kyseisellä aikavälillä valmistuneista teoksista, koska Tammen mukaan vuoden aikana valmistuu keskimäärin 20-25 maalausta.⁸ Vertailukohtana käytän myös taiteilijan varhaisempia ja tuoreempia teoksia - siinä määrin kuin ne havainnollistavat kuvallisen symboliikan kehitystä. Yhteensä

tutkimuksessa on mukana 138 kuvaa Tammen maalauksista. Rajaan aineiston ulkopuolelle taiteilijan tilaustöinä maalaamat muotokuvat, sillä mielestäni niiden käsittely vaatisi lähestymistavan, jossa myös tilaajan näkökulma otettaisiin huomioon. Vertailukohdiksi valittuja symbolistitaiteilijoiden teoksia on tutkielmassa mukana 48.

Kuvallisen tutkimusaineiston sijoitan teosluettelon yhteyteen, tutkielman loppuun. Luettelossa A Tammen teokset on jäsennetty valmistumisvuosittain. Luettelossa B muiden mainittujen taiteilijoiden kuvat ovat aakkosjärjestyksessä tekijän nimen mukaisesti, kuitenkin siten, että kunkin taiteilijan teokset on asetettu valmistumisjärjestykseen. Värilliset ja suurikokoisemmat versiot kuvista ovat Cd-romilla Jyväskylän yliopiston Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella.

Koska Tammi debytoi vasta 1990-luvun puolivälissä, ei hänen teoksiaan ole vielä juurikaan ehditty tutkia. Tästä syystä taiteilijaa ja hänen tuotantoaan käsittelevä kirjallinen tutkimusaineistoni koostuu lähinnä lehtiartikkeleista ja näyttelytoimintaan liittyvistä esittelyteksteistä. Tekstiaineiston olen koonnut pääasiassa Tammen leikekokoelmasta, Kuvataiteen keskusarkistosta ja Taidekeskus Salmelasta. Vaikka aineisto on tasoltaan hyvin vaihtelevaa, erottuu joukosta selkeästi muutamia muita asiantuntevampia tekstejä. Tutkielmassa hyödynnän kirjoituksia lähinnä siltä osin, kuin ne valottavat Tammen teoksiinsa liittämiä merkityksiä.

Keskeistä aineistoani ovat myös taiteilijan haastattelut, joita olen tehnyt tutkimukseni eri vaiheissa.⁹ Haastattelujen avulla olen pyrkinyt paitsi selvittämään teosten symboliikkaan sisältyviä henkilökohtaisia merkityskerrostumia ja tarkentamaan Tammen lehdistöhaastatteluissa esittämiä kommentteja, myös tuomaan tutkimukseeni taiteilijan äänen. Kuten Juha Turkka on todennut, jokainen katsoo Tammen teoksia oman elämäkokemuksensa, omien tavoitteidensa ja merkitystensä lävitse.¹⁰ Tästä syystä eri katsojat kiinnittävät huomiota erilaisiin yksityiskohtiin ja tekevät havaintojensa pohjalta tulkintoja, jotka voivat poiketa toisistaan. Haastatteluja tehdessäni olen peilannut omakohtaisia tulkintojani taiteilijan esittämiin näkemyksiin. Haastattelut on toteutettu Tammen ateljeessa melko vapaamuotoisina keskustelutilanteina. Niiden lähtökohtina ovat olleet tietoisesti väljästi muotoillut teemat, kuten taiteelliset ja aatteelliset vaikutteet ja erilaiset symboliryhmät, jolloin keskustelu on saanut rönsytä melko vapaasti valittujen teemojen ympärillä. Samalla tilassa esillä olleet teokset ovat limittyneet luontevasti puhetilanteeseen.

2. Symbolin käsite

2.1. Käsitteen historiaa

Alunperin kreikankielinen sana 'symbolon' on tarkoittanut sopimusta ja verbi 'symballein' yhteen saattamista, - liittämistä tai vertaamista. Suomen kielessä symboli on synonyyminen ilmaus tunnusmerkille, tunnuskuvalle ja vertauskuvalle. Käsitteen merkityksestä ei olla täysin yksimielisiä. Eri aikakausina ja eri tutkimusaloilla sitä on käytetty erilaisissa tarkoituksissa. Erilaisia näkemyksiä yhdistää kuitenkin ajatus, että symboli edustaa jotain muuta kuin itseään. Kuvataiteen ja kirjallisuuden nykykäsitteet symbolista juontaa juurensa romantiikan aikakaudelta, jolloin käsitteen merkitys tarkentui. Ennen romantiikkaa sitä käytettiin rinnakkain erityisesti allegorian, toisinaan myös metaforan käsitteen kanssa.¹¹

Uuden symbolikäsitteen kannalta keskeinen hahmo oli Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Hän määritteli symbolin vertaamalla sitä allegoriaan, joka romantiikan aikana yleensäkin käsitettiin symbolin vähempiarvoiseksi vaihtoehdoksi. Goethen näkemyksen mukaan universaalinen ja yksityinen, rajaton ja rajallinen, yhtyvät sekä symbolissa että allegoriassa, mutta täysin eri tavoin. Siinä missä symbolit luontaisesti kätkevät sisälleen jotain universaalia, rajatonta ja ääretöntä, kiinnittää taiteilija allegoriassa yksittäiseen esineeseen tai ilmiöön jotain yleistä. Symboli on kiinteä osa edustamaansa kokonaisuutta, mutta allegorian ja sen merkityksen suhde on sopimuksenvarainen. Tästä syystä allegoria tarkoittaa aina jotain muuta kuin se itse on. Koska allegorian merkitys on ennalta määritelty ja rajattu, on se myös ilmaistavissa, käännettävissä sanoiksi tai jopa korvattavissa toisella kuvalla - toisin kuin symboli, jonka merkitys on elävä ja aktiivinen. Allegoriaa onkin usein, myös Goethen jälkeen, pidetty vain eräänlaisena pedagogisena keinona, jolla ei ole itseisarvoa. Symboli puolestaan on kohotettu etsimisen tai tutkimisen apuvälineeksi. Sen avulla käsitellään jotain arvoituksellista, sellaista, mikä ei välity käsitteellisesti.¹²

Symbolismin piirissä symboli ymmärrettiin pääpiirteissään samalla tavoin kuin romantiikassa, mutta lisäksi se yhdistettiin suuntauksen platonistisävytteiseen aatemaailmaan. Platonin (427-347) teoksista symbolistitaiteilijat lukivat innokkaasti etenkin *Faidrosta* ja *Symposionia* eli *Pitoja*. Platonisia aatteita välittyi heidän ulottuvilleen myös Plotinoksen (205-270), Emanuel Swedenborgin (1688-1772) sekä

saksalaisen idealistisen filosofian, kuten Friedrich von Schellingin (1775-1854) ja G. W. F. Hegelin (1770-1831), kautta.¹³

Symbolistitaiteilijat ajattelivat symbolin toimivan lääkkeenä unohdusta vastaan. Puhuessaan symbolin luomisesta runoilija Stéphane Mallarmé (1842-1898) käytti verbiä 'évoquer', joka tarkoittaa kuvaamista, esiin loihtimista, muistuttamista, mieleen palauttamista tai takaisin kutsumista. Hänen mukaansa kuvattava objekti oli ikään kuin vähä vähältä kohotettava esiin unohduksen hämärästä. Symbolin luomistyön tarkoituksena oli herättää vastaanottajassaan mielentila, jonka kautta hän voisi tavoittaa muiston platonilaisesta tosiolovaisesta - aistein havaittavan varjomaailman taakse kätkeytyneestä ideoiden maailmasta.¹⁴ Charles Baudelaire (1821-1867) puolestaan mielsi taiteen keinoksi elämän syvimmän merkityksen käsittämiseen. Syväallinen ymmärrys, maailmojen avautuminen saattoi kuitenkin tapahtua vain harvoina, mystisinä hetkinä. Tällaisissa sieluntiloissa saattoi yksinkertaisin ja jokapäiväisinkin näkymä muuttua koko elämän syvyyden symboliksi.¹⁵

2.2. Symbolin kontekstisidonnaisuus

Symbolin käsitteen käyttöä on hämmentänyt osaltaan se, että toisaalta puhutaan taiteilijan käyttämien symboleiden henkilökohtaisista merkitystasoista ja toisaalta konventionaalisista symboleista, joilla on kulttuurin tai taideperinteen kiinteyttämä merkitys. Tämän jaottelun mukaan näyttää siltä, että konventionaaliset symbolit tulisivat toimintatapansa perusteella hyvin lähelle allegoriaa. Esimerkiksi Tammi on monissa maalauksissaan kuvannut Ikarosta, jonka merkitys inhimillisten rajojen koettelijana on siinä määrin vakiintunut, että tätä siivekästä nuorukaishahmoa voi kutsua konventionaaliseksi symboliksi, kenties jopa allegoriaksi.

Teoksessaan ”*Olen tyhjä huone*” (1992) Raili Elovaara on kuitenkin ehdottanut, että symbolien merkityksen muodostuminen sidottaisiin taideteoksen kontekstiin. Vaikka taiteilija operoisi teoksissaan konventionaalisilla symboleilla, hän kuitenkin vahvistaa symbolin merkityksen omassa teoksessaan sillä, että perinteisestä symbolista tulee osa hänen teostaan. Kyseisessä tilanteessa tutun symbolin merkitys ikään kuin ladataan toistamiseen uudesta kontekstista käsin. Tällöin esimerkiksi ironisointi ja uustulkinta tulevat mahdollisiksi.¹⁶

Symboleiden kontekstisidonnaisuutta ovat käsitelleet Monroe C. Beardsley teoksessaan *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism* (1958) ja George Dickie tekstissään *Aesthetics* (1971). Dickie on kulkenut symbolimääritelmässään pitkälti Beardsleyn viitoittamaa tietä, mutta on kuitenkin esittänyt muutamia täydennyksiä tämän teoriaan. Kirjoituksissaan mainitut taideteoreetikot ovat etsineet vastausta kysymyksiin: Mikä voi olla symboli? Mitä se merkitsee? Miten symboli tunnustetaan? Miten se vakiinnutetaan? He ovat käsitelleet symboleita sekä kuvataiteen että kirjallisuuden esimerkkitapausten kautta, joista osan korvaan tässä yhteydessä Tammen teoksiin liittyvillä esimerkeillä.

Beardsleyn mukaan symbolit voivat olla paitsi konkreettisia objekteja, myös tapahtumia, jotka toimivat symboleina. Dickie puolestaan on täsmentänyt, ettei symbolin välttämättä tarvitse olla konkreettinen - eiväthän sanat ja numerotkaan sitä ole. Beardsleyn mielestä se, mitä symboli symboloi on aina jokin ominaisuus tai ominaisuusryhmä, kuten usko, toivo, armeliaisuus, rohkeus, viisautta, siveys tai rappio. Toisessa yhteydessä hän on kuitenkin todennut, että symboli voi symboloida myös tilaa abstraktissa mielessä. Dickie taas ei näe syytä rajoittaa erilaisia asiatyyppejä, joita voidaan symboloida. Esimerkkeinä hän mainitsee kuitenkin henkilön (Kristus), tapahtuman tai tilan (kuolema, tyhjyys tai olemattomuus), toiminnan (Kristuksen uhraus), instituutiot (kristinusko ja kansakunta) ja ominaisuudet (lujuus ja jalous).¹⁷

Omassa tutkimuksessani lähestyn Tammen taiteen symboliikkaa seuraavan jaottelun kautta: asennot ja eleet, värit ja veri, peruselementit, linnut ja siivekkäät ihmiset, klovnit ja naamioituminen, eläimet ja kukat, ikäkaudet ja kuoleman symboliikka. Beardsleyn ja Dickien määritelmien pohjalta voi havaita, että alkupuolen ryhmissä on kyse erilaisten konkreettisten symboliryhmien erottelusta, mutta viimeisessä osuudessa näkökulma on siirtynyt kohti symboleiden merkityksiä.

Erilaisten symbolityyppien ja niiden symboloimien asioiden lisäksi Beardsley ja Dickie ovat kuvailleet tapoja, joiden kautta objekteista voi tulla symbolisia. Beardsleyn mukaan tapoja on kolme. Ensimmäinen niistä on luonnollinen perusta. Siinä symbolina toimivalla objektilla oletetaan olevan samanlaisia ominaisuuksia kuin kohteella, jota se symboloi. Esimerkiksi Tammen teoksissa esiintyvä joutsenen on puhtautensa ja kauneutensa vuoksi yhdistetty usein isänmaahan. Toinen Beardsleyn mainitsema tapa tulla symboliseksi on konventionaalinen perusta, jonka taustalla on jonkinlainen päätös tai sopimus. Joutsenen kohdalla konventionaalista

perustaa luovat muun muassa sen valitseminen Suomen kansallislinnuksi vuonna 1981 ja sen käyttäminen pohjoismaisena ympäristömerkkinä. Kolmas ja tärkein kriteeri symboliksi tulemiselle on Beardsleyn mukaan elinvoimainen perusta, joka edellyttää objektilta rikasta kulttuurista menneisyyttä ja sen kytkeytymistä kansalliseen historiaan. Joutsensymbolin juuria voi jäljittää sekä antiikin tarustosta että kansallisesta mytologiasta.¹⁸

Beardsley toteaa myös, että saavuttaakseen elinvoimaisen perustan ja tullakseen symboliksi objektilla on oltava konventionaalinen perusta, mikäli luonnollinen perusta puuttuu tai on niukka, mutta se voi saavuttaa elinvoimaisen perustan myös ilman konventionaalista perustaa, mikäli sen luonnollinen perusta on merkittävä ja huomiota herättävä. Huomiota herättävyyden periaatteella (Principle of Prominence) Beardsley tarkoittaa, että objektin on oltava jossain mielessä epätavallinen tai sen on muulla tavalla herätettävä huomiota - esimerkiksi siten, että sen sijainti teoksessa on keskeinen.¹⁹ Monissa Tammen maalauksissa huomiota kiinnittävät ihmisfiguurit, jotka näyttävät erikoisella tavalla ikään kuin leijailevan ilmassa, vaikkei heitä ole varustettu siivillä, eikä heidän yhteyteensä ole liitetty mitään jumaluuteen viittaavia attribuutteja.

Myös kolme ensimmäistä Dickien luettelemista keinoista symbolien vakiinnuttamiseksi palautuu Beardsleyn huomiota herättävyyden periaatteeseen. Ensimmäinen keinoista on esittää epätavallinen tai mahdoton tapahtuma teoksessa, joka muuten kuvaa tavanomaista tai historiallista tapahtumaa. Tämänkaltaisena esimerkkinä toimii Tammen maalaus *Jumala, kohtalo tai joku muu*, jossa virtsasateessa värjöttelevän ihmisjoukon yläpuolelle on sijoitettu jättiläismäinen jalka (kuva A93). Teoksessaan taiteilija häkellyttää katsojaa pukemalla kuvaksi normaalisti vain kielellisenä esiintyvän ilmauksen ”kusetus”. Monissa Tammen esittämässä tulkinnoissa raja koomisen ja traagisen välillä on häilyvä kuin veteen piirretty viiva. Aarne Kinnunen onkin todennut koomisen ja traagisen yhteyksistä seuraavaa: ”Mitä suurempi koomisen voima, sitä vahvemmin vakava on läsnä; jos toinen vahvistuu, vahvistuu toinenkin”.²⁰

Toinen Dickien mainitsemista keinoista symbolien vakiinnuttamiseksi on antaa kuvaukselle huomiota herättävä paikka teoksessa, kuten Tammi on tehnyt maalauksessaan *Mihin voimani riittävät* sijoittamalla valkoisen sulan kuvan etualalle (kuva A58). Kolmas keino on toisto, joka on kuvataiteen kohdalla käsitettävä siten,

että mikäli tietty objekti toistuu taiteilijan useissa teoksissa, sisältyy siihen todennäköisesti symbolisia merkityksiä. Tammen taiteessa tämänkaltainen symboli on esimerkiksi korppi, jota hän on suosinut kuvauskohteena erityisesti Kuvataideakatemian opintojensa (1991-1995) loppuvaiheessa.²¹

Neljäs ja keskeisin Dickien keinoista on rinnakkainasettelu, josta myös Beardsley puhuu epäsuorasti sanataiteen symbolien yhteydessä. Rinnakkainasettelun kautta taiteilija voi suhteuttaa tietyn kohteen haluamaansa merkitykseen. Maalauksessaan *Mitä minulla on, te ette voi saada* Tammi on kuvannut nuorukaishahmon, joka on kumartunut tarkastelemaan haavoittunutta jalkaansa (kuva A105). Pääpiirteissään realistisessa teoksessa huomiota kiinnittävät alareunassa kärkkyvät luurankolinnut, joista yhden pää ja kynnet ovat värjäytyneet verenpunaisiksi. Verielementti luo yhteyden kuvan pääaiheen eli nuorukaishahmon ja sivuaiheen eli luurankolintujen välille. Huomiota herättävyyden avulla taiteilija oikeuttaa vastaanottajan lataamaan kohteen rinnakkainasettelun tarjoamalla lisämerkityksellä, josta muodostuu kohteen symbolimerkitys.²²

Vaikka huomiota herättävyyden periaate ja rinnakkainasettelu ovat symboliksi tulemisen välttämättömiä ehtoja, ne eivät kuitenkaan ole itsessään riittäviä ehtoja, ellei niitä sidota taideteoksen kokonaiskontekstiin - kuten Raili Elovaara toteaa. Hänen mukaansa kontekstisidonnaisuus, jota sekä Dickie että Beardsley kirjoituksissaan sivuavat, määrää symbolin merkityksen.²³

Dickie kirjoittaa, että symbolin ja symboloitavan keskinäinen suhde taideteoksen kontekstissa määrää, mitkä nimenomaiset kohdat kaltaisuuksien joukosta tulevat kyseeseen symbolisen merkityksen muodostumisessa ja mikä nimenomainen analogia aktivoituu. Samanaikaisesti näiden kahden yksityiskohtien välille muodostuu symbolinen suhde, ja toinen yksityiskohta muuttuu symboliksi. Ajatus kontekstisidonnaisuudesta sisältyy myös kaikkiin Dickien luettelemiin keinoihin symboleiden vakiinnuttamiseksi, koska keinot kertovat samalla jotain symbolisen kohteen suhteesta ympäröivään yhteyteen. Beardsley puolestaan sivuaa kontekstisidonnaisuutta sekä kuvataiteen että sanataiteen symboleista kirjoittaessaan. Kuvataiteen kohdalla hän mainitsee ajatuksen yhteensopivuuden periaatteesta (Principle of Symbol Congruence), jonka mukaan tulisi tarkastella, mitkä symbolina esiintyvän kohteen potentiaalisista merkityksistä sopivat parhaiten yhteen teoksen muiden yksityiskohtien kanssa. Sanataiteen yhteydessä hän puolestaan toteaa, että

symboliseen objektiin voi kasautua symbolista merkitystä kerronnan kuluessa ja että symbolimerkitystä saatetaan vahvistaa jostain muusta teoksen yksityiskohdasta käsin osoittamalla. Tällöin symbolimerkitys siis sidotaan ympäröivään kontekstiin.²⁴

Kontekstista määräytyy paitsi symbolin merkitys, myös se, että kyseessä ylipäänsä on symboli eli että kyseinen yksityiskohta ei jää irralliseksi ympäristöstään - merkityksettömäksi tai neutraaliksi yksityiskohdaksi. Taiteilija voi yrittää tehdä jostain teoksen yksityiskohdasta symbolin, mutta epäonnistua, ellei hän osaa liittää teoksensa eri osia ja aspekteja yhteen oikealla tavalla tai koska jättää jotain olennaista pois. Symboli ei siis synny itsestään, vaan se tehdään.²⁵

Mitä ajatus symboleiden kontekstisidonnaisuudesta sitten käytännössä tarkoittaa? Tammen *Elämä täyttyy pienistä vainajista* -nimisissä maalauksissa on ruusuja (kuvat A90-A91 ja A111). Ruusu symbolina on kuitenkin niin monimielinen, ettei se kerro teosten merkityksestä juuri mitään. Tammen kuvaamien valkoisten ruusujen merkitys tarkentuu jatkossa, kun niitä tarkastellaan suhteessa muihin kuvallisiin elementteihin - nuorukaishahmoon, vesiputoukseen ja mustanpuhuvaan taustamaisemaan - sekä arvoitukselliseen teosnimeen. Tutkimuksessani teosnimet sekä maalauksiin ja niiden kehyksiin liitetyt tekstit toimivat siis kontekstina kuvallisille symboleille, kuten myös muut maalaukselliset elementit.

3. Tammen maalaustaiteen symboliikka

3.1. Asennot ja eleet

Maalaus liikuttaa katsojien mieltä, kun kuvatut hahmot ilmentävät selvästi omaa tunnetilaansa. Luonto, joka vetää kaltaisiansa puoleensa kiihkeämmin kuin mikään muu, saa meidät suremaan surevien kanssa, nauramaan nauravien kanssa ja kärsimään kärsivien kanssa. Nämä mielenliikkeet näkyvät ruumiinliikkeistä.²⁶ (Leon Battista Alberti)

Suljetut silmät ja kätkeyt kasvot

Tammen maalausten alastomat ja yksinäiset ihmisfiguurit ovat mielenkiintoisella tavalla samanaikaisesti sekä läsnäolevia että poissaolevia. Toisaalta he ovat maalauksissa läsnä eli esillä katsojalle, mutta samalla he näyttävät poissaolevilta, täysin omaan sisäiseen maailmaansa sulkeutuneilta. Ihmishahmot eivät yleensä

kommunikoi katsojan kanssa millään tavalla: he eivät juuri koskaan katso suoraan kohti katsojaa, ja figuureiden silmätkin ovat usein suljetut. Taiteilija itse on todennut, että se miksi kuvien ihmiset ovat sulkeutuneet itseensä, liittyy ajatukseen taideteoksesta omana maailmanaan, joka ei ota kontaktia ulospäin. Kontakti syntyy hänen mukaansa ainoastaan tasolla, jonka katsoja teosta tarkastellessaan muodostaa.²⁷

Tammen teoksista erityisesti *Hyvästi häviäjät* muistuttaa suomalaisten symbolistimaalareiden, Magnus Enckellin ja Ellen Thesleffin (1869-1954), tapaa käsitellä suljettujen silmien aihetta. Kuten Enckellin teoksessa *Pää* ja Thesleffin *Thyra Elisabethissa*, Tammenkin maalauksessa on kuvattu ainoastaan ihmiskasvot suljettuine silmineen (kuvat A64, B5 ja B48). Riikka Stewen on tulkinnut symbolistien suljettujen silmien aihetta Platonin anamnesisopin kautta, jota Plotinos on kehittänyt edelleen: ympärillämme olevan aistimaailman varjomaisia ilmiöitä alkuperäisempi tosiolevainen on palautettavissa mieleen silmät sulkien, sisäänpäin kääntyen, sisäisyyteen katsoen.²⁸

Yhteistä Tammen, Enckellin ja Thesleffin kuville on myös kertovuuden minimointi äärimmilleen, johon liittyy värien pelkistäminen miltei yhteen värisävyyn tai monokromaattisuuteen.²⁹ Tammen teoksen yleissävy on harmaa, ja siinä kuvatut kasvot näyttävät ikään kuin kohoavan vedestä tai kivistä - samankaltaisesta määrittelemättömästä maisemasta kuin Enckellinkin maalauksen ihmiskasvot. Tammen mukaan sekä epämääräiset taustamaisemat että figuurien alastomuus liittyvät pyrkimykseen häivyttää teoksista piirteet, joiden avulla kuvauskohteet olisivat sijoitettavissa tiettyyn historialliseen ajankohtaan tai maantieteelliseen paikkaan.³⁰

Tammen maalauksen nimessä *Hyvästi häviäjät* on hieman enemmän kerronnallisuutta kuin Enckellin ja Thesleffin teosnimissä. Se nostaa muistumia Friedrich Nietzschen (1844-1900) yli-ihmisopista, josta Tammi on kertonut olleensa kiinnostunut erityisesti Kuvataideakatemiaan opintojensa aikana. Myöhemmin taiteilija on kuitenkin todennut, ettei hän ole koskaan sumeilematta ihailnut nietscheläistä ajattelutapaa vaan kokenut aina olleensa heikkojen puolella. Hän käsittää Nietzschen luonnosteleman vahvojen ylivallan pikemminkin osuvaksi kuvaksi reaalityodellisuudesta kuin tavoittelemisen arvoiseksi ihanteeksi.³¹ Myös

monet symbolistitaiteilijat etsivät virikkeitä Nietzschen ajattelusta, ja suomalaisista taiteilijoista erityisesti Enckell ja Gallen-Kallela joutuivat hänen oppiansa lumoihin.³²

Teoksen *Hyvästi häviäjät* lisäksi Tammen maalauksissa esiintyy lukuisia muita ihmisfiguureja, jotka ovat sulkeneet silmänsä. Monet ihmisistä näyttävät päiväunelmien sijasta vajonneen sikeään uneen - jopa kuolonuneen. Paitsi suljettujen silmäluomiensa taakse, figuurit pakenevat katsojalta myös kätkemällä kasvonsa kokonaan. Osa ihmisistä on kääntänyt selkänsä katsojalle, ja toisinaan kasvot on peittänyt toinen teoksessa kuvattu ihmishahmo. Muutamat figuurit piilottavat itse kasvonsa - hautaamalla ne syliinsä, peittämällä ne kädellään tai kätkemällä ne teoksessa hulmuavan kankaan laskoksiin. Maalauksessa *Sinun oli aina niin helppo erehtyä* miesfiguuri on upottanut kasvonsa mustan kankaan uumeniin (kuva A85). Helppo erehtyminen assosioituu tuonpuoleiseen, paratiisilliseen tilaan viittaavaa kultataustaa vasten kuvatun naishahmon osaksi, sillä miehen elekieli kertoo sietämättömästä olotilasta.³³ Kasvojen kätkemisen, ja erityisesti silmien peittämisen kädellä, on tulkittu symboloivan häpeää.³⁴

Häpeän lisäksi Tammen kuvaamien ihmisten eleet ja ilmeet kertovat myös muista kielteisistä tunteista - syyllisyydestä, alistuneisuudesta, epätoivosta, epävarmuudesta, surusta, pelosta, inhosta ja vihasta. Vain muutamien figuurien kasvoja valaisee hymy. Ihmiset näyttävät äärettömän harvoin onnellisilta tai edes tyytyväisiltä olotilaansa. Voimakkaisiin tunnekokemuksiin viittaavat toisinaan teosnimetkin, kuten *Lempeästi vihattu*, *Minun suruni*, *sinun omasi* ja *Pelottavinta sinussa on minun riippuvaisuuteni* (kuvat 68-A69, A72 ja A83).

Itseensä käpertyneet

Tammen maalauksissa hyvin silmiinpistäviä ovat myös figuurien asennot. Ihmiset ovat usein käpertyneet itseensä tai kyyhöttävät hyvin epämukavissa asennoissa kuvien äärilaidoilla. Tyypillinen on esimerkiksi sikiöasento, jossa figuuri on koukistanut polvensa vartalooaan vasten. Kyseisen asennon voi tulkita haluksi palata takaisin turvalliseen kohtuun - pakoon kylmää maailmaa ja sen tarjoamia iskuja, joita vastaan ihmiset taistelevat suojelemalla päätään käsillään. Välillä figuurit taas istuvat etukumaraisessa asennossa, pää alas painuneena ja polviinsa nojaten, tai kyyhöttävät maassa tai sängyssä - mahdollisimman pieniksi käpertyneinä. Teosnimet sisältävät usein vihjeitä siitä, miten tilanteeseen on jouduttu, tai millaisten tunnelmien kourissa

ihmiset kamppailevat. Esimerkiksi nimi *Niin kuin jotain haluaisin* viittaa ajatukseen, että kuvan figuuri tuntee ulkopuolisena jäävänsä jostain paitsi (kuva A71). Tammen kuvaustapa tuo mieleen Leon Battista Albertin (1404-1472) esimerkin, kuinka tunnetilat heijastuvat ihmisten ruumiinkieleen:

Näemmehän, kuinka alakuloisilla ihmisillä, joita huolet ahdistavat ja apeus vaivaa, tunteet ja ruumiinvoimat jähmettyvät; he ovat kalpeita, hitaita ja liikkeiltään epävarmoja. Murheellisilla on pää painuksissa, niska kumarassa ja koko ruumis ikään kuin lysähtänyt uupuneena ja laiminlyötynä.³⁵

Tammi on todennut figureidensa epämukavien asentojen heijastelevan heidän sielullista olotilaansa. Maalauksissa ihmiset ovat useimmiten yksin, ja siksi heidän ei ole hyvä olla maailmassaan. Taiteilijan mukaan maailma on melko lohduton paikka, koska ihminen on siellä aina loppujen lopuksi hyvin yksin itsensä kanssa.³⁶ Tammen kommentit ihmisen kosmisesta yksinäisyydestä muistuttavat hänen suosikkiromaanikseen nimeämästä Mika Waltarin (1908-1979) *Sinuhe egyptiläisestä* (1945),³⁷ jonka lopussa päähenkilö kuvailee tuntojaan seuraavasti:

Sillä minä, Sinuhe, olen ihminen ja ihmisenä olen elänyt jokaisessa ihmisessä, joka on ollut ennen minua, ja ihmisenä elän jokaisessa ihmisessä, joka tulee jälkeeni. Elän ihmisen itkussa ja ilossa, hänen surussaan ja pelossaan elän, hyvydessään ja pahuudessaan, oikeudessa ja vääryydessä, heikkoudessa ja väkevyydessä. Ihmisenä olen elävä ihmisessä ikuisesti enkä sen tähden kaipaa uhreja hautaani ja kuolemattomuutta nimelleni. Tämän kirjoitti Sinuhe, egyptiläinen, hän, joka eli yksinäisenä kaikki elämänsä päivät.³⁸

Tammen pystyasentoon sijoittamat figuurit kamppailevat toisinaan raivoisesti sietämättömiä olosuhteitaan vastaan. Ihmiset liikkuvat eteenpäin etukumarassa, suorituskykynsä äärimmilleen ponnistaneina - aivan kuin näkymättömät voimat yrittäisivät estää heidän etenemisensä. Toisinaan näyttää siltä, että ihmiset olisivat heittäytyneet suinpäin eteenpäin ”kaikki tai ei mitään” -asenteella tai heidät olisi paiskattu liikkeeseen vastoin omaa tahtoaan, kuten maalauksessa *Kaikki kuin ei mitään* (kuva A66). Teoksessa huomiota kiinnittää erityisesti se piirre, että ihmisfiguuri on maalattu hyvin tarkasti, mutta hahmon päälle on roiskittu suurpiirteisesti oranssinruskeaa maalia. Tekninen toteutustapa saa myös sisällöllisiä merkityksiä. Maaliroiskeet, yhdessä teosnimen kanssa, viittaavat ajatukseen, että figuurin ympärillä avautuva maailma näyttäytyy kaoottisena, hahmottomana ja sattumanvaraisena.

Teos nostaa muistumia Martin Heideggerin (1889-1976) ja Jean-Paul Sartren (1905-1980) filosofiasta, vaikka Tammi onkin kiistänyt tutustuneensa kyseisten

ajattelijoiden tuotantoon pintaraapaisua syvällisemmin.³⁹ Heideggerille heitteisyys (Geworfenheit) on perustava maailmassa olemisen tapa: meidät on sysätty maailmaan ilman omaa valintaamme, ilman edeltävää tietoa maailmasta ja päämääristä, jotka olemisellemme on annettu.⁴⁰ Sartre puolestaan on valaissut ajatusta romaanissaan *Inho* (*La Nausée*, 1938) seuraavin sanoin: ”Olemassaoloni oli sattuma, ei sen kummempi kuin kiven, kasvin tai mikrobin. Elämäni, kaikkine vaiheineen, oli täysin umpimähkäistä”.⁴¹

Monissa Tammen teoksissa ihmisfiguurit ikään kuin oudolla tavalla leijailevat ilmassa, jonkinlaisessa tyhjiössä, hauraiden pilviharsojen lomassa. Hänen ihmiskuvaustaan onkin verrattu renessanssin kattomaalauksiin, erityisesti Michelangelon (1475-1564) teoksiin. Vertauksia on perusteltu toteamalla, että Tammen ihmisfiguurit ovat vahvasti eri perspektiiveistä kuvattuja ja että hahmot on sijoitettu ”väärin” eli siten, etteivät kuvat ole harmonisia eivätkä kompositioltaan oikeaoppisia.⁴² Taiteilija itse on kertonut saaneensa tyhjiysteemaansa virikkeitä kattofreskoista, joista hän kiinnostui vuonna 1996. Erityisesti Giambattista Tiepolon (1696-1770) maalausten pilvikuvaukset ja niiden painovoimattomuuden vaikutelma tekivät häneen vaikutuksen.⁴³

Tammen tyhjiössä kelluvat ihmiset eivät näytä nauttivan painovoimattomuuden tunteesta, vaan yrittävät epätoivoisesti tavoitella ympäriltään jotain kiinteää tarttumiskohtaa, vaikka heidän hapuilunsa osoittautuukin useimmiten turhaksi. Tammen ihmisfiguureiden dramaattisissa eleissä, kuten kouristuneesti harovissa käsissä, on nähty yhtymäkohtia Egon Schielen ilmaisukeinoihin.⁴⁴ Schielen kulmikkaassa ihmiskuvauksessa on kiinnitetty huomiota paitsi figuureiden käsien erikoisiin asentoihin, myös ihmisten hermostuneisiin ja kouristuksenomaisiin eleisiin ja liikkeisiin, joiden on katsottu olevan lähes patologisia. Taiteilijan onkin kerrottu tunteneen suurta mielenkiintoa henkisesti sairaiden ihmisten ruumiinliikkeitä kohtaan.⁴⁵

Toisiinsa takertuneet

Silloinkin, kun Tammi on antanut kahden ihmisen kohdata toisensa samassa maalauksessa, on heidän asennoissaan ja eleissään jotain hyvin epätoivoista. Figuurit takertuvat toisiinsa raivokkaasti, mutta silti he eivät juuri koskaan näytä tavoittavan toisiaan täydellisesti. Tätä tilannetta kuvaavat myös teosten nimet, kuten *Se mikä jää*,

on sieluton, Juuri kun olin saavuttamaisillani sinut ja Juuri kun olit saavuttamaisillasi minut (kuvat A44, A94-A95 ja A115).

Viimeksi mainitun teoksen akvarelliversiossa ihmisfiguurit oleskelevat veden äärellä maisemassa, joka synkkydessään muistuttaa hieman Gallen-Kallelan maalauksen *Lemminkäisen äiti* miljöötä (kuva B17). Tammen ja Gallen-Kallelan kuvaukset lähenyvät toisiaan myös asetelmiensa suhteen. Molemmissa teoksissa miesfiguuri makaa selällään maassa ja naishahmo on kumartunut hänen puoleensa. Gallen-Kallelan maalauksessa äiti on laskenut kätensä kuolleen poikansa rinnalle - kuin tunnustellakseen hänen sydämensä lyöntejä. Tammen teoksessa naishahmo kuuntelee miehen sydänääniä painamalla korvansa hänen rintaansa vasten. Kätensä hän on asettanut miehen suun eteen. Nainen näyttää siis samanaikaisesti elvyttävän ja tukehduuttavan miestä; hän on paradoksaalisesti sekä parantava että tuhoava voima. Myös tässä suhteessa Tammen teos lähenee Lemminkäisen tarinaa, koska siinäkin naisella on kaksijakoinen rooli - äiti elvyttää poikaansa, joka on joutunut surman suuhun Pohjan akan antamia tehtäviä suorittaessaan.

Maalauksessa *Juuri kun olit saavuttamaisillasi minut* kiteytyy Tammen näkemys, jonka mukaan ”olemisen kestättömyyttä voi lievittää vain toisen ihmisen ymmärrys, mutta samanaikaisesti toinen ihminen aiheuttaa kärsimyksiä”. Taiteilija on todennut, että myös vimmaisista ja pelokkaiden eleitä yhdistävä teos *Lempeästi vihattu* liittyy hänen teemaansa parisuhteen taivaallisesta helvetistä (kuva A68).⁴⁶

Teoksessa *Pelottavinta sinussa on minun riippuvaisuuteni* miesfiguuri kyyhöttää maassa etukumarassa, ja naishahmo leijailee hänen yläpuolellaan hulmuavan kankaan kätöksissä (kuvat A72 ja A83). Naisesta ovat näkyvissä ainoastaan kädet, jotka kietovat miehen kasvoja vaalean kankaan taakse. Tammi itse pitää maalausta yhtenä parhaimmistaan ja on todennut siitä seuraavaa: ”Riippuvaisuus toisesta ihmisestä voi olla taivas, mutta yhtä lailla äärimmäisen pelottavaa”.⁴⁷ Hän on myös maininnut, että kuvan syntyjuuret juontuvat hänen opiskelukuukausiinsa Yhdysvalloissa, Pittsburghin Carnegie Mellon -yliopistossa keväällä 1996. Rakkaasta erossa oleminen sai taiteilijan pohtimaan riippuvuutta ja kiintymystä. Se, että itsessä tunnistaa ikävöimistä ja riippuvuuden tunnetta toisesta ihmisestä, voi hänen mukaansa aiheuttaa jopa vihaa.⁴⁸ Teoksessa huomiota kiinnittää erityisesti piirre, että siinä hulmuava kangas häivyttää tarkan rajan ihmisfiguurien välillä. On vaikeaa sanoa,

mistä toinen alkaa ja mihin toinen päättyy - tai edes sitä, kumpi maalauksen figureista on 'minä' ja kumpi 'sinä'.

Roolit jäävät katsojalle hieman epäselviksi myös teoksessa *Minun suruni, sinun omasi*, joka muistuttaa etäisesti Magnus Enckellin maalauksesta *Melankolia* (kuvat A69 ja B7). Salme Sarajas-Korte on asettanut Enckellin teoksen osaksi melankoliateeman vanhaa ikonografista perinnettä. Vaikka melankolia esitettiin keskiajalla useimmiten mieshahmona, joko työnsä ääreen nukahtaneena tai esimerkiksi kademielisenä katselemassa sivusta lemmentaria, on aihetta myöhemmin kuvattu vaihtelevammin - yleisenä melankolisena vireenä tai melankolisena kontemplaationa, joka ilmaisee tajun olemassaolon äärettömyydestä ja ihmisen voimattomuudesta sen edessä. Tammen maalauksessaan kuvaamien ihmisten pienuus tulee esiin taustan äärettömyyksiin jatkuvaa pilvimaisemaa vasten. Melankolia-aihe on kiehtonut taiteilijoita luultavasti siksi, että melankolia on nähty paitsi ihmisen syvimpien kärsimysten aiheuttajana, myös korkeimman henkisen kyvyn ja taiteellisen luomistyön syvänä, mutta kivettyneenä alkuvoimana, jonka ahdistuneimmasta tuskasta taiteilija kurottautuu näkemään paratiisillisen kirkkauden.⁴⁹

Teoksessa *Minun suruni, sinun omasi* leijailevista ihmisistä taaempi on kietonut kätensä edempänä olevan figuurin pään ympärille. Lohduttaako hän surevaa lähimmäistään vai etsiikö hän itse tukea ja lohtua toisesta ihmisestä? Epäselviksi jäävät roolit saattaisivat viitata ajatukseen, että silloin kun toinen ihminen on itselle hyvin tärkeä, selkeät rajat itsen ja toisen välillä voivat hämärtyä. Erityisesti äärimmäisissä kokemuksissa - surussa ja pelossa - toisen kärsimys voi konkreettisesti tuntua omalta, kuten Tammen teosnimikin vihjaa.

Vaikka figureiden roolit jäävät toisinaan katsojalle epäselviksi, on taiteilija maininnut, että hänellä itsellään on yleensä niistä selkeä käsitys. Silloin kun teoksessa kuvataan miehen ja naisen välistä suhdetta, on miesfiguuri 'minä' ja nainen 'sinä'. Tätä Tammi on perustellut toteamalla, että miehenä miehisen maailman kokemukset ovat hänelle tutumpia ja siksi myös helpommin siirrettävissä maalauksiin. Taiteilija ei silti samasta teostensa 'minää' täysin itseensä, se ei ole mitään "absoluuttisen henkilökohtaista", vaikka kuvilla onkin paljon yhteyksiä hänen omakohtaisiin kokemuksiinsa.⁵⁰ Aina katsoja ei kuitenkaan voi olla täysin varma, kumpaa

sukupuolta maalausten ihmiset edustavat. Esimerkiksi teoksessa *Minun suruni, sinun omasi* kummatkin figuurit näyttävät niin lihaksikkailta, että he voisivat olla miehiä.

Tammen maalausten omaan sisäiseen todellisuuteensa sulkeutuvien figuureiden asennot, eleet ja ilmeet kertovat siitä, ettei ihmisten ole hyvä olla maailmassaan. Figuurit liikehtivät levottomasti, leijailevat tyhjiydessä painovoimattomina, lojuvat maassa tai vuoteella itseensä kääpetyneinä, miltei liikkumattomina. Heidän näkyvimpiä eleitään ovat kasvojen kätkeminen ja kouristuksenomaisesti harovat kädet, jotka hapuilevat ympäriltään kiinteää kosketuskohtaa tai takertuvat epätoivoisesti toiseen ihmiseen. Negatiivisista tunteista - häpeästä, syyllisyydestä, alistuneisuudesta, epätoivosta, epävarmuudesta, surusta, pelosta, inhosta ja vihasta - kertovat asentojen ja eleiden lisäksi myös figuureiden ilmeet.

3.2. Värit ja veri

Kuulen teidän kysyvän: mitä on olla väri?

Väri on silmän kosketus, kuoron musiikki, sana pimeydessä. Olen kymmenien tuhansien vuosien ajan kuunnellut sielujen puhetta, kun ne tuulen lailla humisevat kirjasta kirjaan, esineestä esineeseen, ja siksi rohkenen sanoa teille, että kosketukseni muistuttaa enkelin kosketusta. Toinen puoli minua puhuttelee silmääne; se on painava puoleni. Toinen puoleni taas nousee katseenne kanssa siiville; se on kevyt puoleni.⁵¹ (Orhan Pamuk)

Valkoinen ja musta

Tammen teokset voi niiden värimaailmojen mukaan jakaa karkeasti kolmeen ryhmään: vaaleasävyisiin, hyvin tummiin, miltei mustiin maalauksiin ja kuviin, joita hallitsevat voimakkaat värit - useimmiten punainen. Taiteilija itse on kuvaillut eräässä näyttelyssä esillä olleiden teostensa värimaailmoja seuraavasti: ”Joukossa on sekä repiviä, mustanpuhuvia maalauksia että herkkiä ja vaaleita tauluja. Silti niillä ei ole vaikeuksia elää yhdessä, sillä sellaisesta hajonnasta ja lukemattomista kiinnostavista asioistahan olemassaolomme muodostuu”.⁵² Tammi on myös puhunut maalauksellisten taustojensa yhteydessä mielenmaisemista ja on todennut, että teosten värimaailmat liittyvät kiinteästi erilaisten tunnetilojen kuvaukseen.⁵³

Tekstissään *Taiteen henkisestä sisällöstä (Über das Geistige in der Kunst, 1911)* Wassily Kandinsky (1866-1944) on kiinnittänyt huomiota värien sielulliseen tunnevaikutukseen. Hän on kuvaillut kuuden päivärin muodostamaa ympyrää omaa

hääntäänsä purevaksi käärmeeksi, loputtomuuden ja ikuisuuden symboliksi, jonka oikealla ja vasemmalla puolella sijaitsevat valkoinen ja musta vaikenemisen kahtena suurena mahdollisuutena - syntymänä ja kuolemana.⁵⁴ Valkoisen yhteydessä Kandinsky on kirjoittanut seuraavaa:

Tämä maailma on niin korkealla meidän yläpuolellamme, ettemme voi kuulla sieltä mitään sointia. Sieltä tulee suuri vaikeneminen, joka materiaalisesti esitettynä näyttää meistä ylipääsemättömältä, loputtomiin jatkuvalta kylmältä muurilta. Sen tähden vaikuttaa myös valkoinen sielumme suurena vaikenemisena, joka on meille absoluuttista. Se soi sisäisesti kuin ei-sointi, joka vastaa melkoisesti joitakin taukoja musiikissa, niitä taukoja, jotka vain ajallisesti keskeyttävät osan tai sisällön kehittelyn olematta kehityksen lopullinen päätös. *Se on vaihteloa, joka ei ole kuollutta vaan on täynnä mahdollisuuksia.* Valkoinen soi kuin vaikeneminen, joka voidaan yhtäkkiä ymmärtää. Se on ei-mikään, joka on nuorekas tai vielä tarkemmin *ei-mikään, joka on olemassa ennen alkua, ennen syntymää. Niin soi ehkä maa jääkauden valkoisina aikoina.*⁵⁵

Tammen teoksissa vaaleita sävyjä ovat saaneet ympärilleen kuolevat ja kuolleet ihmisfiguurit ja linnut. Vaaleus hallitsee myös monia maalauksia, joissa kuvattujen raskaiden, epätoivoisesti liikehtivien ihmiskehojen ympärillä hulmuavat kevyet lakanat. Vaaleasävyisten teosten nimet, kuten *Huudettuja kuiskauksia sielun holviin* ja *Kun yö nousi keskellä päivää* viittaavat usein sietämättömän ristiriitaiseen olotilaan tai johonkin odottamattomaan vastoinkäymiseen, jonka myötä kuvien figuurit ovat suistuneet arkielämänsä turvallisilta raiteilta ja ajautuneet kestävykensä rajamaille - äärimmäisten tunnekokemusten riepoteleviksi (kuvat A33 ja A54). Valkoinen väri onkin yhdistetty tilanteeseen, jossa keskeistä on kohtalon epävarmuus.⁵⁶

Myyttitutkimuksen kielessä kyseisestä tilanteesta on käytetty usein nimitystä välitila tai liminaalisuuden tila, joka kirjaimellisesti merkitsee kynnystilaa, tämän- ja tuonpuoleisen maailman välimaastossa olemista. Liminaalisuuden tilassa tarinan sankari joutuu hetkeksi yhteisönsä ulkopuolelle, myyttisen tapahtumasarjan keskelle, jossa tietoinen ja tiedostamaton maailma törmäävät yhteen ja jossa hänen tehtävänä on voittaa ylitsepääsemättömiltä näyttäviä vaikeuksia. Vaarojen lisäksi myyttinen välitila on kuitenkin täynnä mahdollisuuksia, kuten myös valkoinen väri Kandinskyn mukaan on. Koska kyseisessä tilanteessa kommunikointi ihmisten ja jumalten välillä on mahdollista, saattaa sankari päästä käsiksi ikuisiin, jumalallisiin tietoihin ja taitoihin, joiden avulla hän voi tehtävän suorittuaan ja yhteisöönsä palattuaan selviytyä tulevista koettelemuksista. Liminaalisuuden tila merkitsee siis toisaalta paluuta aivan alkuun ja toisaalta kurkottamista tulevaisuuteen.⁵⁷ Tammen maalauksissa vaalean maiseman keskellä kyyhöttävät hahmot käyvät ehkä omaa

myyttistä taisteluaan ja epäilevät voimiensa riittävyttä, mutta heillä on kuitenkin mahdollisuus saavuttaa kärsimyksensä kautta jotain tärkeää.

Vaaleasävyisten teosten vastapainoksi Tammi on maalannut useita kuvia, joiden värimaailma lähenee mustaa. Tummanpuhuvat teokset kuvastelevat usein äärimmäisen synkkiä tunnetiloja, jopa kuoleman tuntoja, kuten myös monet vaaleat maalaukset. Niissä kuvatut tilanteet ovat kuitenkin vielä pysähtyneempiä kuin vaaleissa teoksissa. Tummasävyisissä maalauksissa, kuten *Kertomus kuuroille korville* ja *Sanoivat sitä sydämeksi* ihmishahmot ovat käpertyneet alakuloisesti, miltei liikkumattomina, omaan yksinäisyyteensä (kuvat A79 ja A84). Teosnimet kertovat ongelmista suhteessa ulkomaailmaan - toisaalta kommunikaatiotilanteen vaikeudesta ja toisaalta haavoittuneisuudesta. Maalauksessa *Sanoivat sitä sydämeksi* kuvatun figuurin asento muistuttaa Gallen-Kallelan synkkäsävyisestä teoksesta *Tuonelan joella*, jossa naisfiguuri kyyhöttää etukumarassa ja on upottanut kasvonsa käsiinsä (kuva B18).

Tuonelan tunnelmia kuvaa Tammikin useissa teoksissaan, joissa ihmisfiguurit lojuvat kuolleina tummaa taustaa vasten. Tuovatko taustojen värit kuolemankuvaukseen erilaisia sävyjä? Kandinsky on kuvaillut mustan värin sielullista vaikutusta seuraavasti:

Ja kuin ei-mikään ilman mahdollisuuksia, kuin kuollut ei-mikään auringon sammumisen jälkeen, kuin ikuinen vaikeneminen ilman tulevaisuutta ja toivoa soi sisäisesti musta! Se on musikaalisesti esitettyä kuin täysin lopullinen tauko, jonka jälkeen tulee jatko niin kuin toisen maailman alku, koska tämän tauon päättämä loppuu kaikiksi ajoiksi, on täydellisen valmis: ympyrä on sulkeutunut. Musta on jotain sammunutta, kuin loppuunpalanut roskakasa, jotain liikkumatonta, kuin ruumis, joka suhtautuu kaikkiin tapahtumiin eittuntevasti ja antaa kaiken liikua luotaan. Se on kuin ruumiin vaikeneminen kuoleman jälkeen, elämän päätös.⁵⁸

Siinä missä valkoinen kätkee sisälleen toivonkipinän, tukahduttaa musta synkkyydessään kaikki toivonrippedkin. Valkoinen kuolemankuvausten yhteydessä tuo niihin muistumia paratiisillisesta alkutilasta ja samalla myös toivon ylösnousemuksesta ja kuolemanjälkeisestä elämästä. Tummat sävyt sen sijaan viittaavat alkukaaokseen, ikuiseen pimeyteen, tuonelaan tai manalaan vajoamiseen ja myös ajatukseen Jumalan poissaolosta.⁵⁹ Musta väri, yhdessä repivien ja kulmikkaiden viivojen, rosoisten ja terävien sekä ihmisruumiin luita muistuttavien muotojen kanssa, on liitetty ajatukseen kuolemasta myös modernistisen, abstraktin taiteen piirissä.⁶⁰ Erkki Pirtola on puolestaan kirjoittanut, että taiteen suuruus

punnitaan taiteilijan kyvyssä käyttää mustaa. Hänen mukaansa musta pimeytenä tai värien summana puhuu katsojalle yleensä juuri kuolemasta. Pirtolan mielestä taiteilijan suuruus mitataan siis lopulta hänen kyvyssään tulkita kokemuksiaan kuoleman olemuksesta ja kuoleman läsnäolosta elämässä, koska näiden ainesten avulla taiteilija tuo teoksiinsa syvyysulottuvuuden.⁶¹

Punainen ja veri

Siinä missä Tammen teosten vaaleille ja tummanpuhuville taustoille on helppoa osoittaa vertailukohtia symbolistisesta kuvataiteesta, esimerkiksi Magnus Enckellin varhaistuotannon maalauksista, on hänen kuvissaan leimuaville voimakkaille punaisille sävyille etsittävä vertailukohtia toisaalta. Leevi Haapala on kiinnittänyt huomiota siihen, että Tammen punasävyisissä maalauksissa abstraktit taustat saavat sisällöllisiä merkityksiä yhdistymällä teosten tunneilmaisuun tai niiden kuvaamiin mielentiloihin. Taustojen maalipinnoissa hän on nähnyt ”verenperintönä” muistumia Wienin aktionismista, kuten Hermann Nitschen (s. 1938) eritemaalauksista ja Arnulf Rainerin (s. 1929) ylimaalatuista päistä, kuolinnaamioista ja krusifikseista. Lisäksi hän on maininnut Tammen punaisten maalausten yhteydessä Jackson Pollockin (1912-1956) roiskemaalaukset ja Gerhard Richterin (1932-1976) punasävyiset, abstraktit kuvapinnat, joissa realistinen aihe kuultaa enää lastalla pyyhittyjen jälkien alta.⁶²

Tammi itse on todennut mieltävänsä teostensa punaiseen väriin liittyvän symboliikan kaikkein keskeisimmäksi, itsenäisimmäksi ja monimuotoisimmaksi. Muiden värien merkitykset ovat teoskohtaisempia ja tiiviimmin yhteydessä muihin maalauksissa kuvattuihin elementteihin. Punaisen Tammi on kertonut käsittävänsä erityisesti elämän väriksi, ja häntä kiinnostaa myös sen yhteys veren symboliikkaan.⁶³ Eräässä lehtihaastattelussa taiteilija on kommentoinut punaisen merkitysulottuvuuksia seuraavasti:

Punainen väri on herkullinen monimuotoisuudessaan, sillä se sisältää koko sen tunneskaalan mitä ihminen kokee. Se on herkkä ja lämmin, mutta myös kylmä ja kuuma. Se viestittää vaarasta, uhasta, rakkaudesta. Se kutsuu luokseen, mutta se myös kieltää.⁶⁴

Tammi on myös maininnut löytäneensä Orhan Pamukin (s. 1952) teoksesta *Nimeni on Punainen* (*Benim Adim Kırmızı*, 1998) yhtymäkohtia omalle punaisen värin määritelmälleen.⁶⁵ Romaanissa punainen väri kuvailee itseään seuraavalla tavalla:

Olen niin onnellinen, kun saan olla punainen! Olen tulella; olen vahva; tiedän että minut huomataan; tunnen ettei minua voi vastustaa.

En tahdo salata mitään: herkkyyks ei mielestäni vaadi heikkoutta eikä hienoutta vaan tahtoa ja päättäväisyyttä. Panen itseni näyttille! En pelkää muita värejä, en kavahda varjoja, tungosta enkä yksinäisyyttä. On niin ihanaa täyttää minua odottava pinta voittoisalla tulellani! Siellä minne menen alkavat silmät säihkyä, kulmat kohoilla, intohimot syttyä, sydämet sykkiä. Katsokaa minua: elämä on ihanaa! Silmäilkää minua: näkeminen on ihanaa. Elämä on näkemistä. Minä näyn kaikkialla. Elämä alkaa minusta ja päättyy minuun, uskokaa pois.⁶⁶

Lyhyesti sanottuna: punaiseen väriin sisältyvät kaikki ihmiselämän kohokohtiin liittyvät merkitykset. Tämä ajatus nousee esiin erityisesti Tammen punasävyisestä teoksesta *Kaikki*, jossa ihmisfiguuri leijaillee sikiöasennossa keskellä maalauksellista taustaa (kuva A56). Taiteilijan mukaan taustan punainen verisumu ei ole mikään konkreettinen, fyysinen paikka, vaan käsitteellinen, abstrakti tila - elämä kokonaisuudessaan. Tammi on käyttänyt kyseisen teoksen yhteydessä ilmausta ”eksistentiaalista tyhjiökelluntaa”.⁶⁷ Kuvan äärettömyyksiin jatkuva punainen verisumu, yhdessä kaikenkattavan teosnimen ja sikiöasennossa leijuvan ihmisfiguurin kanssa, on saanut katsojissaan aikaan vaikutelman, että maalauksessa kiteytyy kaikki paitsi elämästä, myös sen alku- ja päätöspisteistä - syntymästä ja kuolemasta:

Uusimmissa maalauksissa, kuten *Kaikki* (1996), matka kulkee punaisuudessa, tunteiden ja tunnelmien vietävänä aamun ja lupauksen hehkusta sävytettyihin syvänteisiin, poltteessa kohti iltaa ja caput mortuini sakeana peittyvää loppua.⁶⁸ (Leevi Haapala)

Läsnä on kaikki. Paljaana koko ihminen, sielu tuskasta värisevänä, punaisena. Vanhuuden rosoisena julmuutena. Rakkautta hehkuvana, kuoleman kalpeana tyhjiytenä. Herkkänä nuoruutena, hapuilevana rakkautena [...] Tammen ajattelu kiteytyy teoksessa *Kaikki*.⁶⁹ (Eira Sallinen)

Maalaukselle *Kaikki* läheistä sukua on *Vihalla ruokittu rakkaus*, jossa kuvattu ihmisfiguuri rimpuilee tuskainen ilme kasvoillaan hehkuvanpunaisen pilvimaiseman keskellä (kuva A61). Figuurista ovat näkyvissä ainoastaan kasvot ja keskiruumis, raajat ovat pilvimassan kätköissä. Tammi itse on todennut maalauksestaan, ettei siinä kuvattu, veripilvestä esiin työntyvä ihmishahmo näe, mihin hän tarttuu eikä myöskään mistä ja minne hän ponnistaa. Ihmiset eivät siis ole koskaan täysin tietoisia, mistä heidän tekonsa alkujaan juontavat juurensa tai mihin ne lopulta johtavat.⁷⁰ Eräässä lehtihaastattelussa taiteilija on valaissut teostaan toteamalla: ”Kaikki rakastavat elämää, mutta maailma vastaa rakkauteen kylmäkiskoisuudella”.⁷¹ Maalauksen punainen värimaailma yhdistyy siis teosnimessä mainittuihin voimakkaisiin tunteisiin - vihaan ja rakkauteen. Samalla teos kuvaa yksilön suhdetta ympäröivään todellisuuteen.

Punasävyisissä maalauksissaan *Jumalan hedelmä paholaisen syötäväksi* ja *Hengitysharjoituksia Jumalan johdolla* Tammi puolestaan pohtii ihmisen olemukseen ja Jumalan olemassaoloon liittyviä kysymyksiä (kuvat A31 ja A77). Ensin mainitussa teosnimessä verisumun keskellä leijaileva ihminen on asetettu kiistakapulaksi Jumalan ja paholaisen välille. Taiteilija on maininnut kuvittaneensa maalauksessaan ajatusta, että vaikka ihminen olisikin Jumalan luoma olento, päätyy hän joka tapauksessa maanpäällisten tekojensa johdosta helvettiin - paholaisen iloksi.⁷² Verisumun voi siis tulkita viittaukseksi ihmisen pahoihin tekoihin.

Teoksessa *Hengitysharjoituksia Jumalan johdolla* ihmisfiguuri puolestaan haukkoo tuskaisena henkeään ja nojautuu käsillään polviinsa. Tammen mukaan kuva sai alkusysäyksensä hänen omakohtaisista kokemuksistaan. Ennen teoksensa maalaamista taiteilija kärsi omituisista hengitysvaikeuksista - toisinaan hän ei tuntenut saavansa vedetyksi lainkaan ilmaa keuhkoihinsa. Vaivojen syyksi paljastui hartiaseudun lihasten jäykistyminen. Kokemus herätti taiteilijassa ajatuksen, että Jumalan insinööritaito on melko heikko, koska yhden kehon osan mennessä epäkuntoon heijastuvat vaikutukset myös toisaalle.⁷³ Teoksen punaiset sävyt kuvastavat äärimmäistä kärsimystä.

Lähimmäs abstraktia kuvailmaisua Tammi kurkottelee maalauksessaan *Yksinäisyyden seurakoira*, joka ensi silmäyksellä vaikuttaa pelkältä punaisten värisävyjen leikiltä. Kuvapintaa hallitsevat oranssinpunaiset väriroiskeet ja tummanpunaisena valuva maali (kuva A89). Tarkasti katsoessa teoksen alareunasta voi kuitenkin hahmottaa makaavan ihmisfiguurin ja vasemmasta laidasta nyljetyjä raajoja. Viimeksi mainitut elementit tuovat muistumia Gallen-Kallelan *Symposion*-luonnoksen nyljetystä naishahmosta, joka on tulkittu sekä maailmanarvoituksen ratkaisua symboloivaksi sfinksiksi että materian ruumiillistumaksi (kuva B14).⁷⁴ Kokonaisuutena Tammen teos herättää mielikuvia taistelutantereesta, jossa on käyty verinen konflikti.

Veri symbolina on hyvin monimerkityksinen. Valeri Savtsuk on teoksessaan *Veri ja kulttuuri* (*Krovj i kuljtura*, 1995) tiivistänyt sen tavallisimmat merkitysisällöt seuraavasti: elämä, elämän pyhyys, täyteys ja terveys (täysiverisyys), äärimmäinen jännitys, äärimmäinen vilpittömyys (vala), päämäärän saavuttamisen hinta (paljolla tai vähällä verellä), periytymisen instituutio, sukulaisuussuhteet ja rotu ("hyvää verta"), synti, rikos ja kuolema.⁷⁵ Tammen maalauksessa *Yksinäisyyden seurakoira*

lainehtiva veri viestii aggressiivisuudesta ja väkivallasta. Kenties teos kuvailee niitä vaikutuksia, joita yksinäisyydellä ja yhteisön ulkopuolelle joutumisella voi olla yksilöön. Vaikka taiteilija itse onkin todennut, ettei löydä omista maalauksistaan mitään yhteiskuntapoliittista, koska hän pitää taidetta yleensäkin hyvin epäpoliittisena, on hän kuitenkin maininnut seuraavaa: ”Poliittisinta töissäni on viittaukset siitä, miten ihmisiä tulisi kohdella”.⁷⁶

Yksinäisyyden seurakoiran tapaan myös maalaus nimeltä *Pato* on kauttaaltaan kuin verellä sivelty (kuva A82). Siinä Tammi on kuvannut ihmisfiguurin, joka seisoo maalauksen oikeassa laidassa selin katsojaan ja näyttää joko nojautuvan tai syöksyvän eteenpäin koko ruumiinsa painolla. Taiteilijan mukaan teoksen figuuri yrittää estää padon tai jonkin muun konkreettisen rakennelman sortumista. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että hän epäonnistuu tehtävässään, sillä paksua punaruskeaa ainetta, josta Tammi on käyttänyt nimitystä ”verinen uloste”, tulvii esiin joka suunnasta, ja teoksen alalaita suorastaan lainehtii siitä. Taiteilijan mukaan teos kuvaa tunnetta, että ”kaikki maailman paska” uhkaa räjähtää padon takaa esiin - yhden ihmisen harteille.⁷⁷ Samankaltaisia piinallisia kokemuksia käsittelevät myös verenkarvaiset maalaukset *Toukokuu* ja *Kun menneisyyteni mursi auki hautansa, moni elävältä haudattu tuska heräsi*, joiden taiteilija on kertonut syntyneen henkilökohtaisten kriisitilojen siivittäminä (kuvat A24 ja A32).⁷⁸

Aina punasävyt eivät hallitse koko maalausta, vaan joskus väriä on sivelty ainoastaan teosten pieniin yksityiskohtiin, kuten haavoista valuviksi verinoroiksi. Toisinaan Tammi on käyttänyt punaista vain osana teostensa maalauksellista taustaa, eikä hän tällöin ole tietoisesti liittännyt väriin veren vertauskuvallisuutta. Taiteilijan mukaan esimerkiksi teoksissa *Läsnä ja poissa* ja *Koira, joka rakasti liikaa* valuva maali toimii osana maalauksellista pintaa (kuvat A57 ja A97). Tietoisesti Tammi on maininnut pyrkineensä verivaikutelmaan ristiinnaulittu-aiheisissa maalauksissaan, joita käsittelen tarkemmin kuoleman symboliikan yhteydessä sekä viimeaikaisissa, liiskaantunutta kyyhkystä esittävässä teoksissaan.⁷⁹

Punaisen lisäksi Tammen teoksissa leimuaa oranssi tuli, läikehtii sininen vesi ja toisinaan myös violetin sävyjä. Näiden värien merkityksiä sivuan jatkossa, esimerkiksi peruselementtien symboliikan yhteydessä. Sen sijaan keltainen ja vihreä, etenkin voimakkaissa muodoissaan, puuttuvat hänen väriskaalastaan lähes täysin. Tammella on maalaustyössään ollut jaksoja, joiden aikana hän on käyttänyt erityisen

paljon tiettyjä värejä. Eräässä lehtihaastattelussa hän on puhunut ”punaisesta ja valkoisesta kaudestaan”.⁸⁰ Myöhemmin hän on kuitenkin maininnut palaavansa yhä uudestaan samojen maalauksellisten elementtien - kuten värien - äärelle, joita hän on käyttänyt jossain aikaisemmassa vaiheessa ja hylännyt sitten joksikin aikaa. Kokonaisuutena eriväristen kausien erottelu ei siis ole mielekäästä.⁸¹

Tammen teosten värimaailmat limittyvät kiinteästi hänen kuvaamiensa ihmisfiguureiden sielulliseen olotilaan. Vaaleasävyisissä maalauksissa ihmiset näyttävät usein ajautuneen sietämättömän ristiriitaisiin tilanteisiin tai odottamattomiin vastoinkäymisiin ja tummasävyisissä kuvissa puolestaan vajonneen liikkumattomina yksinäisyyteensä, pohjattoman synkkien tunnelmien keskelle. Tummiin ja vaaleisiin teoksiin verrattuna Tammen punasävyjen hallitsemat maalaukset ovat dynaamisempia ja aggressiivisempia. Niissä ihminen kamppailee verisumussa, voimakkaiden tunteiden, vihan ja rakkauden, heikumallisuuden ja kärsimyksen pelikentällä.

3.3. Peruselementit

Tuli elää maan kuolemaa, ilma elää tulen kuolemaa;
vesi elää ilman kuolemaa, maa veden.⁸² (Herakleitos)

Tuli

Lukuisissa Tammen maalauksissa roihuaa tuli. Toisinaan palavat rakennukset valaisevat öistä maisemaa, ja toisinaan lieskojen armoille ovat joutuneet ihmisfiguurit. Tammen mielestä tuli on hyvin maalauksellinen elementti. Lapsena yksi vuoden kohokohdista oli hänen mukaansa talven aikana kertyneiden roskien polttaminen. Toisaalta tuliaiheisiin teoksiin sisältyy myös rituaalinomaisuutta: antamalla liekkien roihuta kuvissaan taiteilija toivoo ateljeessaan olevien maalausten säilyvän tulen tuhoilta.⁸³ Tammen teoksiinsa sisällyttämällä rituaalisilla tasoilla on juurensa jo antiikissa, jolloin kaupunkeja uhanneita tulipaloja ehkäistiin ennalta lausumalla sana 'ignis' (tuli) ja suorittamalla samanaikaisesti käsiliikkeitä, jotka kuvasivat veden valumista.⁸⁴

Tuli symbolina on ambivalentti, monimielinen, ja monessa suhteessa sen merkitykset lähenevät veren symboliikkaa. Se on elävältä näyttävä elementti, joka lämmittää ja

valaisee, mutta kätkiessään sisälleen myös hävittävän ulottuvuuden se saa aikaan kärsimystä ja kuolemaa. Koska tuli on ainoa peruselementti, jonka ihminen pystyy itse aikaansaamaan, on sitä pidetty merkinä ihmisen jumalankaltaisuudesta. Mytologiassa tuleen on liitetty erityisesti Prometheus, joka varasti tulen jumalilta ja mahdollisti näin inhimillisen sivilisaation syntymisen. Kristinuskossa tuli on kytketty sekä hyviin että tuhoaviin voimiin. Pyhän Hengen on kerrottu laskeutuneen kahdentoista tulenlieskan hahmossa apostolien päälle, ja Mooseksen yhteydessä kuvatus palavan pensaahan on ajateltu ilmaisevan Jumalan läsnäoloa. Kynttilän liekkiä taas on pidetty vertauskuvana Hengen valosta tai Kristuksesta maailman valkeutena. Tuli esiintyy kuitenkin tiheästi myös helvettikuvausten yhteydessä, ja paholaisten symbolieläinten on kerrottu syöksevän kidoistaan helvetin tulta.⁸⁵

Tammen liekkien keskellä kamppailevien ihmisfiguureiden on nähty jatkavan perinnettä, jonka länsimaiseen taiteeseen juurrutti jo keskiaikana alkanut ”viimeinen tuomio” -kultti.⁸⁶ Samaa traditiota lähenee Edvard Munch tulenhehkuisessa maalauksessaan *Omakeuva helvetissä*, jonka yhteydessä hänen on kerrottu todenneen seuraavaa: ”Kamera ei pysty kilpailemaan siveltimen ja paletin kanssa - niin kauan kuin sitä ei voida käyttää helvetissä tai taivaassa” (kuva B30).⁸⁷

Tammen maalauksessa *Minä kestän mitä vain* tulenlieskat nuolevat tuolilla etukumarassa istuvan miesfiguurin selkää (kuva A104). Teoksessa on surrealistinen tunnelma, joka tuo mieleen Salvador Dalin (1904-1989) ja hänen teoksensa *Palava kirahvi* (kuva B1). Tammi tutustui Dalin maalauksiin jo viisivuotiaana selaillessaan tietosanakirjasarjaa. Hänen teoksensa vaikuttivat voimakkaasti nuoreen katsojaan, ja surrealismi oli itsestään selvänä lähtökohtana Tammen aloittaessa omaa taiteilijauraansa. Porin taidekoulun aikana (1989-1990) tekemiään maalauksia hän on itse kutsunut myöhemmin ”Dali-pastisseiksi”. Vaikka Tammi onkin sittemmin keskittynyt omaperäisen taiteellisen ilmaisunsa kehittämiseen, on hän esimerkiksi eräässä vuoden 1997 lehtihaastattelussa todennut, että hänen teoksissaan on edelleen surrealistinen vivahde. Taiteilija on kuitenkin kiistänyt ajatelleensa Dalin *Palavaa kirahvia* liekehtivää ihmisfiguuriaan maalatessaan.⁸⁸

Maalauksessa *Minä kestän mitä vain* kuvatus ihmishahmon asento ja ilme kertovat sietämättömästä kärsimyksestä. Figuri on myös ristinyt kätensä - kenties rukoillakseen helpotusta tuskaiseen olotilaansa. Maalaus muistuttaa kiirastulesta, jonka katolisen kirkon opin mukaisesti on uskottu puhdistavan ihmisen synneistään

ikuista elämää varten. Ajatus kärsimyksen kautta tapahtuvasta puhdistautumisesta on liittynyt myös monissa maanosissa tunnettuun keväiseen rituaaliin, tulijuoksuun (kreik. pyrobasia), jossa ihminen kulkee paljain jaloin pitkin hehkuvia hiiliä.⁸⁹

Toisaalta figuurin etukumara asento, yhdessä teoksessa kuvatun savun ja tulisen hehkun kanssa, herättää mielikuvan suomalaisesta saunasta ja tätä kautta suomalaisesta sisusta, johon teoksen nimikin saattaisi viitata. Nimi tuo mieleen myös Nietzschen teoksensa *Näin puhui Zarathustra (Also Sprach Zarathustra, 1892)* luvussa ”Luovan tiestä” lausumat sanat:

Sinun täytyy tahtoa polttaa itsesi omassa liekissäsi: kuinka tahtoisit uudistua, jos et ole ensin tullut tuhkaksi!⁹⁰

Nietzscheläisen ajattelutavan mukaan vanhojen arvojen tuhoaminen on välttämätön edellytys uusiutumislle ja aidolle luomistyölle. Hänen sanansa nostavat muistumia feeniks-tarulinnusta, jonka nimi periytyy kreikan kielen tulenpunaista tarkoittavasta sanasta. Linnun kuviteltiin uhraavan itsensä yrttien keskellä Heliopoliksen alttarilla, mutta nousevan kolmen päivän kuluttua tuhkastaan uuteen elämään. Feeniks-lintu onkin käsitetty jatkuvasti uusiutuvan elinvoiman symboliksi. Kristinuskon piirissä lintu on omaksuttu kuvaksi kuolemattomasta sielusta, ja kertomuksessa on nähty yhtymäkohtia Kristuksen ylösnousemukseen.⁹¹

Tammi itse on kertonut kuvanneensa teoksessaan tulta, koska on halunnut maksimoida kärsimysvaikutelman - onhan palaminen yksi tuskallisimmista kokemuksista, joihin ihminen voi joutua. Samassa yhteydessä hän on maininnut saaneensa maalaukseensa virikkeitä erään Kurt Vonnegutin (s. 1922) kertomuksen hahmosta, joka halusi tehdä mahdollisimman kivuttoman itsemurhan ja päätti tappaa itsensä kaasulla. Ajattelemattomuudessaan mies kuitenkin sytytti tupakan ja lehahti itsekin tuleen. Hän juoksi tulisoihtuna vesiastian luokse ja hukkuu lopulta siihen. Kivuttoman kuoleman sijasta hän sai kaksi äärimmäisen kivuliasta kokemusta. Toisaalta taiteilija on valottanut teoksensa syntytaustaa myös toteamalla, että lyhyen ajan sisällä hän oli tavannut useita tuttaviaan, joille oli tapahtunut hirvittäviä asioita.⁹² Eräässä lehtihaastattelussa hän on maininnut aiheesta seuraavaa:

Maalaus kertoo, kuinka tyyniä ihmiset voivat ulospäin olla, vaikka sisukset voivat kätkeä mitä vain. Nykyään paheksutaan, jos ihminen kertoo pahasta olostaan.⁹³

Taiteilijan mukaan ihmiset kätkevät omat ongelmansa sisälleen, koska ajattelevat, että muilla ihmisillä on nykyään muutenkin jo tarpeeksi paha olo - ilman, että heidän päälleen kaadettaisiin vielä uutta painolastia.⁹⁴ Tammen kommenttien valossa vaikuttaa siltä, että maalauksessa *Minä kestän mitä vain* tuli on jokin yksilön ulkopuolelta tuleva, henkistä tuskaa aiheuttava tekijä.

Tuolilla kyyhöttävä, palava miesfiguuri esiintyy myös Tammen viimeaikaisen teoksen *Viaton vahingoittaja* taustalla (kuva A136). Kuvan etualaa hallitsee nuori nainen, joka poikkeuksellisesti ottaa kontaktin katsojaan. Keskeistä maalauksessa on, ettei nainen havaitse miestä eikä tämän kärsimystä, koska hän katsoo vastakkaiseen suuntaan. Mies taas yrittää epätoivoisesti kätkeä naisen näköpiiristään kohottamalla kätensä kasvojensa suojaksi. Teosnimi vihjaa siihen, että nainen on tietämättään syyllinen miehen tuskaiseen olotilaan. Lietsooko nainen miehessä kiellettyjä tunteita herättäen samalla hänen syyllisyytensä? Kenties miestä korventavat liekit ovat intohimon tulta, jonka on väitetty voivan polttaa ihmisen poroksi.⁹⁵

Teoksessa *Kuka palaa kotiin* on puolestaan kuvattu liekehtivä talo öisen tummaa maisemaa vasten (kuva A99). Syvyyspsykologiassa talo on nähty ihmisen minuuden symbolina; se mikä unessa tapahtuu talolle, on tapahtumassa ihmiselle itselleen.⁹⁶ Teosnimessä, jossa leikitellään 'palaa'-sanan eri merkityksillä, talo on nimetty kodiksi. Vaikka kodin pitäisi olla suojapaikka, voi se osoittautua myös piinan tyyssijaksi. Tammen mukaan teokseen sisältyy ajatus kaiken muuttumisesta. Koti ei tunnu enää samalta, kun sinne palaa takaisin lähdettyään sieltä kerran. Taiteilija on kertonut saaneensa idean maalaukseensa satuttuaan paikalle, kun Porissa roihusi vanha ja ilmeisesti hylätty talo.⁹⁷ Hän on tehnyt teoksesta myöhemmin toisen, miltei identtisen version, jonka nimi on *Valomerkki kotiin palaavalle* (kuva A125).

Vesi

Toista peruselementtiä, vettä, Tammi on myös kuvannut useissa maalauksissaan. Yleensä vesi on osa teoksen maalauksellista taustaa, maisemaa, jonka keskelle ihmisfiguurit on sijoitettu. Muutamat figuureista näyttävät ikään kuin leijailevan tai kyyhöttävän vedenalaisessa maisemassa. Tulen tapaan vesikin on symbolina ambivalenttinen. Toisaalta se on mielletty hedelmällisyyden antajaksi, kaiken elämän lähteeksi ja syntysijaksi, mutta toisaalta se on hukuttava, elämää hajottava ja hävittävä elementti.⁹⁸ Useimmissa Tammen maalauksissa vesi on väriltään hyvin

tummaa, sinimustaa. Kandinskyn mukaan vaipuessaan kohti mustaa sininen saa ei-inhimillisen sivusoinnin, ja siitä tulee loputon syventyminen vakavaan olotilaan, missä ei ole loppua eikä voikaan olla.⁹⁹

Muutamissa Tammen maalauksissa figuurit oleilevat vesiputouksen partaalla. Jo antiikin taruissa vesiputous on yhdistetty ajatukseen kuoleman maasta, manalasta. Tämän- ja tuonpuoleisuuden raja on usein kuvattu jokena, joka erottaa elävien maan kuolleiden valtakunnasta. Kreikkalaisten taruissa rajajokia olivat Akheron, Kokytos, Styx ja Phlegeton eli Pyriphlegeton.¹⁰⁰ Myös maalaukset, joissa Tammi on kuvannut vesiputouksen, sisältävät usein kuoleman tunnelmiin johdattavia elementtejä. Kolmessa versiossa teoksesta *Elämä täyttyy pienistä vainajista* kuolemaan viittaavat sekä teosnimessä mainittu 'vainaja' että nuorukaishahmo ja valkoiset ruusut - symbolit, joita käsittelen jatkossa tarkemmin (kuvat A90-A91 ja A111).

Loputtoman langan pätkiä -nimisissä maalauksissa vesiputouksen äärellä lojuva figuuri on saanut vierelleen kultalangan, jonka voi mieltää elämänlangaksi (kuvat A103 ja A130). Kuvaus tuo mieleen antiikin kolme kohtalotarta, joiden nimet olivat Klotho, Lachesis ja Atropos. Ensimmäisen tehtävänä oli ihmisen elämänlangan kehittäminen, toisen sen säilyttäminen ja kolmannen sen katkaiseminen eli elämän loppuhetken määrääminen. Kultalangalla oli keskeinen rooli myös antiikin kertomuksessa, jossa pelastajaheeros Theseus selviytyi ulos Minotaurus-hirviön asuttamasta labyrintista rakastetultaan Ariadnelta saamansa kultalangan avulla.¹⁰¹

Tammen kuvaama kultalanka on epäyhtenäinen. Se ei muodosta yhtenäistä jatkumoa kehdestä hautaan, vaan koostuu lukuisista pienemmistä jaksoista katkoksineen. Epäyhtenäisen elämänlangan ja identiteetin avulla ihminen ei löydä ulospääsyä labyrintistaan. Toisaalta kuvaustapa saattaisi viitata ajatukseen, että yksittäisen ihmisen elämä on hetki ihmiskunnan laajempaa historiaa, sukupolvien kiertokulkua. Ihminen voi nähdä kerrallaan vain katkelmia elämän kokonaisuudesta, jossa eri aikatasot, tietoinen ja tiedostamaton, luonnollinen ja yliluonnollinen limittyvät yhteen. Jos kokonaisuuden voisi täydellisesti hahmottaa, merkitsisi se kaiken olemassaolevan tiedon saavuttamista.

Maalausten vesiputous muistuttaa kaiken ikuisesta muuttumisesta, jota jo Herakleitos (n. 536-470) on kuvannut fragmentteina säilyneissä kirjoituksissaan seuraavasti: ”Ei

ole mahdollista astua kahta kertaa samaan virtaan, sillä kaikki koko ajan hajoaa ja yhdistyy ja lähenee ja loittonee”.¹⁰² Ajatukseen ikuisesta virtaamisesta liittyy myös Tammen syvän sininen maalaus *Mitä sinä hylkää, sitä minä kalastan* (kuva A119). Toinen teoksessa kuvatuista figuureista näyttää jo menettäneen otteensa elämästä, mutta toinen ihminen kurkottelee käsillään jotakin kuvan alareunan sinisestä syvyydestä - toisen elämäkö? Manlio Brusatin kirjoittaa teoksessaan *Värien historia (Storia dei colori, 1983)*, että kuolema oli kreikkalaisille syvän sininen, kuin Attikan öinen taivas, joka sammuttaa kaikki muut värit. Tästä syystä sinisen mainitsemista nimeltä vältettiin, kuten huonon uutisen kertomista.¹⁰³

Synkkäsävyisessä, violetinhohtoisessa teoksessa *Pahojen juonista hyvien uniin* kaksi ihmisfiguuria leijuu painovoimattomassa tilassa, jonka voi kuvitella vedeksi, vaikka taiteilija onkin todennut, ettei ole tietoisesti pyrkinyt maalauksessaan vesivaikutelmaan (kuva A122).¹⁰⁴ Samankaltainen raskas värimaailma ja aiheenkäsittely toistuu viimeaikaisessa diptyykissä *Matkaa ei kuljettu rinnan / ei samaan suuntaan / vaikka vankila oli sama* (kuvat A131-A132). Teoksen ensimmäisessä osassa on kuvattu miesfiguuri ja toisessa naishahmo. Hahmot ovat ajautumassa eri suuntiin, vaikka mies yrittääkin vielä tarrautua kädellään naisen hiuksiin. Tammen kuvaustapa muistuttaa Edvard Munchin teoksista, joissa taiteilija on naisen hulmuavien hiusten avulla kuvannut sidosta kahden ihmisen välillä.¹⁰⁵ Samankaltaisuus Tammen ja Munchin hiusteeman välillä tulee kuitenkin selkeimmin esiin verrattaessa Tammen diptyykinä Munchin kirjoittamiin sanoihin:

Mies ja nainen tuntevat vetoa toisiinsa. Rakkauden vedenalainen kaapeli sai virtansa heidän hermoistaan. Johdot liittyivät yhteen heidän sydämissään. Naisen hiukset liehuvat hänen ympärillään, ja ne ovat kietoutuneet miehen sydämen ympärille.

Kuu muuttui kullaksi. Vedessä seisoivat kultainen pilari ja keinui - se sulautui omaan loistoonsa - ja kultaa virtasi veteen. Silmiemme kohdatessa sitoivat näkymättömät kädet hienoja säikeitä - jotka kulkivat sinun suurista silmistäsi minun silmiini ja liittyivät sydämemme yhteen.

Kun sinä jätit minut merelle, oli kuin hienot säikeet olisivat yhä yhdistäneet meitä. Se kivisti kuin haava.¹⁰⁶

Munchin ja Tammen tulkinnat lähenevät toisiaan kiinnostavalla tavalla myös värimaailmojensa suhteen, sillä Tammi on yhdistänyt teoksensa violettiin taustaan kultaväriä. Taiteilija on todennut, että häntä kiinnostaa violetissa erityisesti sen käyttäytyminen metallivärien kanssa. Vuorovaikutuksessa kullan kanssa violetista syntyy ruskean erilaisia sävyjä. Yhdistettynä hopeaan se puolestaan muuttuu

pinkinsävyiseksi. Lisäksi taiteilijaa kiehtoo violetin värin synkkyys, joka korostuu sinisävyjen rinnalla.¹⁰⁷

Johannes Ittenin (1888-1967) mukaan raskaasta violetista murtuvat esiin katastrofit.¹⁰⁸ Tammen violetinhehkuisissa maalauksissa onkin painajaismainen tunnelma, mihin myös teosnimi *Pahojen juonista hyvien uniin* viittaa. Syvyyspsykologiassa veden ja unen symboliikka ovat hyvin lähellä toisiaan. Vesi on käsitetty vertauskuvaksi persoonallisuuden syvistä, alitajunnallisista kerrostumista, joiden piiristä ihminen ammentaa yölliset näkynsä. Unikuissa nähty, aloillaan pysyvä vesi on tulkittu myönteisesti, aidoksi ”elämän vedeksi”. Vesi voi kuitenkin osoittautua vaaralliseksi, mikäli se tulvii, koska silloin se saattaa ylittää inhimillisen kestokyvyn rajat.¹⁰⁹ Näihin synkkiin pohjavesiin, tiedostamattoman energian keskelle, on uponnut myös teoksessa *Tee minusta parempi ihminen* kuvattu ikääntynyt miesfiguuri, joka on ristinyt kätensä (kuva A88). Tammen mukaan miehen pyyntö on osoitettu joko täysin välinpitämättömälle Jumalalle tai jollekin muulle taholle, kuten toiselle ihmiselle, jolla on valta hallita kuvan figuuria.¹¹⁰

Maa

Ihminen mullasta luotu,
multaan vaipua saa.
Hetkinen meille on suotu
tähtiin kurkottaa.¹¹¹ (Aale Tynni)

Kolmas peruselementti, maa, kohoo esiin useissa Tammen maalauksissa, joissa esiintyy vanhuksia tai jo kuolleita ihmisiä. Punasävyisessä teoksessa *Hauras* selällään, polvet koukussa makaava ihmisfiguuri näyttää sulautuvan osaksi maata, jonka päällä hän lepää (kuva A63). Figuurin päälle ja hänen ympärilleen pirskotetut punaiset väriroiskeet saattaisivat kuvata paitsi verta, myös syksyisiä puiden lehtiä, jotka on usein mielletty vertauskuviksi kuolemasta tai sen läheisyydestä.¹¹² Teosnimi *Hauras* nostaa esiin ajatuksen ihmisruumiin katoavaisuudesta ja elämän jatkuvasta kiertokulusta.

Maalauksessa *Syvä kumarrus tomulle, josta olen tehty* on puolestaan kuvattu ikääntynyt ihmisfiguuri, joka syöksyy maata kohti vaalean pölypilven keskellä (kuva A86). Teosnimi viittaa menneisyyden lisäksi tulevaisuuteen. Se osoittaa suunnan, mistä ja mihin figuuri on matkalla, mitä hän on jättänyt taakseen ja mitä hän tulee

löytämään edestään. Ajatus kuoleman jälkeen tapahtuvasta paluusta osaksi maan tomua toistuu hautajaissanoissa: ”Maasta olet sinä tullut ja maaksi pitää sinun jälleen tuleman”. Kyseiset sanat liittyvät *Vanhan testamentin* luomiskertomukseen (1. Moos. 2:7), jonka mukaan Jumala loi ihmisen maan tomusta. Islamin traditiossa sama kertomus on esitetty hieman laajemmassa muodossa. Sen piirissä Allahin on kerrottu lähettäneen enkelinsä hakemaan seitsemää eriväristä maalajia, mutta maa kieltäytyi luovuttamasta materiaansa. Lopulta kuoleman enkeli onnistui täyttämään tehtävän ryöstämällä tarvitsemansa maalajit. Ihmisen kuoleman jälkeen maa tulisi kuitenkin saamaan omansa takaisin. Allahin maasta luomasta Aatamista saivat alkunsa seitsemän eri ihmisrotua: valkoinen, musta, ruskea, keltainen, vihreä (oliivinväriset intialaiset), puolimusta (nuubialaiset) ja punainen (”villi-ihmisten” kansat).¹¹³

Teosnimessään *Maan äänet* Tammi on liittänyt maahan, joka yleensä mielletään vaikenevaksi ja itseensä sulkeutuvaksi, ajatuksen äänistä (kuva A80). Maalauksessa kuvattu luurankomaisen laiha ihmisfiguuri muistuttaa hyvin paljon Gustav Klimtin teoksessa *Kuolleiden virta* mustan äärettömyyden keskellä ajelehtivia ihmishahmoja (kuva B21). Laura Payne on todennut Klimtin teoksesta, että siinä esitetyt figuurit ovat tuskin tunnistettavissa miehiksi ja naisiksi, sillä kuolema tuhoaa kaikki inhimilliset piirteet.¹¹⁴ Samalla tavalla myös Tammen maalaamasta ihmisruumiista ovat persoonalliset piirteet hälvenneet. Klimtin ajelehtivista figuureista poiketen Tammen kuvaama ihminen makaa kyljellään maassa, eräänlaisessa sikiöasennossa. Aiheeltaan ja esitystavaltaan hänen tulkintansa lähenee Hugo Simbergin teosta *Syksy II* (kuva B44), josta Riikka Stewen on kirjoittanut seuraavaa:

Syksy II:n kuvallinen työ purkaa vastakohtaisuuksia: kuolema ja syntymä eivät asetu toistensa vastakohtiksi - niiden symboliikka kietoutuu yhteen ja muodostaa kolmannen, unensukuisen tilan, jossa molemmat ovat mukana. [...] *Syksy II* asettaa katsojansa salaisten näkyjen eteen; se näyttää myyttien tavoin *osan* syntymisen ja kuoleamisen mysteeria. Katsoja aavistaa, että mysteeristä näkyy vain osa: horisonttia ei näy - sen voi vain kuvitella.¹¹⁵

Simbergin maalauksen tapaan Tammenkin teoksessa syntymä ja kuolema sulautuvat yhdeksi kokonaisuudeksi. Syntymää edeltävään kohtumaiseen tilaan viittaa figuurin itseensä kääpynyt asento ja teoksen tumma värimaailma. Myös teosnimessä mainittu sana ’maa’ vihjaa ajatukseen äitiydestä - ovathan useat kansat mieltäneet maan äitijumalattaren ruumiillistumaksi. Tällaisia jumaluuksia ovat esimerkiksi kreikkalaisten Gaia, latinan Tellus, germaanien Nerthus ja polynesialaisten Papa.¹¹⁶

Useissa teoksissaan Tammi on käyttänyt maata ja siihen liittyvää ajatusta painovoimasta neljännen peruselementin, ilman, vastaparina. Tällöin maa rinnastuu ihmisen ruumiillisuuteen ja ilma puolestaan henkisiin ominaisuuksiin, kuten teosnimessä *Ajatukset taivasta, kädet maata* (kuvat A109-A110). Neljättä peruselementtiä sekä ilman ja maan, henkisyyden ja ruumiillisuuden, välistä ristiriitaa käsittelen tarkemmin lintuihin ja siivekkäisiin ihmisiin liittyvän symboliikan yhteydessä.

Tammen taiteessa peruselementtien symboliikka kytkeytyy useimmiten ajatukseen ikuisesta kiertokulusta. Tuli aiheuttaa kärsimystä ja hävitystä, ja lisäksi se saa kantaakseen uusiutumiseen, henkiseen luomisvoimaan liittyviä merkityksiä. Vesiputous toimii maalauksissa merkinä ajan kulumisesta ja jatkuvasta muutoksesta. Toisinaan valtoimenaan vyöryvä vesi taas kertoo hallitsemattomista voimista ja tiedostamattomasta energiasta. Maa nousee esiin kuolemankuvausten yhteydessä - ihminen palaa osaksi luonnon materiaa, josta on syntynytkin.

3.4. Linnut ja siivekkäät ihmiset

Korpit

Tammi haluaa, ja sivellintekniikan ansiosta hän myös saa töihinsä intensiteettiä, voimaa: kuva puhuu huokosillaan. Ihon sävyistä näkee laskimoiden ja valtimoiden kulun, ihopoimuissa asuu pelko ja korpin selkää voisi koskettaa - jos uskaltaisi.¹¹⁷ (Hannu Rinne)

Vuosina 1994-1995 Tammi on maalannut kolme teosta, joita hallitsee yksinäinen ja arvoituksellinen korppihahmo. Teosten korpit on kuvattu eri suunnista: yhdessä etuviistosta, toisessa takaviistosta ja kolmannessa sivulta. Kaikissa maalauksissa linnut ovat asettuneet aloilleen ja tarkkailevat valppaina ympäristöään. Korppihahmojen arvoituksellisuutta lisää se, että vain etuviistosta kuvattu lintu on saanut nimen *Black wings - Mustat siivet*, joka korostaa lepäävän linnun siipiin kätkeytyvää tummaa voimaa (kuva A16). Kaksi muuta maalausta on ristitty pysyvästi nimellä *Nimetön*, koska taiteilijalle tuli teoksia maalatessaan voimakas tunne, että teokset on jätettävä nimeämättä (kuvat A41-A42).¹¹⁸ Eräässä lehtihaastattelussa Tammi on todennut, että maalausten korppi on hänen alter egonsa, henkimaailman edustaja.¹¹⁹ Miksi taiteilija on halunnut kuvata toista minäänsä juuri korpin hahmossa?

Symboliikassa korppi on mielletty ennen muuta pahan ilman linnuksi, vaikka sitä onkin toisinaan arvostettu esimerkiksi sen oppivaisuuden vuoksi. Linnuista viisaimpiin kuuluvana korpin on annettu toimia Jumalan viestinviäjänä ja tuoda häneltä apua ahdingossa oleville, kuten ruokaa profeetta Elialle erämaahan. *Raamatun* vedenpaisumustarinassa Nooan on kerrottu lähettäneen korpin arkista etsimään kuivaa maata. Katolisen kirkon piirissä korppi taas on toiminut monien pyhimysten tunnuksena.¹²⁰

Kielteiset merkitykset ovat korpin yhteydessä kuitenkin positiivisia runsaslukuisempia. Monien kulttuurien piirissä tunnetaan kertomus, jonka mukaan korpilla olisi alkujaan ollut valkoiset tai värikkäät höyhenet, mutta rangaistuksena sille annettujen tehtävien laiminlyönnistä lintu olisi muutettu mustaksi - esimerkiksi kiroamalla se tai pudottamalla se tervatynnyriin. Oletetun itsekkyytensä vuoksi korppi on kristinuskon piirissä yhdistetty paholaisiin, demoneihin, noitiin ja pakanoihin. Haaskalintuna siihen on liitetty ominaisuuksia, kuten epäluotettavuus, häpeämättömyys, ahneus, saituus, aistillisuus, juoppous, siveellinen epäpuhtaus ja ylipäättään hurskauden puute. Kansanuskomuksissa korppia on pidetty harakan tavoin varkaana, ja syvyyspsykologiassa se on saanut edustaa psyyken pimeää puolta.¹²¹

Korpin ääntä ”cras, cras” (huomenna, huomenna) on tulkittu eri tavoin: roomalaiset mielsivät linnun tästä syystä toivon vertauskuvaksi, mutta kirkkoisä Augustinus (354-430) ajatteli, että huutaessaan ”huomenna, huomenna” korppi on kuin syntinen, joka heittäytyy tämän maailman nautintoihin ja lykkää kääntymystään päivästä toiseen. Ehkä yleisin korppiin liitetty uskomus on sen ”murhaavasta” äänestä viestinä tulevasta onnettomuudesta, kuten kuolemasta, köyhyydestä, sairaudesta, kodin menettämisestä, sodasta tai muusta vahingosta. Historioitsija Plinius (23-79) on arvellut korpin olevan ainoa lintu, joka kykenee myös ymmärtämään välittämänsä enteet.¹²²

Symbolistitaiteilijoista esimerkiksi Oscar Parviainen on teoksissaan *Hirsipuumäki* ja *Kuolema soittaa viulua* kuvannut korppeja kuolema-aiheen yhteydessä (kuvat B33-B34). Korpit kärkkyvät kuolleiden ruumiiden välittömässä läheisyydessä myös kahdessa Tammen *Kuolleen uni* -nimisessä maalauksessa (kuvat A20 ja A34). Taiteilija on todennut, että korppiaihe oli tiiviisti kytköksissä hänen varhaisempaan, nietzscheläisen ajattelutavan sävyttämään elämänvaiheeseensa, jonka aikana hän näki negatiiviset arvot myönteisessä valossa. Korppi kuoleman enteenä toimi positiivisena

merkkinä, koska yhden ihmisen kuollessa muut saisivat lisää elintilaa. Tammen mukaan hänen varhaisempaa ajattelutapaansa kuvaa hyvin lause: ”Verestä maa kasvaa”. Samassa yhteydessä Tammi kertoi kirjoittaneensa hiljattain muistiin sitaatin eräästä Kurt Vonnegutin teoksesta: ”Maa on hedelmällisintä siellä, missä on eniten kuolemaa”. Katkelma nosti hänen mieleensä joukkohaudat Kosovossa, jossa kyseisen ajattelutavan mukaan pitäisi tällä hetkellä olla hyvin vehmaita laaksoja. Taiteilija tosin mainitsi, ettei lause enää sovi kovinkaan hyvin hänen nykyiseen arvomaailmaansa.¹²³

Tammi on kertonut tuntevansa sympatiaa ja sukulaisuutta korppia kohtaan erityisesti siksi, että lintu joutuu kantamaan mukanaan negatiivista leimaa. Vaikkei taiteilija viime vuosina olekaan palannut takaisin korppi aiheeseen äärelle, on hänellä edelleen ateljeessaan täytetty, musta korppi. Hän on kertonut saaneensa sen eräältä lintuja täyttävältä sukulaiseltaan, jolta hän alunperin pyysi mustia sulkia teostaan *Kannetut ajatukset* varten (kuva A11). Sukulainen toi Tammelle linnunruhon ja käski nyppiä siitä itse tarvitsemansa sulat. Taiteilija ei kuitenkaan raaskinut kyniä lintua, vaan tiedusteli, paljonko sen täyttäminen maksaisi. Sukulainen lupasi vaihtaa täytetyn linnun Tammen maalaukseen.¹²⁴

Joutsenet ja kuolleet linnut

Niin kerrotaan, on ijäks onneton,
ken niiden laulun kerran kuullut on,
se yönsä valvoo, päivät unelmoi
ja tahtoo jotain, jot' ei koskaan voi.¹²⁵ (Eino Leino)

Teoksessaan *Kuolema teki sinusta kauniin* Tammi on kuvannut valkoisen joutsenen, jonka kaula on kaartunut voimallisesti sivulle (kuva A117). Joutsenen ja kuolema-ajatuksen yhteys on syntynyt ennen muuta joutsenlauluun liittyvien uskomusten kautta. Jo Aiskhylos (525-456) arveli, että joutsen kykenisi ennalta aavistamaan lähestyvän kuolinhetkensä, jonka saapuessa lintu laskisi ilmoille kaikkien ihmettelemän valituslaulun. Uskomuksen taustaksi on päätelty laulujoutsenen kyky - erityisesti kylmässä säässä - saada aikaan vahva korkea ja heikompi matala ääni, jotka yhdessä muistuttavat torven puhallusta. Useiden joutsenten esittäessä tämän äänen samanaikaisesti syntyy mielikuva laulusta.¹²⁶

Kaikki ajattelijat eivät kuitenkaan ole yhtyneet näkemykseen, että joutsenet laulaisivat valittaakseen tai surrakseen kuolemaansa. Platon on dialogissaan *Faidon*

esittänyt väitteen, että joutsenet laulavat eniten ja voimallisimmin juuri kuollessaan, koska ne riemuitsevat päästessään jumalansa luo. Hänen mukaansa ihmiset ovat omassa kuolemanpelossaan tulkinneet väärin joutsenen laulun.¹²⁷ Sanontaa ”joutsenlaulu” on käytetty usein puhuttaessa merkittävien henkilöiden, kuten taiteilijoiden, viimeisestä teoksesta tai esiintymisestä.¹²⁸

Tammi itse on kertonut tavoitelleensa teoksessaan *Kuolema teki sinusta kauniin* melko perinteistä kuoleman estetiikkaa. Hänen mukaansa joutsen toimii maalauksessa detaljina, jonka tarkoituksena on pysäyttää katsoja pohtimaan kuoleman aihepiiriä. Linnun mallina on toiminut kuollut, keskellä maatumisprosessia oleva joutsen, jonka taiteilija löysi eräänä keväänä Porista. Tammi on käyttänyt lintua valokuvien pohjalta mallina useissa teoksissaan.¹²⁹

Joutsen esiintyy kuolema-aiheen yhteydessä myös *Kalevalassa*, jossa Lemminkäinen saa tehtäväkseen ampua joutsenen Tuonelan mustasta joesta. Tehtävä ei kuitenkaan onnistu suunnitellulla tavalla, vaan Lemminkäinen joutuu itse Tuonen pojan miekan surmaamaksi. Hänen tehtävänsä on tuomittu epäonnistumaan, sillä joutsenen surmaaminen on kansanperinteessä käsitetty rikokseksi pyhää vastaan.¹³⁰ Akseli Gallen-Kallelan maalauksessa *Lemminkäisen äiti* vahingoittumaton joutsen näyttääkin kuin ilkkuen uivan kauemmas paikalta, jossa Lemminkäinen makaa kuolleen (kuva B17). Samaa aihetta on tulkinnut Jean Sibelius (1865-1957) sävellyksessään *Tuonelan joutsen* (1896).

Joutsen oli hyvin suosittu aihe viime vuosisadan vaihteen taiteissa. Siitä ovat runoilleet paitsi Eino Leino (1878-1926), myös Otto Manninen (1872-1950), Juhani Aho (1861-1921) ja Aino Kallas (1878-1956). Kuvataiteessa aihetta on tulkinnut Gallen-Kallelan lisäksi esimerkiksi Magnus Enckell. Symbolismin piirissä joutsen käsitettiin ennen muuta ihmisen syvimmän henkisyyden ja runoilijan korkeimpien ajatusten vertauskuvaksi.¹³¹

Tammen maalauksessa *Runo pakottaa polvilleen* nuori, alaston miesfiguuri on kumartunut kuolleen joutsenen ylle ja kietonut kätensä sen kaulan ympärille (kuva A106). Teos muistuttaa hieman Enckellin mies ja joutsen -aiheisia maalauksia, joita on tulkittu antiikin Ledasta ja joutsenesta kertovan myytin kautta (kuva B10).¹³² Kertomuksessa muotoaan muuttanut Zeus lähestyy Leda-neitoa seksuaalisesti joutsenen hahmossa.¹³³ Tammen tulkintaan verrattuna Enckellin näkemys on

huomattavasti aggressiivisempi. Enckellin teoksessa on käynnissä kiivas kamppailu miehen ja joutsenen välillä, mutta Tammen kuvaama hetki on lyyrisen hiljainen, miltei pysähtynyt. Salme Sarajas-Korte on todennut Enckellin mies ja joutsen - aiheisista maalauksista, että niiden perimmäinen kysymys liittyy pyrkimykseen tavoittaa joutsenen hahmoon lukittu ikuisen kauneuden, elämän ja kuoleman salaisuus.¹³⁴

Antiikin mytologiassa joutsen on yhdistetty Zeuksen lisäksi muutamiin muihin jumaluuksiin - erityisesti Apolloniin, jota pidettiin runouden, laulun ja soiton jumalana. Seitsemän valkoisen joutsenen kerrottiin Apollonin syntyessä kiertäneen seitsemän kertaa tämän synnyinsaaren, Deloksen. Apollonin on myös arveltu lahjoittaneen joutsenelle laulutaidon. Hänen lisäksi joutsen on kytketty tiettyihin muusiin, kuten Eratoon, runouden suojelijaan.¹³⁵ Toimiessaan Apollonin ja Eraton attribuuttina joutsen liittyy siis lyriikkaan, johon myös Tammen teoksen nimi viittaa. Runoilijoiden lintuna joutsen on yhdistetty ajatukseen syrjään vetäytymisestä ja yksinäisyyden tunnelmista, jotka näyttelevät keskeistä roolia Tammenkin maalauksessa.¹³⁶

Teoksen *Mustana maalattu valkoinen* joutsen lojuu kuolleena maassa, juuri ja juuri kuvan tummalta taustalta hahmottavana (kuva A59). Vaikka joutsen onkin maalattu synkin sävyin, se ei silti muistuta Australiassa pesivää mustaa joutsenta, jota esimerkiksi Enckell on kuvannut *Fantasia*-nimisissä teoksissaan valkoisten joutsenten vastaparina (kuva B6). Enckellin valkoiset ja mustat joutsenet on tulkittu vastakohtaisten elementtien, kuten valon ja pimeyden, apollonisen ja dionyysisen, edustajiksi.¹³⁷ Enckell itse on kuvaillut aihetta seuraavasti:

Elämä on taistelua valon ja pimeyden välillä. Valo synnyttää itse varjonsa eikä voi tappaa sitä ilman että itse sammuu. Onko se sitten päämäärä? Kärsimys on hirvittävää, koska me taistellamme sitä vastaan käänämme voimat itseämme kohti... Eivätkö kaikki, jotka ovat kärsineet, ole kokeneet siitä vapautumisen miltei syntinä.¹³⁸

Tammen maalaamassa linnussa mustaan ja valkoiseen joutseneen liitetty merkitykset yhdistyvät. Vaikka lintu muistuttaakin kotoista laulujoutsentamme, on se kuitenkin kadottanut siipiensä hohtavan valkeuden. Ryvettyneisyyden vuoksi lintuun ei voi yhdistää siihen tyypillisimmin liitettyjä vertauskuvia - valoa, puhtautta ja kauneutta.¹³⁹ Teoksen nimi viittaa maalausprosessiin, siihen, että joutsenesta on tietoisesti tehty käänteinen kuva sen normaaliin olemukseen verrattuna. Miksi näin

on tehty, ja mistä teoksessa oikeastaan on kyse? Taiteilijan mukaan maalaukseen liittyy henkilökohtaisia merkitystasoja. Tuhraantunut joutsen kuvaa hänen oman taiteilijaviattomuutensa kuolemaa. Hieman ennen maalausprosessiaan Tammi onnistui myymään yhden korppiaiheisista teoksistaan. Tuolloin taiteilijalle valkeni se, että joku saattaisi tosiaan maksaa jotain hänen maalauksistaan.¹⁴⁰

Lintuja on arveltu suosittavan kuolemakuvausten yhteydessä siksi, että niiden kehossa kuoleman merkit näkyvät selvemmin kuin neliraajaisissa eläimissä tai ihmisissä. Kuolleiden lintujen kuvaamisen on myös väitetty liittyvän pyrkimykseen heikentää kuolema-aiheen henkilökohtaisuutta, kuoleman lopullisuutta, sen mystisyyttä, heroisuutta ja dramaattisuutta.¹⁴¹ Tammi itse on kuitenkin todennut, etteivät hänen teoksissaan esiintyvät kuolleet linnut oikeastaan kuvasta fyysistä kuolemaa, vaan liittyvät pikemminkin ihmisen henkisen puolen ongelmiin. Hänen kuviensa hengettömät linnut symboloivat yleensä idealismin, ihanteiden leimaaman elämäkatsomuksen, kuolemaa. Taiteilijan näkemyksen mukaisesti aika ja eletty elämä muuttavat aatteellisuuden vähitellen hengettömäksi puuroksi, ja lopulta nuoruuden palosta jää jäljelle vain kivettyneitä rakenteita. Ihminen huomaa väistämättä jossain vaiheessa, etteivät hänen henkiset lahjansa riitä siihen, mistä hän on unelmoinut.¹⁴²

Hieman tämänkaltaisesta tilanteesta on kyse teoksessa *Alhaalta en nähnyt, kuinka korkealta putoisit*, jossa on kuvattu maassa liikkumattomana lojuva musta lintu (kuva A47). Teosnimi vihjaa siihen, ettei tapahtuman sivustaseuraaja ole koskaan onnistunut kohoamaan yhtä korkeisiin sfääreihin kuin toinen. Tästä syystä hän ei pysty myöskään käsittämään toisen ”putoamisen” aiheuttamaa tuskaa. Viime aikoina Tammi on maalannut kuolleita, liiskaantuneita kyyhkysiä, joihin hän löysi mallin ateljeensa läheltä Töölöstä. Teoksessa *Sanojen leikkiä ajatusten luurangoilla* kuollut kirjekyyhky kuljettaa taiteilijan mukaan ajatusta kommunikaation kuolemasta ihmisten välillä (kuva A135).¹⁴³

Siivet ja sulat

Muutamissa Tammen maalauksissa linnuista ja lentämisestä muistuttavat ainoastaan siivet tai yksittäiset sulat. Teoksessa *Niin hyvä puolustautuu pahalla* on kuvattu pieni, valkoinen joutsenen siipi, jonka taustalta kohoaa suurempi, tumma korpin siipi (kuva A70). Kuvan aihe tuo mieleen Edvard Iston (1865-1905) isänmaallisen

maalauksen *Hyökkäys*, jossa kaksipäinen kotka ahdistelee Suomineitoa lakikirjoineen (kuva B19). Asennoituminen hyvään ja pahaan on kuitenkin näissä kahdessa maalauksessa aivan erilaista. Iston teos on rakentunut selkeään dualismin varaan; Suomineito on yksiselitteisesti hyvyyden edustaja ja kaksipäinen kotka pahuuden. Tammen maalauksessa hyvyys ja pahuus eivät asetu toistensa vastakohtiksi, vaan teos näyttää ilmaisevan, että ne sisältyvät toisiinsa, kulkevat käsi kädessä. Puolustautuessaan hyvä voi joutua turvautumaan pahuuteen, kuten väkivaltaan, tai viaton joutsen korppimaiseen kierouteen.

Teoksen ajattelutapa tuo muistumia vanhasta kiinalaisesta näkemyksestä, jonka mukaan prinssiipit jin ja jang ovat vastakohtaisuudestaan huolimatta toisistaan riippuvaisia. Osien riippuvuutta toisistaan on havainnollistettu kuvallisesti siten, että puoliskoiden sisälle on asetettu siemen vastaparistaan. Tummana kuvattu jin kätkee sisälleen vaalean pisteen ja vaalea jang tumman.¹⁴⁴ Edelleen Tammen teoksessa näyttäisi olevan yhtymäkohtia Herakleitoksen ajatukseen: ”Jumalalle kaikki asiat kauniita ja hyviä ja oikeita, mutta ihmiset ovat ruvenneet pitämään noita väärinä näitä oikeina”.¹⁴⁵ Herakleitoksen jalanjäljissä on kulkenut myös Nietzsche, jonka mukaan moraalit ei tarkoittanut alunperin hyvän ja pahan, vaan hyvän ja huonon erottamista toisistaan. Hegelille Herakleitoksen ajattelu puolestaan toimi lähtökohtana hänen kehitellessään näkemystään vastakohtien ykseydestä ja taistelusta elämän perusperiaatteena.¹⁴⁶

Yksittäisiä siipiä Tammi on kuvannut esimerkiksi teoksissaan *Läsnä ja poissa*, *Aika* ja viimeaikaisessa diptyykissään *Minä lähden, sinä jäät* (kuvat A57, A74 ja A133-A134). Diptyykin molemmissa osissa liihottaa vaalea siipi, ja näyttää siltä, että siipien kärjet ovat ikään kuin viimeisen kerran kurottautumassa toisiaan kohti ennen lintujen erkanemista omiin suuntiinsa.

Tammi on maininnut, että hänen siipiaiheiset teoksensa liittyvät pikemminkin henkisyteen kuin fyysiseen lentämiseen. Pelkät siivet toimivat vielä selkeämmin ihmisen henkisten ulottuvuuksien symbolina kuin koko lintu, koska lintujen ruumiillisuuden myötä myös fyysisiä tasoja, kuten painovoima, tulee kuvaan mukaan. Siipiaiheisissa teoksissa on kyse on eräänlaisesta henkisestä pakolaisuudesta: vain mielikuvituksessaan ihminen voi päästä irti maan kahleista - omaan vapauteensa.¹⁴⁷ Taiteilijan toteamukset tuovat mieleen Platonin dialogissaan *Faidros* Sokrateen suuhun asettamat sanat: ”Siivillä on synnynnäinen kyky nostaa

sitä mikä on painavaa ja kohottaa se korkealle sinne, missä jumalien suku asuu. Kaikesta mikä liittyy ruumiiseen, niillä siis on eniten yhteistä jumalallisen kanssa”.¹⁴⁸ Siivet ovat olleet hyvin suosittuja aiheita myös symbolistimaalareiden piirissä. Henkisyiden symbolina ne esiintyvät esimerkiksi Gallen-Kallelan maalauksessa *Probleema*, jonka taiteilija nimesi myöhemmin Platonin innoittamana *Symposioniksi* (kuva B15).¹⁴⁹

Tammen teoksessa *Mihin voimani riittävät* linnuista muistuttaa vain pieni ja yksinäinen, valkoinen sulka maalauksen oikeassa alalaidassa (kuva A58). Leevi Haapala on tulkinnut sulan viittaavan siihen, että maalauksessa kuvattu, vuoteelta ylös puristuva nuorukainen olisi saanut koottua itselleen palasen voimia. Haapalan mukaan teos käsittelee nuorukaisen ideologisen romahtamisen jälkeistä tilaa, jossa ihmisyyden raadollisuus paljastuu ideaalisen verhon takaa. Hänen mielestään kuvassa on painostava tunnelma, jota keventää ainoastaan ”sulan viilto maalauksen raskaassa lihassa”.¹⁵⁰

Maalauksessa keskeistä on siis vastakkainasettelu kevyen sulan ja ihmisruumiiseen liittyvän painovoiman välillä. Symboliikassa sulkaa onkin käytetty etupäässä ilmaisemaan ajatusta, kuinka kevyesti lintu kykenee irtautumaan maasta ja nousemaan yläilmoihin.¹⁵¹ Tammi itse on maininnut teoksen sulan liittyvän ajatukseen sulkakynästä ja sitä kautta kirjoittamiseen ja yleensäkin taiteen tekemiseen. Kokonaisuutena työ pohtii jaksamista - siinäkin mielessä, että kyseinen maalaus päätti Tammen ”valkoisen kauden” tuotannon. Tästä syystä kuvaan sisältyy ajatus: ”vielä yksi valkoinen teos”.¹⁵²

Ikaros ja enkeli

Minä turhaan avaruuksista
rajaa, keskipistettä hain;
sulaa siipeni, tunnen vain,
tulen katseista tuhoavista.¹⁵³ (Charles Baudelaire)

Tammen varhaisin siivekkäitä ihmisiä kuvaava teos *Kannetut ajatukset* (1993) on toteutettu kollaasitekniikalla (kuva A11). Siinä ihmisfiguureiden, miehen ja naisen, siivet on koottu aidoista mustista korpinsulista. Teoksen miesfiguuri on jo ottamassa juosten vauhtia lentoonsa, mutta nainen seisoo yhä aloillaan ja tarkastelee siipiensä kiinnitystä. Taiteilijan mukaan teos kuvittaa hänen vaikutelmaansa siitä, että miehet syöksyvät usein suinpäin asioiden kimppuun - harkitsematta tekojensa seurauksia

yhtä perinpohjaisesti kuin naiset.¹⁵⁴ Teosnimi *Kannetut ajatukset* viittaa ihmisen ikuiseen kaksijakoisuuteen, hengen ja ruumiin vastakohtaisuuteen. Samalla se kuitenkin leikittelee tällä tavanomaisella dikotomialla ja kääntää painovoiman lain nurinniskoin: kantaminen ja siihen assosioituva mielikuva raskaasta taakasta liitetäänkin ruumiillisuuden sijasta henkisiin ominaisuuksiin, ajatuksiin. Tammi itse on todennut, että ilman ja maan, hengen ja ruumiin, välinen ristiriita on eräs hänen taiteensa keskeisistä, yhä uudelleen toistuvista teemoista.¹⁵⁵

Henkisyuden ja ruumiillisuuden vastakohtaisuus näyttelee keskeistä roolia myös antiikin tarussa Ikaroksesta, jonka Tammi on nimennyt mytologiseksi suosikkiahmoksi.¹⁵⁶ Kertomuksessa Daidalos rakensi itselleen ja pojalleen Ikarokselle siivet paetakseen vankeudesta Minoksen valtakunnassa. Daidalos kiinnitti poikansa siivet vahalla tämän selkään ja neuvoi häntä pysyttelemään keskitiellä taivaan ja meren välillä, etteivät aallot painaisi hänen siipiään alas eikä aurinko polttaisi niitä tulellaan. Jonkin aikaa lennettyään Ikaros unohti isänsä ohjeet ja alkoi pyrkiä yhä korkeammalle - yhä lähemmäs aurinkoa. Auringon kuumuus sulatti vahan ja siivet irtaantuivat. Ikaros räpisteli hetken ilmassa paljailta käsillään, mutta pian hän kuitenkin putosi meren aaltoihin ja hukkui niihin.¹⁵⁷

Symbolistimaalareista Ikaroksen tarinaa on kuvannut esimerkiksi Enckell teoksessaan *Siivet* (kuva B11). Maalauksessa Daidalos on kiinnittämässä siipiä Ikaroksen selkään, ja poika odottaa jo malttamattomana liikkeelle pääsemistä. Enckellin teoksessa Ikaroksen siivet on esitetty koko käsivarren mittaisina, kuten kuvataiteessa yleensäkin. Toisinaan, esimerkiksi barokin taiteessa, ne näyttävät kuitenkin kasvavan olkapäiden takaa, kuten enkeleidenkin siivet.¹⁵⁸ Tammi on käyttänyt siivekkäiden ihmistensä kuvauksessa enimmäkseen jälkimmäistä esitystapaa. Hänen maalauksissaan Ikaros on saanut Daidalosta merkittävemmän roolin, ja kuvausten polttopiste on tarun toivontäyteen alkuvaiheen sijasta kertomuksen traagisemmissa käännekohtissa. Leevi Haapala on kuvannut Tammen varhaisinta Ikaros-aiheista maalausta (kuva A55) seuraavasti:

Suurella vielä nimettömässä maalauksessa (1996) kyljellään makaavan nuoren miehen jänteikäs keho kaartuu kohti liekehtivänä aukeavaa tulta. Teoksen työnimenä ollut *Ikaros* paljastaa hahmon olemukseen liittyvän tragedian. Tulen hehkussa hohtava selkä on ilman vahalla kiinnitettyjä siipiä. Nuorukainen ei ole päässyt auringon poltteesta meren syliin, vaan on jäänyt pingottuneena kiinni tulimeren reunalle. Kätet hamuavat vielä tulta kuin menetettyä tavoittoa.¹⁵⁹

Teoksessa, jonka nimi on jäänyt pysyvästi *Ikarokseksi*, Tammi on siis kuvannut hetken, jolloin nuorukainen on jo menettänyt siipensä ja haroo käsillään tulista ilmaa. Taiteilija on kertonut, että maalauksen taustalla oli ajatus ideologioiden polttavasta vaikutuksesta nuoren ihmisen elämään.¹⁶⁰ Haapala on kuvannut tilannetta seuraavasti: ”Nuoruuden naiviuden katoaminen lyö lopulliselta näyttävän särön siihen suojaan, joka tarjosi aiemmin vastauksena ”totuuden”. Totuus ei ollut ehtinyt vielä ruumiilliseksi suojan alla vastauksia odottavassa mielessä”.¹⁶¹

Teoksessa *Haaveen loppu, jäämisen pakko* maassa kyyhöttävä ja käsillä päättään suojaava nuorukaishahmo on saanut siivet selkäänsä (kuva A76). Vaikka siivekäs figuuri ja teoksen nimi - muistuttaessaan unelmien haaksirikosta - tuovatkin miellelyhtymiä Ikaroksen tarusta, ei teosta kuitenkaan voi yksiselitteisesti sijoittaa Ikaros-aiheiden joukkoon, koska se ei kuvita selkeästi mitään tiettyä kohtaa antiikin kertomuksesta. Pikemminkin vaikuttaa siltä, ettei figuuri ole yrityksistään huolimatta onnistunut nousemaan siivilleen ja vapautumaan maan tomusta. Taiteilija näyttää siis käsittelevän aihetta omaperäisesti.

Tammen uusimmat Ikaroksen aihepiiriin liittyvät teokset on nimetty *Välineurheilija Ikarokseksi* (kuvat A108 ja A138). Kummassakin maalauksessa lentokelvottomilla kultasiivillä varustettu nuorukainen makaa mustanpuhuvan maiseman keskellä, ensimmäisessä sikiöasentoon käpertyneenä ja jälkimmäisessä selällään. Vaikka figuurit lepäävätkin kuivalla maalla, tuovat taustojen maalaukselliset pinnat miellelyhtymiä Ikaroksen taruun kuuluvista meren aalloista. Uudemmassa versiossa Ikaros-hahmon siivistä valuu verinoroja. Nuorukainen on haavoittanut siipensä langetessaan alas korkeuksistaan.

Teosnimi *Välineurheilija Ikaros* rakentaa siltaa oman aikamme ja kaukaisen menneisyyden välille. Se nostaa mieleen ajatuksen, ettei ihminen ole juurikaan muuttunut historian aikana. Jo renessanssin aikana Ikaroksen tarua käytettiin pedagogisena välineenä, jonka avulla varoiteltiin ylimielisyydestä ja äärimmäisten kokemusten metsästämisestä samalla, kun puolustettiin kohtuullisuuden hyvettä.¹⁶² Varoituksista viisastumatta ihminen etsii yhä rajojaan oman aikamme elämyskulttuurista, kuten benji-hypyistä ja vuorikiipeilystä. Tammen teoksesta voi löytää myös teknologiakriittisiä tasoja. Vaikka ihminen on rakentanut ympärilleen massiivisen teknologisen järjestelmän, jonka tarkoituksena on helpottaa hänen

elämäänsä, ei ihminen kuitenkaan voi sinisilmäisesti luottaa välinemaailmaan, koska teknologia saattaa pettää hänet, kuten se teki Ikarokselle.

Tammen teokset tuovat muistumia Martin Heideggerin esittämästä teknologian kritiikistä. Kirjoituksessaan ”Die Frage nach der Technik” (1953) Heidegger on kuvannut modernia teknologiaa käsitteellä ’das Ungeheure’, vieraan hirviömäinen. Hänen mukaansa suhde ihmisen ja luonnon välillä on muuttunut ongelmalliseksi sen jälkeen, kun olemme irrottaneet tekniikkaa tarkoittavan sanan ’tekhne’ alkuperäisestä yhteydestään luomisprosessia kuvaavien sanojen ’fysis’ ja ’poiesis’ rinnalta ja käsitämme itse olevamme luontoon nähden jotain vastakkaista. Heideggerin mukaan modernin tekniikan seuraukset ihmiselle ovat tuhoisat: Ihminen yrittää alistaa luonnon tahtoonsa, mutta luonto taistelee vastaan. Samalla se kätkee alkuperäisen ja aidon olemisensa ja tekee ihmisen maailmasta valheellisen.¹⁶³

Taiteilija itsekkin on kuvaillut *Välineurheilija Ikarostaan* ”humoristiseksi teknologiakriittiseksi kommentiksi”. Hänen mukaansa aiheeseen sisältyy ajatus vallankumouksesta, joka syö omat lapsensa. Teokset kertovat ihmisen kykenemättömyydestä asettua asioiden ulkopuolelle tarkastelemaan niitä objektiivisesti.¹⁶⁴ Eräässä lehtihaastattelussa Tammi on todennut Ikaros-aiheestaan seuraavaa: ”Se kuvastaa ihmisen tavoittelua jotakin kohti, joka tuhoaa monesti tämän tavoitteleman täydellisyyden”.¹⁶⁵

Kaikki Tammen maalaamat siivekkäät ihmiset eivät liity Ikaroksen aihepiiriin. *Ajatukset taivasta, kädet maata* -teoksen ensimmäisessä versiossa on kuvattu kultasiipinen naishahmo syvän sinistä taustaa vasten (kuva A109). Kandinskyn mukaan sininen on taivaan väri, joka käydessään erittäin syväksi kehittää rauhan elementin. Mitä syvemmäksi sininen tulee, sitä enemmän se kutsuu ihmistä loputtomaan, herättää hänessä ikävän puhtauteen ja lopulta ylimaalliseen.¹⁶⁶ Vaikka teosnimi muistuttaakin kaksijakoisuudesta kehon ja mielen välillä hyvin samankaltaisella tavalla kuin Tammen Ikaros-kuvaukset, nostavat kuvan sininen tausta ja pilvimäinen alareuna mieleen ajatuksen enkelistä.

Varhaiskristillisessä taiteessa enkelit, Jumalan sanansaattajat, esitettiin nuorukaisen hahmossa. 400-luvulta lähtien niitä alettiin kuvata siivekkäinä. Esikuvina toimivat antiikin siivekkäät jumalolennot, kuten voitonjumalatar Nike ja usein lapsihahmoiset henkiolennot, geniukset. Keskiajalla enkeleistä tuli pyhimyksiin verrattava kuva-

aihe: molemmat varustettiin sädekehin, ja tärkeimmät hahmot saivat yksilölliset tunnuspiirteensä. Kerubit kuvattiin leimuavine miekkoineen vartioimassa paratiisin porttia, serafit palvelivat Jumalaa hänen valtaistuimensa ympärillä, ylienkei Gabriel esiintyi Marian ilmestyksen yhteydessä, Mikael taisteli miekka kädessä pimeyden voimia vastaan, ja Uriel asetettiin Kristuksen tyhjän haudan äärelle. Myöhemmin suosituiksi hahmoiksi nousivat nais- ja lapsienkelit eli putot, joiden esikuvina toimivat antiikin erootit, siivekkäät lapsihahmot. 1800-luvulla yleistyi kuva henkilökohtaisesta suojelusenkelistä, joka johdattaa ihmistä kädestä pitäen vaarallisessa maastossa.¹⁶⁷ Psalmissa 91:11-12 aihetta on kuvailtu seuraavasti: ”Hän antaa enkeilleen käskyn varjella sinua, missä ikinä kuljet, ja he kantavat sinua käsillään, ettet loukkaa jalkaasi kiveen”.¹⁶⁸

Tammen maalauksen *Ajatukset taivasta, kädet maata* enkeli liittyy suojelusenkelin kuvatradiitioon. Tämä merkitys käy ilmi taiteilijan kommentista: ”Tein enkelistä naispuolisen, koska halusin tarjota miehille suojelusta.” Samassa yhteydessä Tammi on myös maininnut ajatelleensa rakastettuaan teosta maalatessaan.¹⁶⁹ Myöhemmin hän on tehnyt teoksesta toisen, samannimisen version (kuva A110). Siinä kuvattu kyyhöttävä ja päänsä maata vasten painava mies on kuitenkin siivetön. Valkoiset siivet lojuvat maassa käyttökelvottomina, ja figuuri on joutunut alistumaan maan vetovoimalle samankaltaisella tavalla kuin Hugo Simbergin *Haavoittunut enkeli* (kuva B46). Riikka Stewen on tulkinnut Simbergin maalausta Platonin filosofian kautta: siipensä rikkoneen ja näkönsä menettäneen enkelin sielu ei pääse enää nousemaan alkuperäiseen kotiinsa, ylimaallisen kauneuden ja totuuden lähteille.¹⁷⁰ Eräässä teoksessaan Tammi on kuvannut yön jumalattaren, Nyxin, mustasiipisen personifikaation, jota käsittelem tarkemmin ikäkausien symboliikan yhteydessä.

Tammen maalausten lintusymboliikka kietoutuu usein kuoleman teemaan. Salaperäinen ja pahamaineinen korppi toimii teoksissa kuoleman viestintuojana. Joutsen saa kuolemantuntojen lisäksi kantaakseen myös kauneuden kaipuuseen ja viattomuuden menetykseen liittyviä merkityksiä. Kuolleet linnut kertovat ihmisen psyykkisistä ongelmista - siitä, etteivät ihanteet ja todellisuus vastaa toisiaan, eivätkä henkiset lahjat riitä nostamaan yksilöä niin korkealle kuin tämä tahtoisi haaveissaan, mielikuvituksensa siivin, kohota. Siivekkäät ihmisfiguurit puolestaan havainnollistavat ikuista ristiriitaa ihmisen henkisyyden ja ruumiillisuuden välillä.

3.5. Klovnit ja naamioituminen

Klovninaamiot

Ihminen pyrkii kuolemattomaksi ja eräänä päivänä kamera näyttää hänen surullisesti irvistävät kasvonsa; muuta emme hänestä muista, vääristyneet kasvot ovat koko hänen elämänsä paraabeli ja hänen osanaan on *naurettavaksi* kutsuttu kuolemattomuus.¹⁷¹ (Milan Kundera)

Paitsi siivillä, Tammi on toisinaan varustanut ihmisfiguurinsa myös erilaisilla naamioilla. Vuosina 1998-2000 Tammi on maalannut useita klovniaiheisia teoksia, joista osassa on kuvattu ainoastaan maskin peittämät ihmiskasvot ja muissa pellenamiota kantava alaston figuuri. Symboliikassa klovnihahmo on yleisimmin käsitetty kuninkuuden irvikuvaksi. Klovnitudessa kuninkaallinen majesteettisuus on korvattu halveksuttavuudella ja absurdiudella, täysivaltaisuus täydellisellä auktoriteetin puutteella, kunnioitus naurulla, voitto kukistumisella, annetut lyönnit vastaanotetuilla lyönneillä, pyhimät seremoniat pilkalla ja kuolema ivalla. Klovnihahmo on siis käsitetty eräänlaiseksi käveleväksi parodiaksi.¹⁷²

Pro gradu -tutkielmassaan *Ilveilijä- ja harlekiinaiheet suomalaisessa kuvataiteessa 1940- ja 1950-luvulla* Minna Honkanen on todennut, että kuvataiteen ilveilijäaiheiden taustalla oli sirkusnäytäntöjen yleistyminen 1800-luvun Euroopassa. Tunnetuin ilveilijäaiheita kuvannut taiteilija lienee Pablo Picasso (1881-1973), jonka teokset ovat vaikuttaneet myös suomalaiseen kuvataiteeseen. Kotimaisessa taiteessa ilveilijäaiheita alkoi Honkasen mukaan esiintyä 1900-luvun alkupuolella, ja ne yleistyivät selkeästi vasta 1940-1950-luvulla. Aiheen yleistymisen syyksi Honkanen on esittänyt modernismin myötä tapahtunutta uusien aihevalintojen ja ilmaisutapojen etsimistä sekä pyrkimystä keventää sota-ajan ankean ilotonta ilmapiiriä karnevalistisia tunnelmia kuvaamalla.¹⁷³

Klovnihahmojen juuria on jäljitetty hyvin kaukaa historiasta - esimerkiksi luonnonkansojen parissa tavatusta trickster-ideologiaan liittyvästä rituaalisesta ilveilystä ja 10 000 vuoden takaisesta egyptiläisestä danga-nimisten ilveilijöiden perinteestä. Useimmiten modernin klovnihahmon katsotaan juontuvan 1500-luvulla alkaneesta ja Euroopassa 1800-luvulle asti eläneestä *commedia dell'arten* traditiosta ja erityisesti sen suosituimmasta yksittäisestä henkilöahmosta, harlekiinista. Harlekiinista kehkeytyi sittemmin Pedrolinon hahmo, joka

ranskalaisessa sirkusperinteessä sai nimen Pierrot - nykysirkuksen valkoisen klovnin alkumuoto. Englantilaisessa sirkusperinteessä puolestaan kehittyi Auguste-klovni.¹⁷⁴ Teoksessaan *Hulluuden puolustus ja muita kirjoituksia naurun historiasta* (1988) Olli Alho toteaa, että Augustelle eli groteskille klovnille tunnusomaisia piirteitä ovat kirkuvanpunainen pallonenä, suun irvokas suuruus ja silmien itkuinen tihruisuus. Valkoisen klovnin kasvot on puolestaan maalattu aivan valkoisiksi, ja maskeeraus korostaa kasvojen teräviä ja kauniita piirteitä.¹⁷⁵

Kaksiosaisen teoksensa *Kun ideat loppuvat, jää jäljelle omakuva* molemmissa osissa Tammi on kuvannut klovnin kasvot - toisessa etuviistosta ja toisessa sivulta (kuvat A100-A101). Diptyykin osat poikkeavat toisistaan huomattavasti. Etuviistosta esitetyt kasvot on maalattu ekspressiivisesti, paksulla maalilla ja räikein värein: punaisella, sinisellä ja keltaisella. Ne muistuttavat Alhon määritelmää groteskin klovnin maskista siinä, missä profiilikuvan kasvot vaaleassa värissään ja hillityssä maalaustavassaan tuovat mieleen valkoisen klovnin naamion. Alhon mukaan groteskilla ja valkoisella klovnilla on klovnitradition piirissä myös erilaiset tehtävät. Valkoinen klovni on elegantti ja taitava. Hän edustaa kulttuuria ja esiintyy siihen liittyvän itsehallinnan symbolina. Groteski klovni on valkoisen klovnin täydellinen vastakohta, luonnon edustaja. Hänen hahmonsäilyntään vapautta, kontrolloimattomuutta, kömpelyyttä ja itsehallinnan puutetta. Lyhyesti sanottuna groteskin klovnin hahmossa kiteytyvät siis ihmisen ala-arvoisimmat piirteet ja valkoisessa klovnissa puolestaan parhaat.¹⁷⁶

Teosnimessään Tammi on ristinyt molemmat klovnikasvot omakuvaksi. Nimi viittaa ajatukseen, että ihmisyyksilössä nämä klovnisuuden molemmat tasot ovat jatkuvasti läsnä. Vaikka ihminen käyttäytyisi kurinalaisesti, väijyy hänen hillitön puolensa odottamassa hetkeä, jolloin murtautua esiin tyynen pinnan alta. Teosnimi kätkee sisälleen metakerronnallisen tason viitatessaan ideoiden loppumiseen klovnisuuden ja sen kuvaamisen alkusyytä. Nimi kertoo siis jotain taiteilijuudesta ja taiteen tekemisestä prosessina. Taiteilijuuteen näyttäisi sopivan erityisesti se klovnihahmoin useimmiten liitetty taso, että niiden on katsottu kuvastavan ihmisen yksinäisyyttä ja irrallisuutta yhteisöstä - yhdistetäänhän taiteilijoihinkin usein ajatus erakkomaisuudesta.¹⁷⁷ Minna Honkanen on todennut taiteilijoiden ja narrien yhteyksistä seuraavaa:

Taiteilijan sosiaaliseen rooliin on usein yhdistettävissä erilaista poikkeavuutta. ”Totuudenpuhujana” taiteilija joutuu helposti yhteiskunnassa myös ulkopuoliseksi, narriksi, jonka luova hulluus tuottaa ihmisille uusia näkemyksiä ja toisenlaisia tulkintoja elämästä.¹⁷⁸

Tammi itse on myöntänyt klovniaiheisissa maalauksissaan olevan taiteilijuuteen liittyvää symboliikkaa. Sekä taiteilijat että klovnit ovat esiintyjä, vaikkei taiteen tehtävänä varsinaisesti olekaan ihmisten viihdyttäminen, kuten sirkuksen. Tammen mukaan taiteilijoiden ja klovnienvälillä on kuitenkin se keskeinen ero, etteivät taiteilijat tahdo joutua tahattoman naurun kohteeksi, vaikka haluaisivatkin toisinaan tietoisesti naurattaa yleisöään. Taiteilija odottaa katsojalta tietynlaista reaktiota luomistyön lopputulokseen ja pettyy, ellei tämä reagoi odotetulla tavalla.¹⁷⁹ Teoksessa *Kun ideat loppuvat, jää jäljelle omakuva* valkoinen klovni onkin tukkinut korvansa sormellaan ilmeisesti juuri siksi, ettei halua kuulla ivallista naurua ympärillään.

Maalauksessaan *Sätkynukkien vapautusrintaman sankari* Tammi on kuvannut alastoman ja oudosti väentelevän, klovnikasvoisen ihmishahmon katkonainen kultalanka kädessään (kuva A87). Teosnimi viittaa ajatukseen, että kuvan sankariksi nimitetty hahmo pyrki vapauttamaan ihmisiä, jotka ovat marionettien kaltaisia - muiden ehdoilla eläviä ja vailla omaa tahtoa. Teos herättää kuitenkin kysymyksen, pystyykö kuvan sankari vapauttamaan muita sätkynukkemaisia olentoja tai edes itseään, koska hän näyttää itsekkin hervottomalta nukelta, jota jokin ulkopuolinen taho ohjailee. Taiteilija on todennut teosta maalatessaan ajatelleensa, että marionettihahmosta voi tulla sankari vain, jos hän katkaisee kultaisen elämänlankansa. Ainoastaan kuolema voi siis lopulta vapauttaa ihmisen kahleistaan.¹⁸⁰

Pohtiessaan vapautta ja valtaa kuvaus lähenee Tammen *Nähdä unta vapaudesta ja rukoilla ohjausta* -nimisiä maalauksia, joissa taiteilija on pukeutunut ihmisen hevosen tapaan vain suitsiin kuolaimineen (kuvat A120-A121). Ohjokset katoavat kuvien ylälaitaan, ja toisessa versiossa ne palaavat figuurin käsiin vasemmalta. Ohjastaako kuvauskohde itseään vai toista ihmistä? Teoksissaan Tammi leikittelee valtaan liittyvällä kielikuvalla ”pitää ohjaksia käsissään”. Maalauksiin liittyy taiteilijan mukaan paitsi kuvitelma vapaudesta, myös ajatus siitä, ettei yksilö hallitse kaikkea vapauttaan.¹⁸¹ Tammen kommentti tuo muistumia Sartren ajattelusta, jossa vapauden teema on keskeinen. Sartren kuvailema ihminen yrittää raivopäisesti unohtaa vapautensa paeten huonon uskon (mauvaise foi) turviin, koska vapauden

kääntöpuolena on absoluuttinen vastuu omista valinnoista, joka aiheuttaa ihmisessä ahdistusta ja pelkoa.¹⁸²

Vallan aihepiiri on keskeinen myös Tammen varhaisissa, hattupäistä miesfiguuria esittävässä teoksissa. Niissä miehen yhteydessä on kuvattu erilaisia valtaan ja ihmiskohtaloiden hallitsemiseen liittyviä esineitä, kuten miekka, avaimet, tiimalasi, arpakuutio, shakkinappulat ja hämähäkinseitti (kuvat A4, A7, A10 ja A12). Tammi itse on todennut teoksistaan, että niissä esiintyvä hattupäinen mies on omnipotentti, kaikkivoipainen hahmo, joka pyörittelee maailmaa ja ihmisiä sen mukana pikkusormensa ympärillä. Taiteilijan mukaan maalausten taustavaikuttimena oli ajatus erilaisiin yhteisöihin sisältyvistä hierarkioista. Hän on myös maininnut, että teoksissa oli vielä mukana poliittisuutta ja yhteiskuntakritiikkiä, jota hän on myöhemmässä tuotannossaan pyrkinyt häivyttämään taka-alalle.¹⁸³

Tammen varhaisemmat teokset poikkeavat kuitenkin *Sätkynukkien vapautusrintaman sankarista* siinä suhteessa, ettei marionettihahmo ole kiinni vallan ylimmässä kahvassa, vaan pikemminkin jonkinlaisena välirattaana vallan suuremmissa koneistossa. Samankaltaisessa tilanteessa ovat myös maalausten *Nähdä unta vapaudesta ja rukoilla ohjausta* suitsiin puettut figuurit, joiden ohjastaja ei ole näkyvissä. Kuvatessaan näkymätöntä valtaa teokset muistuttavat Michel Foucaultin (1926-1984) teoksessaan *Tarkkailla ja rangaista (Surveiller et punir, 1975)* analysoimasta panopticon-vankilasuunnitelmasta. Suunnitelman perusidea on, ettei vanki voi olla varma, tarkkaillaanko häntä, koska hän ei voi nähdä valvojaa. Suunnitelma tähtää siihen, että vangit alkavat vähitellen kontrolloida itse itseään.¹⁸⁴

Teoksessa *Entä jos tämä ei tästä parane* alaston ihmisfiguuri pitelee kädessään klovninaamiota. Hänen taustallaan aukeneva maisema on violetinsävyinen (kuva A112). Kandinskyn mukaan violetti on jäähdytetty punainen sekä fyysisessä että psyykkisessä mielessä. Sen tähden siinä on jotain surullista, sairaalloista ja sammunutta, kuten hiilikuonassa. Laajana pintana esiintyvän, purppuraa lähenevän violetin on todettu voivan nostaa mieleen jopa maailmanlopun kauhut.¹⁸⁵ Maa, jonka päällä Tammen maalauksen figuuri seisoo, on väriltään öljymäisen musta. Taiteilija itse on käyttänyt siitä nimitystä ”jättemaa”.¹⁸⁶ Kuvan lohduton värimaailma sointuu hyvin teosnimessä lausuttuihin epäileviin sanoihin.

Synkän tunnelman kruunaa se, että figuurin riisutun naamarin alta on paljastunut toinen klovni-naamio, joka on maalattu suoraan kasvoille. Teoksesta voi löytää yhtymäkohtia A. W. Yrjänän (s. 1967) runoon *Nimen nimi*. Runo on julkaistu kokoelmassa *Rota* (2000), jota Tammi on maininnut lueskelleensa.¹⁸⁷

Kasvojen alla pysyvät toiset
Niiden alla toiset

Teeskentelämättömyyden tarusta
Tunnen vain osan
Ja senkin pahaksi puolustaa¹⁸⁸

Sekä Yrjänän runossa että Tammen maalauksessa vihjataan ajatukseen, että ihminen on pääsemättömissä naamioistaan. Eräässä lehtihaastattelussa Tammi on maininnut klovni-aiheisista maalauksistaan seuraavaa: ”Ihmisellä on erilaisia maskeja elämässä, emmekä koskaan esiinny omana itsenämme. Tulemme aina jäämään illuusioksi siitä, mitä me voisimme olla”.¹⁸⁹

Hieman samankaltainen ajatus näyttää nousseen symbolistitaiteilija James Ensorin (1860-1949) mieleen, joka teoksessaan *Taiteilijan muotokuva naamioiden ympäröimänä* on maalannut omat kasvonsa kymmenien erilaisten naamioiden keskelle (kuva B12). Michael Gibsonin mukaan kyseinen teos kuvaa taiteilijuutta. Ihmisjoukon lomaan hautautuva taiteilija on kykenemätön kommunikoimaan niiden maskien takana piilottelevien ihmisten kanssa, jotka häntä piirittävät.¹⁹⁰ Maalauksissaan *Itse näytelty elämä*, *Liian köyhä tupa, liian pieni perunamaa*, *Seurapiirikameleontti* ja *Todellinen elämä on toisaalla* Tammikin on esittänyt koko joukon erilaisia naamioita, joiden takana ihminen saattaa piileskellä.

Eläinnaamiot

Tammen edellä siteerattuun toteamukseen liittyy myös hänen teosnimensä *Itse näytelty elämä*, joka viittaa ajatukseen, että ihminen valitsee itse lukemattomista mahdollisuuksista suunnan omalle elämälleen ja jättää muut mahdollisuutensa käyttämättä (kuva A113). Teosnimi muistuttaa Heideggerin filosofiasta ja erityisesti siihen sisältyvästä dialektiikasta vapauden ja ei-vapauden välillä: Jännite syntyy siitä, ettemme valintaa tehdessämme voi ensin kokeilla, mihin lopulta joudumme. Jokainen vapaasti tekemämme valinta rajoittaa tulevaisuuden mahdollisuuksia valita eli tekee meistä vähemmän vapaita.¹⁹¹

Millaiseksi elämä sitten on kyseisessä teoksessa näytelty? Kuvan vasemmassa alakulmassa kyyhöttää kaksi ihmisfiguuria, joista toisella on päässään sika- ja toisella apinanaamari. Apinalle ja sialle yhteistä on, että länsimaisessa symboliikassa ne on käsitetty etupäässä kielteisesti. Apina on ollut pitkään haukkumasana, jolla on viitattu toisen ihmisen luonteen huonoihin puoliin ja rumaan ulkonäköön. Kristillisessä symboliikassa sen kautta on kuvattu ihmisen turhamaisuutta, ahneutta, saituutta, siivottomuutta, hillittömyyttä ja paheellisuutta. Syvyyspsykologiassa apina on selitetty joko merkiksi ihmisen epävarmuudesta tai häpeän puutteen ja julkeuden symboliksi. Apinan tapaan sikakin on länsimaisessa symboliikassa käsitetty etupäässä likaisuuden ja siveellisen epäpuhtauden vertauskuvaksi, vaikka se monissa vanhoissa kulttuureissa onkin ollut hedelmällisyyden ja hyvinvoinnin symboli. Kristikunnassa sika on saanut kantaakseen myös tietämättömyyden taakan, ja lisäksi sitä on pidetty Kristuksen hylänneen juutalaisuuden vertauskuvana.¹⁹²

Maalauksessa *Itse näytelty elämä* eläinnaamioisten figuurien taakse on sijoitettu alaston mieshahmo, jonka nenä on venähtänyt pinokkiomaisen pitkäksi - kenties valheellisuuden merkinä. Hän on parhaillaan kirjoittamassa teoksen taustalla riippuvalle kankaalle tekstiä: ”Sinusta ei ikinä tule mitään”. Kuvittaako maalaus sanan muuttumista lihaksi? Ohjaileeko figuuri kirjoittamalla omaa kohtaloaan, muuttumistaan apinan tai sian kaltaiseksi?

Maalauksessa *Liian köyhä tupa, liian pieni perunamaa* pikkuruisen talon vieressä tyytymättömän näköisenä istuva jättiläismäinen ihmisfiguuri on puettu apinanaamioon (kuva A102). Tammen mukaan kuvan taustalla oli ajatus, ettei ihminen koskaan ole täysin tyytyväinen siihen, mitä hänellä fyysisesti jo on, vaan tavoittelee aina jotain enemmän.¹⁹³ Teoksessa apinaan liitetyistä symbolisista merkityksistä aktivoituu siis kuolemansynniksiin nimetty ahneus.

Seurapiirikameleontti-nimisessä teoksessa apinan ja sian naamiot lojuvat lattialla sängyn vieressä (kuva A107). Vuoteella lojuu voipuneen näköinen ihmishahmo, joka riiputtaa kädessään klovninaamiota. Teosnimi viittaa ajatukseen, että kameleonttiliskon tapaan myös kuvan ihmisfiguuri kykenee muovaamaan ulkomuotoaan ympäristönsä mukaan, eikä hän seurapiireissä liikkua näyttäytyä koskaan omana itsenään. Teos poikkeaa Tammen muista klovnihahmoista ja naamioitumista kuvaavista maalauksista, koska figuuri on siinä riisunut naamionsa. Vaikka ihminen yhä peittää kasvonsa kädellään, ilmeisesti häpeän merkinä, on hän

kuitenkin astunut askelen lähemmäs todellista olemustaan kuin vielä naamioita kasvoillaan kantavat figuurit.

Maalauksessa *Todellinen elämä on toisaalla* ihminen on varustettu jäniksen korvin (kuva A124). Symboliikassa jänis on useimmiten käsitetty arkuuden ja pelkuruuden vertauskuvaksi, mutta eläimen suureksi mielletty hedelmällisyys ja parittelualttius ovat tehneet siitä myös himokkuuden symbolin. Toisaalta jänikseen on yhdistetty positiivisiakin ominaisuuksia, kuten valppaus. Lisäksi sillä on uskottu olevan kyky karistaa vainoajansa kannoiltaan juostessaan nopeasti ylämäkeä. Luultavasti kyseisten piirteiden vuoksi jänistä on suosittu kristillisessä ikonografiassa, jonka piirissä se on käsitetty yksin Jumalaan luottavan ihmisen vertauskuvaksi.¹⁹⁴

Tammen teoksessa miesfiguuri kyyhöttää yksin ja korvat luimussa hämärässä tilassa. Teosnimi muistuttaa Milan Kunderan (s. 1929) romaanista *Elämä on toisaalla* (*Zivot je jinde*, 1973), jossa nuoren runoilijan tunteja kuvaillaan seuraavasti:

Miten se saattoi olla mahdollista? Hänhän oli lukenut kaikkialta että nuoruus oli elämän täyteläisintä aikaa! Mistä siis oli peräisin tuo tyhjiö, tuo elämän materian niukkuus? Mistä oli lähtöisin *tyhjyys*?¹⁹⁵

Myös Tammen maalaus kuvastaa tyhjyyden tunnelmia. Vaikuttaa siltä, että maalauksen figuuri elää erillään muusta maailmasta, kenties juuri arkuuden ja pelokkuuden vuoksi, johon jäniksen korvat vihjaavat.

Kuvan ihminen näyttää kuitenkin olevan tietoinen elämästä toisaalla - katseleehan hän intensiivisesti ulos lattiassa olevasta ikkunasta. Se, että ikkuna on sijoitettu juuri lattiaan eikä esimerkiksi seinustoille, tuo teokseen mielenkiintoisen merkitysulottuvuuden: figuuri katselee todellista elämää ylhäältä käsin. Kokeeko hän olevansa tavallisen elämän yläpuolella, jonkinlaisen jumalolennon asemassa? Pohjois-Amerikan intiaanien myyteissä jänistä on pidetty kulttuuriheeroksena, joka on luonut maailman ja ohjaa ihmisten nykyistä elämäntilannetta. Juonikkuudellaan sen on kerrottu kykenevän hallitsemaan jopa itseään suurempia olentoja, kuten karhua ja puhvelia.¹⁹⁶ Paitsi assosiaatioita jumaluudesta, teos herättää myös mielle yhtymiä taiteilijuuteen usein liitetystä ulkopuolisen tarkkailijan roolista. Tammi itse on maininnut saaneensa maalaukseensa aiheen siitä, että hän on hetkittäin tuntenut elämän valuvan ohitseensa kuluttaessaan lähes kaiken aikansa maalaamiseen.¹⁹⁷

Tammen teoksissa toistuva naamioitumisen tematiikka kertoo ihmisen vaihtuvista rooleista maailmassaan. Ihminen ei koskaan esiinny omana itsenään, vaan kätkee todellisen olemuksensa erilaisten naamioiden alle. Klovnisymboliikan kautta Tammi pohtii taiteilijuuteen, valtaan ja vapauteen liittyviä teemoja. Pukemalla ihmisen eläinnaamioihin taitelija taas osoittaa kaltaisuuksia ihmisen ja tiettyjen symbolieläinten - apinan, sian ja jäniksen - välillä.

3.6. Eläimet ja Kukat

Rotta, koira ja lohikäärme

Muutamissa teoksissaan Tammi on kuvannut myös varsinaisia eläinhahmoja, kuten rotan ja koiran. Rotta esiintyy maalauksessa nimeltä *Suudelma*, jossa nuori nainen pitelee jyrsiää hellästi käsissään ja kohottaa sen huuliaan vasten (kuva A23). Sian ja apinan tavoin rottakin on länsimaisessa symboliikassa käsitetty etupäässä kielteisesti. Koska rotta on tuhoeläin ja levittää kulkutauteja, on se jo varhain yhdistetty paholaiseen ja tämän demonisiin apureihin.¹⁹⁸

Tammen teoksessa suudelman kohteeksi valittu rotta herättää siihen liitettyjen negatiivisten merkitysten vuoksi iljettävyuden tunteen, vaikkei kuvan nainen osoitakaan sitä kohtaan minkäänlaisia inhon merkkejä. Kuvaustapa muistuttaa kertomuksista, joissa kauniin neidon suudelma murtaa pahan taikavoiman ja paljastaa vastenmielisen ulkokuoren takaa unelmien prinssin. Koska teosnimi *Suudelma* on suosittu myös muiden taiteilijoiden keskuudessa - esimerkiksi Gustav Klimtin ja Edvard Munchin samannimiset teokset ovat hyvin tunnettuja - voi Tammen maalauksen käsittää kommentiksi aiheen varhaisempiin tulkintoihin nähden (kuvat B25-B26).

Koiran Tammi on maalannut kahteen versioon teoksesta *Koira, joka rakasti liikaa* (kuvat A96-A97). Maalauksensa nimen taiteilija on kertonut poimineensa erään helsinkiläisen antikvariaatin ikkunassa olleesta kirjasta.¹⁹⁹ Teoksen ensimmäisessä versiossa on kuvattu peiton alla sängyssä nukkuva ihmishahmo, jonka unta valvoo suurikokoinen musta koira. Toisessa versiossa sama näkymä on esitetty hieman

lähempää ja jonkin verran rajumpana. Siinä koira on laskenut kuononsa nukkuvan naishahmon ylle, ja vaalea lakana on värjäytynyt verenpunaiseksi figuurin pään alapuolelta. Tammi on kertonut kuvanneensa teoksessaan nukkuvan rakastettunsa, ja koiran mallina taas on toiminut taiteilijan siskon ystävällinen, sekarotuinen koira.²⁰⁰ Eräässä yhteydessä Tammi on maininnut maalauksistaan seuraavaa:

Figuurit ovat lainanneet kasvot joiltakin läheisiltäni. Kai se liittyy jotenkin itsekkyyteeni, haluuni kertoa tuttujen ihmisten kautta omasta elämästäni. [...] Joku voi löytää teoksista myös omat kasvoni. Tosin kuvattuna varsin ironisessa valossa...²⁰¹

Taiteilija on nimennyt maalaustensa koiran toiseksi minäkseen ja todennut, että koirahahmo on oikeastaan hänen omakuvansa syvällisemmässä merkityksessä kuin muiden teosten figuurit, jotka toisinaan ovat saaneet hänen omia kasvopiirteitään siitä yksinkertaisesta syystä, että omat kasvot ovat kaikkein tutuimmat.²⁰² Vaikka koira onkin monien kulttuurien piirissä liittynyt kuvitelmiin tuonpuoleisesta, aktivoituvat teosten koirahahmossa taiteilijan antamien tietojen pohjalta uskollisuuteen ja valppauteen liittyvät merkitykset - rakastaja valvomassa väsymättömästi rakastettunsa unta. Maalauksen toisen version punainen väri kertoo tässä yhteydessä syvästä rakkaudesta.²⁰³ Tammen myöhemmissä teoksissa *Jos tahdolla ostaisin, käteni täyteen sinua* ja *Kun ei enää puhuta kuin välttämätön* nukkuvien figuureiden ylle on koiran sijasta kumartunut toinen ihminen (kuvat A114 ja A116).

Koira-aihetta taiteilija on käsitellyt myös eräässä varhaisemmassa surrealistisävytteisessä maalauksessaan, jossa kaksi koirankuonoa lipovine kielineen työntyvät esiin taivaan tyhjiydestä, kallioisen rantamaiseman keskelle (kuva A5). Kyseinen teos muistuttaa sekä aiheeltaan että pikkutarkalta sivellintekniikaltaan hyvin paljon Salvador Dalin maalauksia.

Muista Tammen eläinkuvauksista mainittakoon hänen viimeaikainen teoksensa *Hyvää yötä lohikäärme*, johon taiteilija on ihmishahmon rinnalle sijoittanut teosnimessä esiintyvän taruolennon (kuva A129). Länsimaisessa mytologiassa lohikäärmeet on yleensä kuvattu pahoiksi ja väkivaltaisiksi alkuolentoiksi, siivekkäiksi ja tulta kidoistaan syökseviksi hirviöiksi, joita vastaan jumalat taistelevat ja voittavat ne. Myöhemmin surmaajan rooli annettiin sankareille ja aatelissukujen esi-isille. Lohikäärmeen voittaminen on taruissa ja saduissa käsitetty eräänlaiseksi miehuuskokeeksi, jonka läpäisemällä sankari voittaa itselleen esimerkiksi aarteen tai

kuninkaallisen puolison. Kristillisessä symboliikassa otus on mielletty ennen muuta paholaisen ruumiillistumaksi, jonka Mikael tai Pyhä Yrjö onnistuu kukistamaan. Lohikäärmeen avulla on usein havainnollistettu henkisesti korkealle kehittyneen ihmisen voittoa hallitsemattomasta luonnosta ja sen voimista.²⁰⁴

Tammen maalauksessa *Hyvää yötä lohikäärme* alaston miesfiguuri on vetämässä vaaleaa verhoa, esirippua, maassa uinuvan lohikäärmeen ylle. Taiteilija on kertonut kuvittaneensa teoksessaan ajatusta, että itselle on oltava rehellinen siitä huolimatta, että rehellisyys voi olla tuskallista. Vaikka todellisen luonteensa yrittäisikin kätkeä verhon taakse, on se silti olemassa. Tammi on myös maininnut rinnastavansa lohikäärmesymbolinsa mustan korpin vertauskuvallisuuteen siinä mielessä, että lohikäärmeenkin huonomaineisuus ja siihen liitetyt kielteiset merkitykset herättävät hänen myötätuntonsa.²⁰⁵

Ruusut

Kukat ovat Tammen teoksissa melko harvinaisia, mutta symboliikan kannalta hyvin mielenkiintoisia. Useimmiten Tammi on kuvannut ruusuja. Hänen ensimmäinen ruusuaiheinen maalauksensa *Surun terän katkennut lehti* valmistui vuonna 1995 (kuva A45). Teoksessa yksinäinen ruusu riippuu väsyneen alakuloisesti varresta, ja sen varsilehdet ovat käpristyneet kokoon kuivuudesta. Kukan terälehdet ovat kuihtuessaan tummuneet niin, että ruusun alkuperäistä väriä on vaikeaa määritellä.

Useimmiten ruusu on käsitetty rakkauden symboliksi. Ajatuksella on juurensa antiikin kertomuksessa, jonka mukaan ensimmäiset punaiset ruusut kasvoivat Adoniksen, Afroditen rakastetun, vuodattamasta verestä. Tästä syystä kukasta tuli kuoleman rajan yli kestävän rakkauden ja jälleensyntymisen vertauskuva. Kyseisessä merkityksessä ruusu on omaksuttu myös kristilliseksi symboliksi. Punainen ruusu on tavallisesti tulkittu Kristuksen Golgatalla vuodattaman veren vertauskuvaksi. Usein kukka on liitetty myös Neitsyt Marian symboliikkaan. Hänen yhteydessään punaiset ruusut on käsitetty rakkauden, valkoiset neitsyyden ja puhtauden ja keltaiset taivaallisen kirkkauden tunnuskuviksi. Katolisen kirkon piirissä ruusua on käytetty lukuisten marttyyrikuoleman kokeneiden pyhimysten tunnuksena.²⁰⁶

Kirkkoisä Ambrosius (n. 340-397) on esittänyt ajatuksen, jonka mukaan ruusu olisi alkuajan paratiisissa ollut piikitön, mutta syntiinlankeemuksen myötä se olisi

muuttunut piikkiseksi, jotta ihminen muistaisi lankeemuksensa ja joutumisensa Jumalan armon ulkopuolelle. Kukka säilytti kuitenkin entisen kauneutensa ja tuoksunsa, joiden kautta se edelleen kertoo sekä menetetyin maanpäällisen että tulevan taivaallisen paratiisin ihanuudesta.²⁰⁷ Ruusu symbolina on siis hyvin monitahoinen; siinä yhdistyvät kuolemaan ja ikuisen elämään liittyvät merkitykset. Koska Tammen maalaus *Surun terän katkennut lehti* kuvaa lakastunutta ruusua, lähenee se kukan kuolemaan kietoutuvia mielikuvia. Tähän viittaa myös teosnimen ilmaus ”surun terä”, joka muistuttaa samalla ruusun piikkikyydestä. Maalauksensa aiheen Tammi on kertonut löytäneensä hautausmaakävelyllään. Haudalla olevien leikkokukkien kuihtuessa haalenevat hänen mukaansa vähitellen myös vainajaan liittyvät muistot.²⁰⁸ Kyseistä ajatusta korostaa teoksen nimikin: samalla kun kuihtuva ruusu menettää väriloistonsa, tylsistyy surun viiltävyys.

Tammi on jatkanut ruusuaiheensa kehittelyä kolmessa versiossaan teoksesta *Elämä täyttyy pienistä vainajista* (kuvat A90-A91 ja A111). Niissä ruusu esiintyy nuorukaishahmon yhteydessä. Tammen kuvaustapa tuo mieleen Hugo Simbergin Tampereen tuomiokirkkoon maalaaman lehterikaiteita reunustavan freskon, jossa kaksitoista opetuslasta kantaa ruusuköynnöstä - kukin omalla tavallaan. Eniten Tammen näkemys muistuttaa Simbergin freskon rakkaudenapostoli Johannekseksi nimettyä hahmoa, joka on kumartunut poimimaan maahan pudonnutta ruusua (kuva B47).²⁰⁹

Tammen tulkinta poikkeaa kuitenkin Simbergin kuvaustavasta siinä suhteessa, että hänen akvarelliversiossaan nuorukaishahmo pitelee ruusua kädessään ja öljyväritöiden figuurit heittelevät kukkia kohti teoksen alalaitaa. Toisaalta Tammen maalaamat ruusut ovat väriltään valkoisia, eivätkä ne tästä syystä nosta yhtä voimakkaita mielikuvia rakkaudesta kuin Simbergin punaiset kukat.²¹⁰ Monissa taruissa ja legendoissa valkoinen ruusu on toiminut kuoleman symbolina.²¹¹ Myös Tammen teosnimi kuljettaa tulkintaa kuoleman äärelle. Taiteilija itse on kertonut mieltävänsä teostensa ruusut tärkeämmiksi symboleiksi kuin esimerkiksi niissä kuvatun vesiputouksen, jonka hän käsittää osaksi maalauksellista taustaa. Hänen mukaansa valkoiset ruusut toimivat ennen muuta muistojen vertauskuvina: ”Elämä täyttyy pienistä muistoista, jotka ovat kuin kukkaset ikään”.²¹²

Ruusut näyttävät keskeistä roolia myös Tammen viimeaikaisessa teoksessa *Voin tuntea sinut, vaikka olet niin kaukana* (kuva A137). Teosnimen taiteilija on kertonut

poimineensa Nine Inch Nailsin levyltä *Fragile* (1999) - ”I can still feel you / even so far away”.²¹³ Maalauksen ylälaudassa on kolme ruusua, kaksi valkoista ja yksi tummempi. Kukkien lukumäärä muistuttaa vapaamuurareiden symboliikassa kolmeen ruusuun yhdistetyistä merkityksistä: yhteisön jäsentä haudattaessa hautaan laitetaan kolme Johanneksen ruusuiksi nimettyä kukkaa, jotka kuvastavat valoa, rakkautta ja elämää.²¹⁴

Ruusujen alapuolelle, osaksi teoksen maalauksellista pintaa, Tammi on sijoittanut tekstin ”Sinua ei sanoin muistella”, joka näyttää ikään kuin lipuvan tai vajoavan kohti maalauksen alalaitaa. Taiteilija on maininnut teoksestaan, että hänen kokemuksensa mukaan kuolemasta puhuessa sanat ovat kylmiä ja kankeita - mielikuvat ovat paljon elävämpiä.²¹⁵ Kuvatekstissä esitetty ajatus vaikenemisesta muistojen yhteydessä luo miellelyhtymän roomalaisten näkemykseen ruususta salaisuuden vertauskuvana. Roomalaisten kokoushuoneiden katoissa ja yksityiskotien pöytien yläpuolella oli usein koristeena ruusu tai ruusukuvio, jonka avulla ilmaistiin, että kaikki mitä tilassa puhuttiin, oli tarkoitettu pysymään vain mukana olleiden tiedossa. ”Ruusun alla” (sub rosa) sanottua ei siis saanut paljastaa muille. Tässä merkityksessä ruusukuvion ottivat myöhemmin käyttöön katoliset, joiden kirkkojen rippituoleissa kuvio muistuttaa pappien vaitiolovelvollisuudesta.²¹⁶

Auringonkukka

Paitsi ruusuja, Tammi on kuvannut eräässä maalauksessaan myös auringonkukan. Tunnetuin auringonkukkaa viljelleistä taiteilijoista lienee Vincent van Gogh (1853-1890), mutta Tammi on maininnut saaneensa omaan teokseensa virikkeitä pikemminkin Gustav Klimtin ja erityisesti Egon Schielen samanaikaisista kuvista.²¹⁷

Klimtin maalauksissa *Auringonkukka* ja *Auringonkukkaa maalaistalon puutarhassa* kukat rehottavat elinvoimaisina vehreitten kukkaniittyjen keskellä (kuvat B22-B23). Hänen auringonkukkansa rinnastuvat auringon elämää ylläpitäviin ominaisuuksiin: niistä säteilee elinvoimaa myös lähiympäristöön. Monissa kulttuureissa auringonkukka onkin omaksuttu Jumalan symboliksi. Toisaalta se on käsitetty myös vertauskuvaksi ihmisestä, joka rukouksessa suuntaa ajatuksensa kohti Jumalaa ja rakastaa yksin häntä - väitetäänhän auringonkukankin kääntyvän aina aurinkoa kohti.²¹⁸ Schielen auringonkukat vaikuttavat Klimtin kukkien rinnalla riutuneilta, hehkunsa jo menettäneiltä. Kukat ovat alkaneet muuttua kellertävän ruskeiksi, ja

varsilehdet riippuvat alaspäin väsyneen alakuloisina. Kukkien ränsistyneeseen olotilaan viittaa myös Schielen teosnimi *Kuihtunut auringonkukka* (kuva B41).

Tammen maalaus *Auringon lasku* muistuttaa enemmän Schielen kuin Klimtin näkemystä auringonkukka-aiheesta (kuva A26). Siinäkin kukan terälehdet ovat käpristyneet, ja varsi on jo niin veltostunut, ettei se jaksakaan enää kannatella raskasta kukkaosaa, joka on painunut kohti maata. Tammen maalaus on ehkä vielä Schielenkin tulkintaa synkempi; kun Schielen kukat näyttävät ainoastaan kuihtuneilta, on Tammen auringonkukka keskellä maatumisprosessia. Taiteilija itsekin on maininnut tavoitelleensa kuvaukseensa mädäntyneisyyden vaikutelmaa. Hän on kertonut halunneensa maalata aiheesta oman näkemyksensä eräänlaiseksi kommentiksi muiden auringonkukkamaalareiden esittämiin variaatioihin.²¹⁹

Teoksessaan *Egon Schiele 1890-1918. The Midnight Soul of the Artist* (1991) Reinhard Steiner puhuu Schielen teosten antropomorfisuudesta eli inhimillisten ominaisuuksien siirtämisestä muihin elollisiin tai elottomiin kohteisiin. Hänen mukaansa Schielen maalauksessa *Auringonkukka II* roikkuvat kukanlehdet muistuttavat ihmishahmoja (kuva B38). Samassa yhteydessä Steiner toteaa, että eräs Schielen taiteen perusväitteistä oli: ”Kaikki olennot ovat eläviä kuolleita”.²²⁰ Tällä taiteilija on tarkoittanut ilmeisesti sitä, että kaikki elävä kätkee sisälleen myös vääjäämättömästi vastaantulevan kuoleman. Schielen teosten tapaan myös Tammen maalaama auringonkukka symboloi mitä ilmeisimmin ihmiskohtaloa, kaiken katoavaisuutta ja rappeutumista. Tähän ajatukseen viittaa teosnimikin - *Auringon lasku*. Schielen ja Tammen näkemykset aiheesta ovat siis miltei vastakohtaisia Klimtin ja van Goghin kukkakuvien symboliseen sisältöön nähden, koska viimeksi mainituille taiteilijoille auringonkukka toimi vertauskuvana luonnosta, valosta ja elämästä itsestään.²²¹

Tammen maalausten eläin- ja kukkasymbolit kiteyttävät jotain olennaista ihmisyydestä. Ihmisen kuvaaminen rotan ja lohikäärmeen yhteydessä kertoo hänen mahdollisista suhtautumistavoistaan asioihin, joita yleensä inhottavaksi mielletty rotta ja pelottava lohikäärme symboloivat. Koirasymbolin avulla taiteilija puolestaan kuvailee rakkautta; rakastamisessa on jotain koiramaista, myönteisessä mielessä. Kukkasympoliikka taas liittyy kiinteästi ajatukseen ihmiskohtalosta. Sekä valkoiset

ruusut että kuihtuva auringonkukka viittaavat luopumisen tunnelmiin - muistoihin ja kaiken katoavuuteen.

3.7. Ikäkaudet

Jokainen huone, jossa olen ollut, on muistoinen muuttunut osaksi elämäni ja minä kärsin joka kerran kun seison uuden oven kynnyksellä. Mutta minulla on tallella vahva usko siihen, että kerran kaikki saadaan takaisin. Kun olemme päässeet kaikkein sisimmäisimpään huoneeseen, silloin erottavat seinät tulevat varmasti sortumaan. Ja silmämme näkevät kaiken, sydämemme saa kaiken takaisin. Eikä aikaa ole olemassa.²²² (Magnus Enckell)

Lapsuus

Maalauksissaan Tammi on kuvannut ihmisiä elinkaarensa eri vaiheissa: vastasyntyneitä lapsia, puberteetin kynnyksellä kurkottelevia neitoja ja nuorukaisia, hedelmällisessä iässä olevia aikuisia ja jo elämää nähneitä vanhuksia. Taiteilija on todennut, että vaikka hänen teoksissaan esiintyy eri-ikäisiä ihmisiä, ei niissä oikeastaan ole kyse varsinaisesta ikäkausijaottelusta, eikä hän pidä kuviensa ikäkausisymboliikkaa kovin keskeisenä. Tammen mukaan hänen maalaustensa teemat ovat yhteisiä eri-ikäisille ihmisille, vaikkakin ehkä hieman eri tavoin. Hänen mielestään ihminen kuljettaa mukanaan varhaisempia ikäkausiaan läpi elämänsä. Vaikka ihminen kuvitteleekehittävänsä, hän löytää itsensä säännöllisin väliajoin toistamasta aikaisempia virheitään. Tässä yhteydessä Tammi onkin todennut, että ”ihminen ei ole koskaan tarpeeksi vanha”.²²³

Kuvataideakatemiaan opintojensa loppuvaiheessa ja valmistumisensa aikoihin Tammi on maalannut useita lapsiaiheisia teoksia. Sen jälkeen hän on kuvannut lapsia muutamissa yksittäisissä maalauksissaan, mutta aivan viime vuosina hän ei ole palannut aiheen äärelle. Taiteilija on maininnut, että viime vuosikymmenen puolivälin lapsiaiheet saattoivat olla jollain tavalla kytköksissä hänen silloiseen asemaansa taidekentällä; uutena tulokkaana hän oli lapsi varttuneempien taiteilijoiden joukossa.²²⁴

Elinkaarensa alkuvaiheessa oleva lapsi on käsitetty useimmiten elinvoimaisuuden symboliksi - avautuuhan hänen edessään koko tuleva elämä. Tammen lapsikuvauksissa tilanne on usein täysin päinvastainen. Hänen maalaamansa lapset lojuvat maassa yksinäisinä, hylättyinä ja luurankomaisen laihoina. Monet lapsista

ovat sulkeneet silmänsä. Nukkuvatko he, vai onko kuolema jo korjannut heidät valtakuntaansa?

Teosnimet puhuvat omaa, karua kieltään: Kaksi itseensä käpertynyttä, selällään makaavaa lasta on ristitty nimellä *Merkityksetön* (kuvat A35-A36). Jälkimmäiselle versiolle taiteilija on myöhemmin antanut nimen *Melun huumaama, piikkien pistämä*. Kuutta vastasyntynyttä, mustaihoista lasta esittävä teos on puolestaan ristitty nimellä *Numerot yhdestä kuuteen*, joka viittaa samaan ajatukseen kuin teosnimi *Merkityksetön* - siihen, etteivät lapset edes yksilöidy vaan näyttäytyvät ainoastaan kasvottomina numeroina (kuva A22). Teoksissaan taiteilija on kuitenkin paradoksaalisella tavalla tehnyt merkityksettömästä merkityksellistä nostamalla lapset kuvaamisen arvoiksi kohteiksi. Eira Sallinen on kirjoittanut eräästä Tammen lapsiaiheisesta kuvasta (kuva A67) seuraavasti:

Riipaiseva on Tammen tussilaveeraus *Kun ei enää ole mitään, ei sinulta puutu ketään* (1997). Siinä kuollut lapsi makaa peiton alla. Kuvassa pelkistyy kaikki myös elämästä, vaikka pinnalle nouseekin kuoleman sattumanvaraisuus ja peruuttamaton hiljaisuus...²²⁵

Vaikka ajatus lapsuuden ja kuoleman yhteydestä tuntuu karulta aikana, jolloin oman maamme lapsikuolleisuus on liki olematon, on kuoleman varjo kuitenkin jatkuvasti läsnä nälänhätää kärsivien seutujen ja sota-alueilla asuvien lasten elämässä. Tammi onkin maininnut poimivansa maalaustensa aiheita uutiskuvista.²²⁶ Toisaalta lapsikuolleisuus on ollut arkipäiväistä myös oman maamme historiassa. Tästä kertovat kulttuuriperintönä säilyneet kehtolaulut, joissa lasta tuuditaan tuonelaan, kuten *Tuuti lasta turpeeseen, Tule tänne Nurmi-Tuomas ja Tule surma suota myöten*.²²⁷ Tunnetuin variaatio aiheesta lienee Aleksis Kiven (1834-1872) *Sydämeni laulu* (1873), mutta aihetta ovat käsitelleet myös monet muut nimeltä tunnetut kirjailijat. Aino Kallas kirjoittaa runossaan *Viimeinen kehtolaulu* (1942) seuraavasti:

Laulan teille unta uutta,
haudan hiekan hiljaisuutta,
liekö lasteni vilu?

Unten utu maata mataa,
tähtisumu hautaan sataa -
vieläkö lasteni vilu?

Riistan tulen rinnastani,
tuskan polton povestani -
ei enää lasteni vilu.²²⁸

Vastaavanlaiset säkeet ovat olleet laajalti levinneitä oman maamme lisäksi myös naapurimaassamme Venäjällä. Kuoleman kehtolauluille ei ole löytynyt yksiselitteistä syytä. Niitä on perusteltu paitsi vähävaraisen väestön sietämättömän raskaiden olosuhteiden avulla, myös keinona koetella sylilapsen elinkelpoisuutta ja elämänhalua. Lisäksi on arveltu, että laulaessaan tällaista laulua äiti ei vain ole toivomatta lapsen kuolemaa, vaan hän päinvastoin taistelee tämän elämän ja

terveyden puolesta manaten rituaalinomaisesti pahat voimat pois lapsen lähetyviltä.²²⁹ Lasten kuolemaa ovat kuvanneet symbolistitaiteilijoista esimerkiksi Hugo Simberg maalauksessaan *Sallittu* ja Oscar Parviainen teoksessaan *Rukous*, josta on käytetty myös nimeä *Lapsen kuolema* (kuvat B36 ja B43).²³⁰ Tammen maalaukset poikkeavat kuitenkin Simbergin ja Parviaisen tulkinnoista siinä suhteessa, että hänen kuvaamansa lapset joutuvat kohtaamaan kuolemansa yksin, ilman rinnallaan surevia vanhempia.

Kaikissa Tammen lapsiaiheisissa maalauksissa ei fyysisesti vaaniva kuolema ole läsnä. Eräässä teoksessaan hän on kuvannut pullean ja hymyilevän, elinvoimaiselta näyttävän lapsen, joka hypistelee käsissään outoa, kumimaista, ihmisen nahkaa muistuttavaa kapistusta. Teoksen mallina on toiminut taiteilijan kummipoika.²³¹ Tämänkään lapsen kohtalo ei ole erityisen ruusuinen, kuten teosnimi *Isona minusta tulee ihminen täynnä tyhjiä kysymyksiä* vihjaa (kuva A29). Nimi viittaa voimakkaasti tulevaisuuteen, hetkeen, jolloin lapsi on kasvanut kyllin isoksi voidakseen vetää yllään aikuisen ihmisen kurtunahan, jonka kimmoisuutta hän kuvaushetkellä vasta koettelee sormillaan. Taiteilija itse on todennut teoksestaan, että hänen käsityksensä mukaan lapsuus on varauksetonta itsensä hyväksymistä siinä, missä aikuisuus on itsen loputonta kyseenalaistamista.²³²

Aina lapsuudelle ei ole suotu lainkaan yhtä keskeistä asemaa ihmisen varhaisimpana ikäkautena kuin nykyään: pitkään lapset miellettiin ainoastaan pieniksi aikuisiksi. Vaikka kristinuskon oppi perisynnistä olikin tehnyt vastasyntyneistä ja vanhuksista yhtä syntisiä Jumalan silmien edessä, alkoi 1700-luvun lopulla hahmottua uudenlainen käsitys lapsuudesta viattomuuden olotilana. Uuden käsityksen taustavaikuttajana oli esimerkiksi Jean-Jacques Rousseau'n (1712-1778) teos *Émile* (1762), jossa kasvatuksen tavoitteeksi asetettiin lapsen alkuperäisen luonnollisuuden tilan varjeleminen. Kaunokirjallisuuden puolella ajatusta alkuparatiisista käsittelevät muun muassa John Milton (1608-1674) teoksessaan *Paradise Lost* (1667) ja William Blake (1757-1827) runoelmissaan *The Marriage of Heaven ja Hell* (1790), *Songs of Innocence* (1789) ja *Songs of Experience* (1794).²³³

Maalauksessaan *Kadonneiden lukumäärä* Tammi lähestyy tulkintatraditiota, jonka mukaisesti lapsuuden on ajateltu symboloivan viattomuutta vastakohtana kokemusten turmelemalle aikuisuudelle (kuva A65).²³⁴ Teoksessa kuvatut lapsen kasvot ovat vajoamassa veden syvyyksiin. Yläreunasta harovat kädet yrittävät turhaan hapuilla

niitä kohti. Eräässä lehtihaastattelussa Tammi on todennut maalauksestaan seuraavaa: ”Kuulen kysymyksen kadonneiden määrästä... Kuinka paljon lapsuutta on kadonnut psyykestämme...”²³⁵

Nuoruus ja puberteetti

Ajatus kadotetusta viattomuudesta nousee esiin myös maalauksesta *Kutitus kielletty*, jossa lasten sijasta on kuvattu nuoria aikuisia. Teos poikkeaa Tammen muista maalauksista kuvatessaan onnellisia ihmisiä, rakastavia, lepäämässä rauhallisesti vaalean maiseman keskellä (kuva A118). Siinä naisfiguuri on ojentanut kätensä ja on juuri kutittamaisillaan miesfiguuria jalkapohjasta. Maalauksen aihe, leikittelevät ihmisfiguurit, ja sen huoleton tunnelma tuovat muistumia Magnus Enckellin vaaleasävyisestä *Kultakaudesta* ja Eero Järnefeltin (1863-1937) teoksesta *Leikkiviä lapsia* (kuvat B9 ja B20). Jälkimmäistä maalausta on kuvailtu myös nimellä ”Aatamin ja Eevan lapsuus”. Molempien teosten on tulkittu kuvaavan symbolistitaiteilijoiden suosimaa aihetta: paratiisillista alkutilaa ennen syntiinlankeemusta.²³⁶

Symbolistitaiteilijoiden suosima ajattelija, Emanuel Swedenborg, käsitti lapsuuden inhimillisen olemassaolon korkeimmaksi muodoksi, ”tällä puolen paratiisia” olevaksi tilaksi. Charles Baudelairen käsityksen mukaan lapsuuden paratiisi puolestaan oli vastaavuuksien täydellisyyttä ja siihen kietoutui myös ajatus unio mysticasta, mystisestä yhteenkuuluvuudesta maailmankaikkeuden kanssa. Symbolistitaiteilijat etsivät suosimilleen myyteille kadotetusta paratiisista ja langenneesta enkelistä juuria Platonin ajattelusta ja erityisesti hänen käsityksestään ihmisen intuitiivisesta tiedosta. Platonin mukaan runollinen innoitus saattoi paljastaa näkynä sen menneen onnen tilan, ideamaailman, joka oli vajavaisessa maanpäällisessä olemassaolossa kadonnut.²³⁷ Toisin kuin Enckellin maalauksessa, joka ei näytä sisältävän viitteitä tulevasta syntiinlankeemuksesta, on Järnefeltin kuvassa asetettu tytön käteen omena - syntiinlankeemuksen vertauskuva. Tammen teoksessa syntiinlankeemuksen omenaani voisi kenties rinnastaa naisfiguurin kutituseleen, joka on juuri herättämäsillään miesfiguurin unenomaisesta tilasta.

Edellisestä tulkinnasta poiketen Tammi itse mieltää maalauksensa *Kutitus kielletty* intiimiksi kohtaukseksi tavanomaisesta arkielämästä. Aatamin ja Eevan tarinaa hän on maininnut pohtineensa erään varhaistuotantoonsa lukeutuvan teoksen yhteydessä (kuva A8).²³⁸ Siinä tekstit ”Adam” ja ”Eve” on maalattu jopa kuvan kehyksiin,

kuitenkin siten, että sana ”Adam” on sijoitettu teoksen vasempaan laitaan, lähemmäs kuvan naisfiguuria ja teksti ”Eve” oikealle, miesfiguurin viereen. Mies ja nainen seisovat maalauksessa rinnakkain, käsi kädessä. Naishahmo näyttää mielenkiintoisella tavalla vanhenevan, kun häntä katsoo päästä jalkoihin. Hänen kasvonsa ja ylävartalonsa kuuluvat lapselle, alaruumis aikuiselle naiselle, ja jalat polvista alaspäin muistuttavat kuhmuisuudessaan vanhuksen raajoja. Miesfiguuri taas on kuvattu iäkkäänä ja parrakkaana, etumuksiaan kourivana. Hahmojen epätavanomainen esitystapa ja kehystekstien sijoittaminen käänteisille puolille figureihin nähden kyseenalaistavat Aatamin ja Eevan perinteisiä rooleja.

Muutamissa teoksissaan Tammi on kuvannut puberteetti-ikäisiä ihmishahmoja, jotka tasapainottelevat lapsuuden ja aikuisuuden rajamaastossa. Symbolistisessa taiteessa alastomat nuorukaiset olivat suosittuja aiheita aikakauden androgyyni-ihanteen vuoksi. Suomeen tihkui vaikutteita Ranskasta, muun muassa ruusuristiliike La Rose+Croix catholiquen piiristä, jonka keskeinen taustavaikuttaja oli Joséphin Péladan (1858-1918). Hänen kauneudenihanteensa oli androgyynihahmo, jonka miehisen voiman ja naisellisen sulouden yhdistelmä herätti mielikuvan ihmisen pyhästä paratiisillisesta alkutilasta. Symbolistit jäljittivät androgyyni-ihannetta Platonin teoksessaan *Pidot* kuvailemasta hermafrodiittisesta ihmissuvusta, joka oli noussut kapinaan jumalia vastaan. Rangaistukseksi jumalat olivat jakaneet ihmissuvun kahtia: mieheksi ja naiseksi. Rakkaus sukupuolten välillä oli siis Platonin kertomuksen mukaan pyrkimystä kohti ihmisen muinoin kadottamaa täydellisyyttä ja samalla kohti Jumalan läheisyyttä.²³⁹ Enckellin varhaistuotannon poikakuvia on usein tulkittu tästä perspektiivistä käsin.²⁴⁰

Riikka Stewen on kuvaillut symbolistien näkemystä puberteetista seuraavasti:

Puberteetti on tavallaan androgyyninen - jollain jo menetetyllä tavalla. Se on kuin loppukesä joka kantaa itsessään syksyä. Siksi puberteetti oli symbolisteille seksuaalisen jakamattomuuden hiipuva kuva ja samalla kuvan nostalgia. Sen täydellisyyteen kietoutui jo menetetyn kaipuu. Samasta syystä puberteetti sekoittui kadotetun paratiisin laajempaan aihepiiriin - menetykseen, muistoon, samanaikaisen läsnä- ja poissaolon tragediaan. Sillä puberteetin voi käsittää läsnäolon ja poissaolon, ajan ja ajattomuuden kohtaamiseksi. Lapsuus on ajattomuuden valtakunta, eräänlainen paratiisi, jossa seksuaalinen minuus on itsetiedotonta; puberteetti tarjoaa pahan tiedon puun hedelmän, lapsi alkaa nähdä itsensä toisena - seksuaalisesti toisena - ja kysyy: olenko kaunis? haluaako kukaan minua?

Puberteetti on lapsuuden ja nuoruuden välivaihe, symbolisen kuoleman tila, pimeä torni jossa silmillään näkee vain pimeää. Sitä voi kuvata kahden tilan väliseksi oveksi, kynnykseksi, siirtymäriitin välitilaksi - ei-kenenkään, ei-minkään maalla viipymiseksi.²⁴¹

Eräänlaisesta siirtymätilasta on kyse myös Tammen teoksessa *Jos minä kysyn, vastaatko sinä* (kuva A30). Siinä nuori, juuri puberteetti-ikään saapunut tyttö seisoo polviaan myöten synkässä vedessä ja katselee arvioivasti oikeaa kättään. Teos tuo mieleen puberteettiin usein yhdistetyn peilidraaman. Asettuessaan peilin eteen yksilö ei saa enää kosketusta aikaisempaan minäänsä, vaan minuus, kuten kaikki muukin ympärillä, vaikuttaa epätodelliselta - ”repaleiselta unelta”.²⁴² Puberteetti on kuin pieni kuolema.

Kuvatessaan murrosiän kynnyksellä olevaa tyttöä Tammen teos lähenee Edvard Munchin maalausta *Puberteetti*, jossa nuori tyttö istuu alastomana vuoteen reunalla (kuva B28). Aimo Reitala on kuvaillut Munchin maalaamaa tyttöä pelokkaaksi ja todennut tämän sulkeutuvan itseensä tulevaisuuden tumman varjon heijastuessa seinälle, hänen taakseen.²⁴³ Tammenkaan teoksessa tyttö ei näytä itse havaitsevan kuvajaistaan, varjoa, vaikka se heittyy veteen, hänen eteensä. Symboliikassa varjo on yleensä käsitetty merkiksi pimeiden olentojen tai voimien läsnäolosta. Lisäksi sitä on pidetty ihmisen salaperäisenä seuralaisena - joskus sielunakin.²⁴⁴ Enckellin tapaan Tammikin on maalannut muutamia puberteetti-ikäisiä nuorukaisia, joita käsittelen lähemmin kuoleman symboliikan yhteydessä.

Äitiys

Tammen teoksessa *Hiljaisimmat ovat askeleet, jotka nostavat myrskyn* nuori, tummaihoisen nainen hapuilee käsillään tukea voidakseen edetä ilmeisen vaikeakulkuisessa maastossa (kuva A28). Selässään nainen kantaa lakanaan kiedottua, nukkuvaa lasta. Teosnimi tuo kiinnostavan näkökulman rauhalliseen maalaukseen, joka ei itsessään sisällä minkäänlaisia myrskyn enteitä. Nimessä vastakohtaiset ainekset, hiljaisuus ja myrsky, liitetään yhteen, ja samalla otsikko nostaa mieleen sanonnan ”tyyntä myrskyn edellä”. Kristillisessä symboliikassa äitiyteen on yhdistetty useimmiten Neitsyt Maria.²⁴⁵ Voisiko Tammen maalauksen hiljaisten askelten kannattama lapsi olla myrskyä enteilevä Kristus?

Eräässä lehtiartikkelissa Tammen toista äitiysaiheista teosta (kuva A21) on luonnehdittu seuraavasti:

Perinteisesti kaunis aihe, äitiys, on käännetty rumaksi teoksessa *Nacht mit ihre[n] Kindern, Yö lapsineen*. Vähemmän viehättävä, kivikauden ihmistä muistuttava äiti ja hänen kaksi kummallista lastaan ovat kuin salamavalo olisi yllättänyt heidät pimeästä luolasta. Edelfeltmäinen perheonni on kaukana, mutta taiteilijan - ja katsojan - sympatiat ovat ahdistellun ja ahdistuneen luolaväen puolella.²⁴⁶

Teoksen tummanpuhuva värimaailma ja hieman kulmikas maalaustapa tuo mieleen Egon Schielen äitiyttä kuvaavat teokset. Schielen mieltymyksen, jopa pakkomielteen, kyseiseen aiheeseen on tulkittu syntyneen hänen oman, ongelmallisen äitisuhteensa kautta. Taiteilija piti äitiään henkisesti julmana ja mielsi perheensä luovuutensa esteeksi.²⁴⁷ Luultavasti tästä syystä hänen maalauksensa kuvaavat äitiyttä vähemmän imartelevassa valossa. Osassa Schielen teoksista äitihahmo esiintyy vielä syntymätön lapsi vatsassaan, mutta toisinaan äiti on kuvattu pienten lastensa rinnalla. Kuvissa on yleensä hyvin ahdistava tunnelma: sen enempää äiti kuin lapsetkaan eivät näytä olotilaansa tyytyväisiltä. Jo Schielen teosten nimet, kuten *Kuollut äiti* ja *Raskaana oleva nainen ja kuolema*, ovat ilmaisuvoimaisia (kuvat B39-B40). Hänen tulkintansa jatkavat sitä symbolistista traditiota, jonka piirissä äitiys ja kuolemanpelko kytkettyvät toisiinsa. Äitiyteen liittyvä kohtu on nähty vertauskuvallisesti paitsi elämän alkulähteenä, myös elämän päätöspisteenä eli hautana.²⁴⁸

Vaikkei kuolema olekaan konkreettisesti - kuoleman personifikaationa tai kuolleen ihmisen hahmossa - läsnä Tammen maalauksessa *Nacht mit ihren Kindern*, luovat teosnimi ja muutamat kuvalliset yksityiskohdat, kuten tummat siivet äitihahmon selässä, lasten lukumäärä ja figuureja ympäröivä luolamainen tila, miellelyhtymän antiikin mytologiaan ja sitä kautta myös ajatukseen kuolemasta. Kreikan tarustossa yön jumalatar oli Nyx, kaaoksen tytär, joka kuvataiteessa on yleensä varustettu auki levitetyin mustin siivin. Hänet on usein kuvattu pitelemässä käsivarsillaan kahta pientä lastaan, unta ja kuolemaa eli Hypnosta ja Thanatosta. Nyx on mielletty myös muiden pimeiden voimien, kuten Moroksen eli tuhon tai turmion, koston jumalatar Nemesiksen ja kohtalotarten äidiksi. Yön jumalattaren uskottiin asuvan päivisin luolassaan, mistä hän iltaisin lähti ajamaan yli taivaan, mustien hevosten vetämissä vaunuissa.²⁴⁹ Tammi itse on kertonut halunneensa sisällyttää kuvaansa ajatuksen yönkaltaisesta, kaiken syliinsä kietovasta äitiydestä.²⁵⁰

Syvyyspsykologiassa äitiyteen on toisinaan liitetty hyvin kielteisiä merkityksiä. Äiti-arkkityypin negatiivisen puolen heijastumiksi on nimetty esimerkiksi noidat, naishahmoiset painajaiset ja käärme. Kielteisessä merkityksessään äiti edustaa primitiivistä, itsekeskeistä voimaa. Hän ei päästä lasta irtautumaan otteestaan ja

kehittymään itsenäisesti. Tästä syystä äitihahmoon kiteytyy kaikki se, mikä myöhemmissä elämänvaiheissa ahdistaa.²⁵¹ Tämänkaltainen tilanne nousee esiin Tammen varhaistuotannon maalauksesta *Kaikille rakkaille ja vihatuille* (kuva A9). Siinä kuvattuja naiskasvoja kehystää teksti ”jokaisessa naisessa johon kiinnyn kummittelee äitini minuun syntyneelle orvolle”.

Täysin erilaisen kuvan äitiydestä luo maalaus, jossa silmälasipäinen, vihertävä-asuinen naishahmo on kumartunut ompeluksensa ääreen. Tammi on kertonut toteuttaneensa maalauksen valokuvan pohjalta, jonka hän otti äidistään tämän ollessa korjaamassa poikansa takkia. Taiteilijan mukaan tilanteessa oli jotain äärimmäisen herkkää.²⁵² Teoksen nimi on *Eniten parsittu takki on parhain* (kuva A92). Maalauksessa aktivoituvat äitiyteen tavanomaisesti liitetystä merkityksistä erityisesti hyvyys ja hoiva. Perinteisesti, miltei kaikkien kulttuurien piirissä, äiti on mielletty paitsi elämän antajaksi ja turvallisuuden vertauskuvaksi, myös viisauden lähteeksi.²⁵³

Vanhuus

Tammen maalauksessa *Vanha paskiainen ja ei suostu kuolemaan* ikääntynyt miesfiguuri leijailee ilmassa ja tavoittelee käsillään edellään lentävää lintua (kuva A73). Hänen kasvoillaan loistaa hymy, joka on hyvin harvinainen ilme Tammen ihmisfiguureilla. Kuoleman toivominen vanhuksille, jopa paskiaisille, voi tuntua nykyaikana julmalta, mutta esimerkiksi monissa vanhoissa pyyntikulttuureissa toimi eräänlainen ”vanhusten heitteillejättöinstituutio”. Niiden piirissä vanhukselle järjestettiin toisinaan jo hänen eläessään hautajaiset, joissa hän itse oli läsnä kunniavierana. Hautajaisten päätyttyä vanhus saatettiin asettaa kelkkaan ja työntää tunturilta rinnettä alas tai jättää paleltumaan ajelehtivalle jäälohkareelle. Käytäntö perustui ajatukseen, että vanhus oli jo sosiaalisesti kuollut. Tästä syystä heitteillejättöä ei pidetty murhana.²⁵⁴

Tammen teosta ei kuitenkaan voi mieltää yksiselitteisesti pikaisen kuoleman toivotukseksi vanhukselle. Pikemminkin näyttää siltä, että kuvauksessa on mukana aimo annos sovittavaa huumoria, jonka myötä nimitys ”paskiainenkin” saa positiivisia sävyjä - sisukkuuden ja periksiantamattomuuden merkityksen. Iästään huolimatta vanhus ei ole lakannut tavoittelemasta niitä henkisiä ulottuvuuksia, joita teoksen lintu symboloi.

Miltei päinvastainen tilanne nousee esiin maalauksesta *Odota kunnes eilinen on täällä*, jossa ikääntynyt miesfiguuri lepää maassa kuolleen linnun vieressä. Toisessa samannimisessä versiossa teoksesta mies on kietonut kätensä linnun kaulan ympärille (kuvat A43 ja A81). Teosnimi, jonka Tammi on maininnut suomentaneensa eräästä Tom Waitsin (s. 1949) kappaleesta,²⁵⁵ tuo maalaukseen mielenkiintoisia tulkinnallisia tasoja. Ensisilmäyksellä se vaikuttaa ilmaisevan ajatuksen, joka on loogisesti mahdoton oman kulttuurimme lineaarisen mittapuun mukaan. Toisaalta teosnimen voi tulkita viittaavan muinaisten kulttuurien ja myyttien sykliseen aikakäsitykseen ja ajatukseen ikuisesta paluusta, kaiken toistumisesta ikuisesti samanlaisena.²⁵⁶ Tammi itse on todennut teoksestaan, että siinä kuvattu kuollut lintu viittaa idealismin, ihanteellisuuden sävyttämän maailmankatsomuksen, kuolemaan. Vanhuksetkin saattavat haikailla nuoruuden myötä kadonneen aatteellisuuden perään, vaikei sen saavuttaminen ole enää mahdollista.²⁵⁷

Samankaltaisia tunnelmia Tammi kuvaa *Aika*-nimisessä teoksessaan (kuva A74). Maalauksen oikeassa alakulmassa nuori poika pitelee käsillään kiinni jalastaan. Hänen kasvonsa ovat kouristuneet tuskanhuutoon. Diagonaalin toisessa päässä, vasemmassa yläkulmassa, on kuvattu vanhan miehen alaspäin kumartuneet kasvot. Viistosti hänen kaulansa alapuolella sijaitsee ihmisen rintakehän luustoa muistuttava rakennelma, jonka muotoon Tammi on kertonut olleensa hyvin ihastunut maalauksensa syntyaikoina.²⁵⁸ Sen vierestä vasemmalta kohoaa suuri, vaalea siipi. Teos hahmottaa ajan väistämättä mukanaan tuomaa muodonmuutosta - nuoruuden palavan ideologian, jota siipi symboloi, muuttumista luurankomaisen jähmeäksi struktuuriksi. Maalauksella on temaattisia yhtymäkohtia Gustav Klimtin teokseen *Naisen kolme elämäkautta*, jossa on kuvattu kolme eri-ikäistä naista: vastasyntynyt tyttö äitinsä sylissä ja heidän vierellään ryppyinen vanha nainen, joka on peittänyt kädellä kasvonsa (kuva B24). Teoksen johtavana teemana on nähty elämän kiertokulku, yksi Klimtin taiteen keskeisimmistä ajatuksista.²⁵⁹ Sekä Klimtin että Tammen kuvauksen keskipisteessä on siis ajatus ihmiskohtalosta ja ajan armottomuudesta.

Vanhuuden tematiikka nousee esiin myös Tammen viimeaikaisesta teoksesta, jossa ikääntynyt pariskunta kulkee verenpunaisen maiseman keskellä viimeistä yhteistä taivaltaan (kuva A123). Luopumisen tunnelmiin viittaa se, että vanhukset katsovat eri suuntiin. Miesfiguuri hapuilee kädellään epätoivoisesti kohti puolisoaan, jonka tyyntä kasvot haalenevat osaksi teoksen vaaleaa yläreunaa. Nainen pitelee yhä hellästi

kättään miehensä kaulalla. Kumpi vanhuksista on lipumassa pois yhteisestä elinpiiristä? Teoksen lyyrinen nimi on:

Paljosta pitäisi kiittää.
Yhteisinä vuosina koetusta.
Taisin maksaa kertakorvauksen.
Ja siksi vaalin vain velkojasi.
Rakkaus on nautittu ateria,
joita toisillemme tarjoilimme.

Omasta suhtautumisestaan vanhuuteen Tammi on todennut, että hän pitää vanhuutta tavoittelemisen arvoisena ikäkautena, koska vanhuksilla on takanaan kokemuksia ja elettyä elämää.²⁶⁰ Samankaltainen ajatus nousee esiin hänen viimeaikaisesta teosnimestään *Aika antaa kasvoja, aika luo kaipuuta* (kuva A126). Yleensäkin vanhuus on käsitetty viisauden ja toisinaan myös vanhurskauden vertauskuvaksi.²⁶¹

Vanhuuteen liittyviä omakohtaisia kokemuksiaan ja tunnelmiaan taiteilija on kuvannut verenkärvaisessä teoksessaan *Ei kerro elämästä mitään* (kuva A62). Maalauksen vasemmasta yläkulmasta työntyvät esiin harovat kädet, jotka kiskovat mukaansa vanhuksen päätä. Oikeassa reunassa kyyhöttää itseensä kääpertynyt nuori poika. Tammi on kertonut teoksen kuvittavan hänen omaa suhdettaan isovanhempiinsa. Koska taiteilija syntyi isovanhempiensa elinkaaren loppusuoralla, hän ei ehtinyt missään vaiheessa kuulla heidän tarinaansa, eikä hän näin ollen tavoittanut suoraa tietoa heidän ajatuksistaan ja siitä, kuinka he ovat kokeneet maailman ympärillään. Teoksen nimi viittaa kyseiseen tilanteeseen, ja siinä kuvatut kädet ovat vertauskuvallisesti kuoleman poisvetävät kourat.²⁶²

Ikäkausisymboliikkansa kautta Tammi käsittelee teemoja, jotka liittyvät tiettyihin elämänvaiheisiin. Lapsuus näyttäytyy sekä viattomuuden olotilana että epätavanomaisesti kuoleman odotushuoneena. Nuoruuden kuvauksessa keskeistä on tasapainottelu lapsuuden ja aikuisuuden harmaalla rajavyöhykkeellä - yhteys paratiisillisen viattomaan olotilaan on katoamassa. Äitiys esiintyy Tammen kuvissa toisaalta kielteisenä, pimeänä ja kahlitsevana voimana ja toisaalta myönteisessä valossa, hellyytenä ja hoivana. Vanhuuden kuvauksessa keskeistä on kuoleman läsnäolo ja hapuilu kadotetun nuoruuden perään, vaikka toisinaan vanhuus näyttäytyy myös positiivisena ja rikkaana elämänvaiheena.

3.8. Kuoleman symboliikka

Ristiinnaulitut

Artikkelissaan ”Kuoleman ongelma länsimaissa” (1985) Urpo Harva on muistuttanut seikasta, ettei kuolema ole sama asia kuin kuoleminen, joka on elämän viimeinen vaihe. Siirtyminen elämästä kuolemaan on ohikiitävä hetki, rajapinta kahden erilaisen olemismuodon välillä.²⁶³ Kuvataiteessa kuolemaa prosessina voi tulkita ainoastaan yksittäisen tilanteen kautta - hetkenä ennen tai jälkeen rajakohdan.²⁶⁴ Tammi on kuvannut teoksissaan sekä kuolleita että kuoleman kynnyksellä kurkottelevia ihmisfiguureita. Elämän ja kuoleman välimaastossa kamppailevat esimerkiksi hänen maalaamansa ristiinnaulitut.

Vaikka risti yhdistetään yleensä kristinuskoon, on se hyvin vanha ja laajalle levinnyt symboli. Luultavasti miltei kaikki aikakaudet ja kulttuurit ovat kiinnittäneet siihen omia, vertauskuvallisia merkityksiään. Sillä on ollut keskeinen rooli paitsi mandalamietiskelykuvioissa, myös temppelien ja kirkkojen pohjapiirroksissa sekä kaupunkien pohjakaavoissa. Erilaisissa uskomuksissa huomiota on kiinnitetty erityisesti ristin keskukseen, vertikaalisen ja horisontaalisen tason leikkauspisteeseen, jota on pidetty ympyrän, nelikulmion tai minkä tahansa pyhän keskuksen tavoin maailmojen ja olemassaolon muotojen välisen vuorovaikutuksen paikkana. Ristin on ajateltu edustavan esimerkiksi neljää pääilmansuuntaa, neljää vuodenaikaa ja lisäksi se on toiminut ihmiskunnan arkkityypin symbolina. Sen pystyakseli on mielletty maskuliiniseksi, aktiiviseksi, positiiviseksi ja taivaalliseksi ja poikkipuu vastaavasti feminiiniseksi, passiiviseksi, negatiiviseksi ja maalliseksi. Yhdessä näistä tasoista muodostuu androgyyninen kokonaisuus, joka edustaa ihmisen mahdollisuuksia laajentaa vaikutustaan loputtomasti kaikkiin suuntiin.²⁶⁵

Kristinuskossa Kristuksen risti on käsitetty kaiken ideaaliseksi keskukseksi. Ristiinnaulitsemispaikkaa, Golgataa, alettiin kutsua pääkallonpaikaksi sen uskomuksen perusteella, että Aatami, ”kaikkien ihmisten pää”, haudattiin sinne. Tämän Adamin kirjassa kuvatun tapahtuman mukaisesti keskiaikaisissa ristiinnaulitsemiskuvissa Kristuksen ristin juurelle sijoitettiin Aatamin pääkallo. Kristinuskon myötä risti on saanut kiinnostavan ristiriitaisia merkitysulottuvuuksia;

alunperin kuolemaan liittyvästä kidutusvälineestä on tullut ikuisen elämän symboli.²⁶⁶

Tammen ristiinnaulittua esittävät teokset herättävät yleensä pikemminkin kärsimykseen ja kuolemaan liittyviä miellelyhtymiä kuin ajatuksen ikuisesta elämästä. Varhaisimman tulkintansa aiheesta taiteilija on esittänyt vuonna 1990 teoksessaan *Kalajuttu* (kuva A1). Siinä ristillä riippuvan ihmishahmon rinnalla hääriilee kaksi eriskummallista figuuria, joista toisella on kaksi päätä. Maalauksen ristiinnaulittu näyttää joutuneen julmailmeisten kalamiesten saaliiksi.

Kahdessa versiossaan teoksesta *Puhdas omatunto* Tammi puolestaan on kuvannut ainoastaan yksinäisen, ristillä riippuvan figuurin (kuvat A14-A15). Versiot poikkeavat toisistaan värimaailmojensa suhteen: ensimmäinen viittaa verenkarvaisuudessaan kärsimykseen ja toinen sinisyydessään henkisyteen. Punasävyinen kuva on toteutettu kollaasitekniikalla. Siinä figuuri on sidottu ristille aidolla köydellä, ja teoksessa on käytetty lisämateriaalina myös neuloja ja sideharsoa.²⁶⁷ Sinisävyisessä öljyvärityössä kuvatun figuurin kasvot muistuttavat hieman Edvard Munchin teoksen *Huuto* kauhusta vääristyneitä ihmiskasvoja (kuva B27). Mitä Tammi on tahtonut ilmaista kuvillaan?

Taiteilijan mukaan teoksissa on kyse syntitaakan kasautumisesta. Hän on kertonut kuvia toteuttaessaan ajatelleensa, ettei *Raamatussa* kuvattu ristiinnaulitseminen enää riitä 2000 vuoden aikana kertyneiden syntien sovittamiseen. Tästä syystä hän on aiheuttanut ensimmäisen version ristillä riippuvalle figuurille lisää kärsimystä silpomalla häntä neuloin. Toisaalta ruhjeita on myös peitelty sideharsolla. Samassa yhteydessä Tammi on maininnut, että hänen oma suhteensa uskontoon poikkeaa hieman kristinuskon perinteisestä mallista.²⁶⁸ Kuitenkin hänen toteamuksensa ristiinnaulitun kärsimysvaikutelman lisäämisestä tuo mieleen keskiaikaiset kuvat ristiinnaulituista, joissa tuskan vaikutelma on pyritty maksimoimaan epämukavien asentojen ja toisinaan myös figuureiden silpomisen avulla. Keskiajan kristinuskolle oli tunnusomaista ajatus häpäistystä, nöyryytetystä ja kärsivästä ihmishahmoisesta Jumalasta.²⁶⁹ Toisaalta Tammen neuloin silvottu ristiinnaulittu lähenee myös Pyhän Sebastianin perinteistä kuvaustapaa - hänen ruumiinsahan on usein lävistetty nuolilla muistutuksena väkivaltaisesta kuolintavasta.²⁷⁰

Teoksessaan *Jotta voisin sinut tuntea, pitäisi minun sinut nimetä* Tammi on kuvannut ainoastaan ristiltä riippuvan figuurin vertatihkuvat jalat (kuva A78). Hieman samankaltaisen näkymän hän on esittänyt eräässä nimettömässä kuvassaan vuodelta 1993, jossa maassa seisovien jalkojen lävitse on isketty paksut naulat (kuva A13). Teosnimi *Jotta voisin sinut tuntea, pitäisi minun sinut nimetä* viittaa ajatukseen, että tietyn jumaluuden vastaanottaminen voi mahdollistua ainoastaan hänen tietoisien valitsemisensä kautta. Samalla nimi vihjaa haluttomuuteen tehdä valintaa ja kenties myös epävarmuuteen. Taiteilija itse on maininnut, että hänen mielestään Jumalan olemassaolon pohtiminen kuuluu olennaisena osana ihmisyyteen, vaikka asiasta ei voikaan saada varmuutta.²⁷¹

Symbolistimaalareista ristiinnaulitsemista on tulkinnut esimerkiksi Egon Schiele. Hänen kalvaarioaiheinen maalauksensa *Ristiinnaulitseminen* lähenee Tammen kuvaamia ristiinnaulittuja siinä mielessä, että osa Schielenkin maalaamista figuureista on kiinnitetty ristille köydellä, ja Kristus-hahmon jalkaterät on hänenkin teoksessaan lävistänyt suurikokoinen naula (kuva B37).

Uni kuoleman veljenä

Kärsivien, kuolemaa tekevien ristiinnaulittujen lisäksi Tammi on maalannut lukuisia teoksia, joissa ihmisfiguurit näyttävät jo vajonneen kuolonuneen. Kyseiselle esitystavalle voi löytää vertailukohtia varhaisista antiikin kuvista, joissa kuolema puettiin nukkuvan nuorukaisen hahmoon.²⁷² Ajatuksella unen ja kuoleman yhteydestä on juurensa antiikin tarustossa, jossa unen personifikaation Hypnoksen kerrottiin olevan Thanatoksen eli kuoleman kaksoisveli. Kuvataiteessa Hypnos on yleensä esitetty siivekkäänä nuorukaisena, jolla on hiuksillaan unikkoja ja kädessään pieni juomasarvi. Thanatos, jonka tehtävänä oli kuolleiden sielujen kuljettaminen manalaan, on puolestaan kuvattu taiteessa vakavakasvoisena, siivellisenä nuorukaisena - kädessään sammuva tai sammunut soihtu.²⁷³

Urpo Harva on todennut, että Hypnoksen ja Thanatoksen kertomuksesta juontuva kuolemaa kuvaava sanonta ”hän vaipui ikuisen uneen”, on ristiriitainen, koska unen käsitteeseen kuuluu, että siitä herätään.²⁷⁴ Kyseisenlainen paradoksi esiintyy myös edellä, lintusymboliikan yhteydessä käsittelemissäni *Kuolleen uni* -nimisissä teoksissa. (kuvat A20 ja A34). Teosnimi saattaisi viitata seikkaan, että elävät ihmiset

muistuttavat toisinaan vainajia antaessaan elämänsä lipua ohitseen tarttumatta heille tarjottuihin mahdollisuuksiin. Taiteilija itse on kuitenkin maininnut kuvaa maalatessaan leikitelleensä ajatuksella, että kuolleet voisivat nähdä unta elävistä.²⁷⁵ Mitä tapahtuisi, jos kuolleet heräisivät unestaan? Lakkaisimmeko me elävät olemasta? Teosnimi *Kuolleen uni* tuo siis teokseen mukanaan tuonpuoleisen tason, jota maalaus itsessään ei sisällä.

Monet muutkin teosnimet pohtivat kysymystä siitä, mitä on kuoleman jälkeen. Toisaalta ne saattavat valottaa laajempaa aikajanaa - kertoa, millaista elämä on ollut ennen kuolemaa, ja mitä tapahtuu elämän ja kuoleman taitoskohdassa. Näin toimii teosnimi *Elämän eläminen niin, että kuolema on rauha*, johon Tammi on kertonut saaneensa virikkeitä nietzscheläisestä ajatuksesta ”vaadi saada kuppisi täytenä” (kuva A27). Elämä on eletävä niin täysillä, ettei kuoleman hetkellä tarvitse katua elämättä jäänyttä elämää. Toisaalta myös surkea elämä voi taiteilijan mukaan aiheuttaa halun kuolla.²⁷⁶ Maalauksessa iäkäs miesfiguuri nukkuu vuoteellaan, vaaleiden lakanoiden keskellä, tyyni ilme kasvoillaan. Teoksessaan *Hiljainen tieto* (1997) Hannele Koivunen on eritellyt hiljaisuuden erilaisia tasoja. Hiljaisuus kaikkeutena merkitsee ajattomuutta, luopumista lineaarisesta ajasta. Kyseisessä tilassa kaikki olevainen on läsnä, saavuttanut täyteytensä, mutta samalla näennäiset vastakohtaisuudet ja ristiriidat ovat lakanneet olemasta.²⁷⁷ Tämänkaltainen rauha saattaisi olla kyseessä myös Tammen teosnimien luonnehtimassa kuolemanjälkeisessä tilassa.

Samankaltaisia mielikuvia herättää teosnimi *Hiljaisuutta katsoen*, joka viittaa ajatukseen, että hiljaisuus on jotain hyvin kokonaisvaltaista - kuuloaistin lisäksi se valtaa näköaistin. Kuuden teoksen sarjassaan taiteilija on kuvannut eri-ikäisiä ja erilaisissa asennoissa lojuvia hylättyjä ja yksinäisiä kuolleita ihmisiä (kuvat A48-A53). Hänen tulkintansa lähenevät Gallen-Kallelan maalausta *Kuollut Lemminkäinen* (kuva B16). Tammi on kertonut, että opiskeluaikanaan Pittsburghissa hän näki eräänä aamuna bussin ikkunasta kadulla nukkuvan kodittoman ihmisen, joka oli käpertynyt makuupussiinsa turvaan jäätävältä sateelta. Kyseinen näkymä innoitti taiteilijan maalaamaan teossarjan, jossa hän käsitteli anonyymia kuolemaa. Maalaustensa ihmiskohtalot Tammi poimi uutisten kuvatulvasta. Työskennellessään hän häivytti kuvauskohteista piirteet, joiden kautta katsoja saattaisi yhdistää ne tiettyyn tapahtumasarjaan. Taiteilijan mukaan teossarjan maalaamisessa oli kyse kunnianosoituksesta nimettömille vainajille.²⁷⁸

Sama tematiikka toistuu kahdessa versiossa teoksesta *Mustaa ja valkoista*, joihin Tammi on eristänyt verisistä sotakuvista yksittäisiä, kadulla makaavia ihmishahmoja (kuvat A38-A39). Teosnimi *Mustaa ja valkoista* saattaisi viitata paitsi elämän ja kuoleman väliseen rajakohtaan, myös tiedotusvälineiden uutisointikäytäntöihin, jotka usein esittävät kuvaamansa ihmiskohtalot kasvottomana massana. Leevi Haapala on todennut, että maalauksissaan Tammi on ikään kuin suorittanut viimeisen palveluksen kuvauskohteille palauttamalla aiheen hiljaisen arvokkuuden ilman shokeeraamisen tarvetta.²⁷⁹ Tammen tapaa kuvata kuolleita onkin verrattu keskiaikaiseen kuolemankuvaukseen siinä mielessä, ettei kuoleman kohtaaminen hänenkään teoksissaan ole pelottavaa, vaan pikemminkin olennainen osa elämää.²⁸⁰

Vaikka Tammi on useimmissa maalauksissaan asettanut kuolleet ihmishahmot esille, on hän kuitenkin maalannut yhden kuvan, jossa ruumis on peitetty vaalealla kankaalla (kuva A60). Teoksen nimi *Puetut tyhjät kuoret* viittaa paitsi ajatukseen, että kuolemassa ihmisen henki on irronnut ruumiista, myös siihen, että jäljelle jäävillä ihmisillä on tarve koristaa rujo kuolema, kätkeä se silmistään. Tammen kuvat kuolleista heijastelevat siis kahtalaista asennetta kuolemaa kohtaan: Toisaalta ne tuovat kuoleman esiin julkisesti - kritisoiden kuitenkin samalla tiedotusvälineiden ja viihteen tapaa mässäillä aiheen verisillä yksityiskohdilla. Toisaalta teos *Puetut tyhjät kuoret* tuo esiin asian kääntöpuolen, kuoleman kieltämisen, sen torjumisen ulos tietoisuudesta ja piilottamisen sosiaalisten instituutioiden, kuten sairaaloiden ja vanhainkotien, kulissien taakse. Juuri nämä kaksi käännteistä tapaa asennoitua kuolemaan - yhtäältä sen julkinen näytteillepano ja toisaalta sen kieltäminen - ovat Pekka Hakkaraisen mukaan olleet 1990-luvun lopulla vallitsevia sekä suomalaisessa yhteiskunnassa että yleisemmin eurooppalaisessa kulttuurissa.²⁸¹

Tyttö ja kuolema

Nukkuvien kuolleiden lisäksi Tammen teoksissa on myös muita kuolemaan viittaavia symboleita - luurankoja ja pääkalloja. Teoksessaan *Disintegration* taiteilija on kuvannut naisen, joka uinuu luurangon syleilyssä. Nainen pitelee luurangon päätä hellästi käsissään, ja luurangon kädet ovat kietoutuneet naisen ympärille. Kuvan takalalla kyyhöttää yksinäinen miesfiguuri, joka kurkottelee kädellään etualalle, kohti naista ja luurankoa. Tammi on tehnyt teostaan varten kaksi harjoitelmaa, joista

ensimmäisessä on kuvattu nainen ja luuranko ja toisessa itseensä sulkeutunut nuori mies (kuvat A17-A19).

Luuranko on esiintynyt kuoleman symbolina jo myöhäisantiikin kuvissa, joiden yhteydessä sen on oletettu kehottavan ihmistä nauttimaan elämästään niin kauan kuin se on mahdollista. Keskiajalla luurankokuvien merkityssisältö kääntyi miltei päinvastaiseksi; elämisen sijasta ne kehottivat ihmistä muistamaan kuolemansa. Vaikka luuranko onkin toiminut kuoleman keskeisimpänä personifikaationa keskiajalta lähtien, yleistyi se vasta kristinuskon myötä. Toisinaan, erityisesti kristinuskon ylösnousemusaiheen yhteydessä ja alkemistien symboliikassa, luurankohahmot käsitettiin jälleensyntymisen ja ikuisen elämän vertauskuviksi. 1800-luvun lopun symbolismissa luurankoon liitetyn perinteisen vertauskuvallisuuden rinnalle alkoi muodostua myös uusia, teoskohtaisia merkityksiä. Toisinaan luurangot ovat saaneet kantaakseen selventäviä attribuutteja, kuten jousen, nuolen, tiimalasin, viitan, viikatteen, silmäsiteen, lapion, itkupajun, kruunun ja erilaisia soittimia.²⁸² Alkujaan katoavaisuuden symboleilla varustettiin Kronos, ajan personifikaatio.²⁸³

Tammen teoksesta *Disintegration* nämä selventävät tunnuspiirteet puuttuvat, mutta aiheensa kautta tulkinta on sijoitettavissa tyttö ja kuolema -kuvatradition piiriin. Kyseinen aihe on kehittynyt myöhäiskeskiaikaisista kuolemantanssikuvista, joissa luurankohahmoinen kuolema vei ketjutanssiin kaikki ihmiset ikään, yhteiskuntaluokkaan tai sukupuoleen katsomatta. Myöhemmin ketjutanssista alkoi eriytyä yksittäisiä pareja, kuten tyttö ja kuolemahahmo.²⁸⁴

Ensi silmäyksellä näyttää siltä, että Tammen kuvassa luuranko rinnastuu kuolemaan ja nainen elämään. Teosta voi kuitenkin tulkita myös toisin - siten että luuranko kuvaa pysyvyyttä ja ikuista elämää siinä, missä naishahmo kytkeytyy ruumiillisuutensa ja katoavaisuutensa kautta kuolemaan.²⁸⁵ Symbolistitaiteilijoista tyttö ja kuolema -aihetta ovat kuvanneet esimerkiksi Edvard Munch ja Egon Schiele, (kuvat B29 ja B42) ja kotimaassa sitä on käsitellyt Oscar Parviainen (kuvat B32 ja B35). Tammen näkemys poikkeaa kuitenkin heidän tulkinnoistaan siinä suhteessa, että naisen ja kuoleman personifikaation yhteyteen on hänen teoksessaan liitetty myös miesfiguuri. Mikä hänen roolinsa oikeastaan on? Tammi on todennut kuvittaneensa teoksessaan nuoren miesfiguurin kokemusta hylätyksi tulemisesta.²⁸⁶

Taiteilijan kommentti selventää myös teosnimen *Disintegration* merkityksiä. Suomenkielessä sana 'disintegration' tarkoittaa hajottamista, hajoamista tai rapautumista, ja se kuvastaa jollain tasolla kaikkien kuvan figuureiden olotilaa. Luurankohahmon kohdalla kyse on fyysisestä hajoamisesta, kuolemasta ruumiillisena prosessina, rapauttavana tilana. Mieshahmon hajoaminen on sen sijaan psyykkistä: tilanne romuttaa häntä henkisesti. Samanaikaisesti teosnimi vihjaa siihen, että miehen aikaisempi käsitys kuvan naisfiguurista on pirstoutunut, muuttanut muotoaan. Kääntäessään miehelle selkensä nainen vertauskuvallisella tasolla kuolee hänen maailmastaan.

Tammi on yhdistänyt naiseuden ja kuolemanajatuksen toisiinsa myös eräässä varhaistuotantoonsa lukeutuvassa teoksessa. Maalauksen etualaa hallitsee valkopukuinen nuori nainen, jonka välittömässä läheisyydessä leijailee pääkallo (kuva A3). Lisäksi kuvan kehyksissä, sivulaidoilla, irvistelee pääkallokasvoisia naishahmoja. Teoksen yläreunaa koristaa teksti "Nemesis", joka kreikan kielessä tarkoittaa vihaa. Samalla se viittaa antiikin mytologian samannimiseen jumalattareen, vääryyden vastustamiseen personifikaatioon, rikosten kostajaan ja puolueettomaan tuomariin.²⁸⁷ Teos toimii muistutuksena siitä, että ihminen joutuu jossain vaiheessa vastaamaan tekemistään vääryyksistä - verevintäkin nuoruutta seuraa kuoleman varjo.

Memento mori ja vanitas

Maalauksessa *Crocuta crocuta* on puolestaan kuvattu eläimen pääkallo (kuva A75). Pääkallosymbolin on arveltu saaneen alkunsa 1300-luvun ruttoepidemioista. Mustan surman aikana maassa lojuvat hautaamattomat ruumiit, pääkallo ja luut olivat jokapäiväinen näky. Pääkallosymboli voi viitata kuoleman rinnalla myös meditaatioon, filosofiaan ja viisauden etsintään.²⁸⁸ Tammen teosnimi *Crocuta crocuta* osoittaa eläinlajin, jolle pääkallo kuuluu: se on nauruhyeenan latinankielinen nimi. Taiteilija on kertonut löytäneensä kuvauskohteensa Pittsburghin eläintieteellisestä museosta. Tammen mukaan nauruhyeenan pääkallo tuntui sopivalta maalauksen aiheelta, koska hänen mielestään pääkallo näyttävät aina nauravan tai virnistelevän irvokkaalla tavalla - ikään kuin muistuttaen ihmistä omasta aineellisuudestaan ja siitä, ettei kukaan elä ikuisesti, vaan eräänä päivänä kaikista tulee tuhkaa ja tomua.²⁸⁹

Tammen maininta tuo muistumia arabialaista alkuperää olevasta legendasta, joka kertoo elävien ja kuolleiden kohtaamisesta. Siinä kolme ylhäistä miestä eksyy metsästysretkellään paikkaan, jossa kolme kuollutta makaa arkuissaan. Elävien saavuttua paikalle kuolleet nousevat haudoistaan ja kertovat menneestä elämästään, ylpeydestään ja nautinnonhalustaan, jotka ajoivat heidät kuolemaan. Kertomuksensa yhteydessä kuolleet lausuvat sanat: ”Quod fuimus, estis; quod sumus, eristis. - Mitä me olimme, se sinä olet; mitä me olemme, se tulet sinä olemaan.” Samankaltainen teksti on sijoitettu myöhemmin lukuisten luurankokuvien yhteyteen. Sanojen tehtävänä on ollut muistuttaa kuolemasta, joka saattaa temmata ihmisen mukaansa milloin vain. Ihmisen on siis syytä varautua tulevaan kohtaloonsa sekä elämällä oikein että kuolemalla oikein.²⁹⁰

Tammen teos *Crocuta crocuta* näyttää toimintatavaltaan, muistuttaessaan ihmistä kuolemastaan, tulevan lähelle perinteistä memento mori -aihetta, jonka piiriin on useimmiten luokiteltu luurankoaiheisia maalauksia. Kyseinen aihe on muistuttanut ihmistä lähestyvän kuoleman lisäksi myös siitä, että ihminen saattoi olla kuollut eli syntiin antautunut jo eläessään: ”Media vita in morte sumus. - Elämän keskelläkin olemme kuolemassa”.²⁹¹ Pääkallo puolestaan on tavallisesti yhdistetty vanitas-aiheeseen, joka kuvaa kaiken olevaisen katoavaisuutta ja turhuutta. Siinä pääkallon yhteyteen on usein liitetty turhamaisuuden vertauskuvia, kuten peili, kukkivat ja lakastuvat kukat, kauniit neidot ja nuorukaiset.²⁹² Suomalaisista symbolistitaiteilijoista vanitas-aihetta ovat tulkinneet esimerkiksi Gallen-Kallela teoksessaan *Tuonelan matkalla*, Parviainen maalauksessaan *Kuolema puree käärmettä* ja Simberg teoksessaan *Post festum* (kuvat B13, B31 ja B45). Niissä kaikissa ihmisen pääkallon rinnalle on asetettu muitakin symboleja: Gallen-Kallelalla liljoja, kolikoita ja kruunu, Parviaisella käärme ja Simbergillä viinirypäleterttu.

Enckellin teoksessa *Poika ja pääkallo* kuoleman tunnelmiin johdettava pääkallo puolestaan esiintyy nuorukaishahmon yhteydessä ilman tarkentavia attribuutteja (kuva B3). Kuvan on osoitettu jatkavan 1400-luvulla alkunsa saaneen pojan ja pääkallon teemaa, josta seuraavina vuosisatoina tuli yksi eurooppalaisen taiteen tärkeimmistä kuolema-aiheista. Aihetta kuvattiin alunperin ryhmänä, johon kuului kolme osatekijää: putoksi kuvattu poika, nuorukainen ja kallo. Ryhmän edustajat puolestaan liitettiin ajatukseen kolmesta kohtalottaresta - Lachesis elämän antajana, Klotho elämän ylläpitäjänä ja Atropos elämän katkaisijana.²⁹³ Muutamat Tammen teokset lähenevät kiintoisalla tavalla kyseistä kuvatradiotiota sulautumatta siihen

kuitenkaan täysin. Maalauksessa *Minkä taakseen jättää, sen kaipuu kantaa* elämän alkuvaiheen edustajina toimivat kaksi pientä, toisiinsa kietoutunutta lasta (kuva A37). Lasten vasemmalle puolelle on sijoitettu heistä poispäin kääntynyt nuorukaishahmo, ja elämän päätöspisteen symbolina toimii pääkallon sijasta musta korppi.

Lähemmäs Enckellin tulkintaa perinteisestä aiheesta Tammi tulee teoksessaan *Mitä minulla on, te ette voi saada*, jossa Enckellin *Pojan ja pääkallon* tapaan on kuvattu ainoastaan nuori poika kuoleman vertauskuvallisuuden yhteydessä (kuva A105). Tammen maalauksessa kuoleman symbolina toimivat kuvan vasempaan alalaitaan sijoitetut luurankolinnut. Teoksesta voi löytää yhtymäkohtia Enckellin muihinkin poikakuviin: Nuorukaishahmon ympärillä liehuu vaaleaa kangasta ja vaikuttaa siltä, että hän on juuri nousemaisillaan vuoteesta, lakanoiden välistä, kuten Enckellin *Heräämisen* alaston figuuri (kuva B4). Tammen maalauksen nuorukaishahmo on kumartunut tarkastelemaan verta vuotavaa jalkaansa. Hänen tarkasteleva katseensa tuo mieleen Enckellin teoksen *Kaksi poikaa*, jossa nuorempi pojista katselee tutkivasti vanhempaa - aivan kuin arvioidakseen, millaiseksi hän itse on myöhemmin muuttuva (kuva B2). Enckellin *Poikaa ja pääkalloa* on tulkittu muun muassa pysähtymiseksi elämän ja kuoleman mysteerien eteen. Lisäksi siinä, kuten myös muissa mainituissa kuvissa, on nähty puberteetin aihepiiriin liittyvää problematiikkaa: siirtyminen uuteen vaiheeseen, jossa kenties myös yhteys lapsuuden paratiisilliseen olotilaan katoaa.²⁹⁴

Vaikka edellä esitetyt tulkinnat selittänevät osaltaan myös Tammen maalausta, tuovat teosnimi ja kuvaan kytkeytyvä veren symboliikka siihen lisämerkityksiä. Tammen teoksessa nuorukaishahmon ja luurankolintujen välille rakentuu yhdysside veren kautta, jota on sekä nuorukaisen jalassa että yhden linnun nokassa ja kynsissä. Kuvassa veri toimii siis ambivalenttina symbolina, joka yhdistää toisiinsa elämään ja kuolemaan liittyviä merkityksiä. Teosnimi *Mitä minulla on, te ette voi saada* viittaa kuitenkin siihen, että nuorukainen on vielä kuoleman tavoittamattomissa, eivätkä linnut voi riistää pojalta tämän vitaliteettia. Figuurin jalassa oleva haava nostaa mielikuvia initiaatoriiteistä, joiden yhteydessä nuorukaisten kehoihin on tehty rituaalisia merkintöjä, kuten tatuointeja, lävistyksiä ja muita arpia. Niiden avulla puberteetti-ikään ehtineet nuorukaiset on merkitty yhteisöidensä jäseniksi.²⁹⁵ Tässäkin tapauksessa elämän ja kuoleman symboliikka limittyvät toisiinsa - onhan rituaalisessa tilassa kyse symbolisesta kuolemasta. Siirtymävaiheessa ihminen eroaa

entisestä minuudestaan, mutta palaa sen jälkeen aikaisempaan yhteisöön, kuitenkin eri henkilönä kuin hän on aikaisemmin ollut.²⁹⁶

Myös Tammen teoksessa *Elämä täyttyy pienistä vainajista* nuorukaishahmon yhteyteen on liitetty kuoleman vertauskuvallisuutta (kuvat A90-A91 ja A111). Kuvaa ei kuitenkaan voi luokitella yksiselitteisesti perinteiseksi vanitas-aiheeksi, koska siinä ei esiinny pääkalloa, keskeisintä aiheen tunnusta. Muissa suhteissa kuvaus lähenee vanitas-aihetta: Turhuuden personifikaationa toimivan kauniin nuorukaishahmon yhteydessä esiintyy valkoisia ruusuja, katoavaisuuden ja kuoleman symboleita. Kuoleman tunnelmia tiivistävät myös vesiputous, kaiken ikuisen virtaamisen, muutoksen ja ajan kulumisen vertauskuva sekä teoksen tummanpuhuva yleissävy ja musta tausta. Maalaukseen tulee myös epäsuora viittaus peiliin, turhamaisuuden symboliin, koska teos muistuttaa aiheeltaan, sommitelmaltaan ja väritykseltään hyvin paljon Magnus Enckellin *Narkissosta*, vaikka Tammi onkin kiistänyt ajatelleensa kyseistä kuvaa omaa työtään maalatessaan (kuva B8).²⁹⁷

Kiinnostavan lisänsä Tammen teokseen tuo sen nimi *Elämä täyttyy pienistä vainajista*. Teosnimessä ajatus kuolemasta nostetaan elämän keskelle, mutta mitä maininta ”pienistä vainajista” oikeastaan tarkoittaa? Voisiko se viitata menetettyihin mahdollisuuksiin, joista etäisinä muistoina olisivat säilyneet maalauksen alalaitaan ripotellut ruusut? Akvarelliversion figuuri pitelee yhtä ruusua tiukasti kädessään, mutta öljyväritöiden nuorukaiset heittelevät niitä suruttomasti menemään. Samalla he kurkottelevat kohti teosten alalaitaa - kuin hylkäämiään kukkia tavoittaen. Hapuilevatko nuorukaiset takaisin jo iäksi menettämänsä?

Vaikka Tammen maalaus muistuttaakin Enckellin *Narkissosta* suurissa linjoissaan, tuovat teosnimi ja kuvalliset yksityiskohdat siihen aivan erilaisia merkityksiä. Kuvaus Narkissoksesta sulkeutuu itseensä: nuorukainen ei edes huomaa vierellään kasvavaa hentoa punaista kukkaa, koska hän on täysin uppoutunut ihaillemaan kuvajaistaan tynestä lähteestä. Tammen nuorukaishahmo taas ei pysty hahmottamaan omaa kuvaansa, koska vesi hänen ympärillään virtaa niin nopeasti. Tästä syystä hän kiinnittää kaiken huomionsa ruusuihin, jotka ovat maalauksessa ainoa edes jollain tavalla pysyvä elementti. Niistäkin nuorukaiset ovat tosin menettäneet tai menettämässä otteensa ja muutenkin ne tulevat pian haalistumaan ja kuihtumaan.

Edellä esitettyjen huomioiden pohjalta voi luonnostella päätelmän, joka kuvaa Tammen maalausten ja symbolistisen kuvataiteen suhdetta kenties yleisemminkin kuin esimerkkitapausten kohdalla. Toisaalta Tammen teosta voi lukea symbolismin vastakuvana. Siinä missä Enckellin maalauksen tyynen lähteen voi tulkita kuvastavan symbolistista, platonistissävytteistä ihannetta ikuisesta ja pysyvästä ideamaailmasta, voi Tammen tulkinnan vesiputouksineen puolestaan nähdä kuvana omasta ajastaan, jossa kaikki muuttuu jatkuvasti, eikä mikään ole pysyvää. Toisaalta Tammen kuvasta huokuu esiin kaipausta pysyvyyttä kohtaan. Siitä nouseva läsnäolon ja poissaolon välinen jännite lähenee symbolismin estetiikkaa, kauneudenkokemusta, johon kietoutui surumielisiä sävyjä: muistuttaessaan paratiisinomaisesta olotilasta taideteos muistutti aina samalla myös sen menetyksestä.²⁹⁸ Tammen teos toimii siis samanaikaisesti kahdella tasolla, joista toinen yhdistää sen viime vuosisadan vaihteen aatemaailmaan ja toinen omaan aikaamme.

Tätä on kaipaaminen: aaltoilua
kotia vailla ajan meressä.
Ja tätä toiveet: vuoropuhelua
hetken ja ikuisuuden välillä.

Tätä on elämä. Kunnes päivän mennen
hetkistä yksinäisin vyörähtää
ja hymyillen kuin yksikään ei ennen
Ikuista vastaan vaiti jää.²⁹⁹ (Rainer Maria Rilke)

Tammen teoksissa on runsaasti kuoleman symboliikkaa, ja ylipäätään näyttää siltä, että kuoleman tematiikka on läsnä suurimmassa osassa hänen maalauksiaan - toisinaan hyvin selkeästi, toisinaan vain hienovaraisena vihjeenä. Monet edellisissä luvuissa käsittelemistäni symboleista kytkeytyvät Tammen kuvissa jollain tavalla kuoleman aihepiiriin. Tällaisia symboleja ovat esimerkiksi useat värit, kuten musta, valkoinen ja punainen, veri, peruselementit tuli, vesi ja maa, kuolleet linnut, korppi ja joutsen sekä siivekäs ihminen Ikaros, valkoiset ruusut ja kuihtunut auringonkukka sekä ikäkausista erityisesti vanhuus. Vielä suuremmin kuoleman tunnelmiin johdattavat Tammen teosten kärsivät ja silvotut ristiinnaulitut, levollisesti nukkuvat kuolleet ihmiset, luurankohahmot ja pääkallosymboli. Maalauksissaan taiteilija muistuttaa katsojaa kaiken katoavaisuudesta ja siitä, ettei kukaan elä ikuisesti, vaan jonakin päivänä luopumisen ja hyvästijätön hetki on vääjäämättä edessä - *Elämä täyttyy pienistä vainajista.*

4. Päätäntö

4.1. Tammen maalausten suhde symbolismiin

Symbolistinen kuvataide osoittautui monessa suhteessa hedelmälliseksi vertailukohdaksi Tammen maalauksille. Hänen esittämilleen tulkinnoille löytyi lukuisia yhtymäkohtia Magnus Enckellin, Akseli Gallen-Kallelan, Hugo Simbergin, Oscar Parviaisen, Edvard Munchin, Gustav Klimtin ja Egon Schielen tuotannosta. Samankaltaisuuksia saattoi osoittaa sekä kuvallisten symboleiden käytössä että yleisemmin aihevalinnoissa ja tematiikassa. Tärkeimmäksi yhdyssiteeksi Tammen ja symbolistimaalareiden teosten välillä nousivat ihmiskohtaloon ja kuoleman arvoitukseen kietoutuvat kysymykset.

Sekä symbolistinen kuvataide että Tammen tähänastiset maalaukset juontuvat vuosisadan vaihteen maaperästä. Monet vertailukohtana toimineet kuvat ovat syntyneet miltei täsmälleen sata vuotta aikaisemmin kuin Tammen teokset, 1890-luvulla. Kiinnostavaa on, että niin symbolismin valtakautta kuin 1990-lukuakin on edeltänyt yhteiskunnallisen tietoisuuden ajanjakso. 1880-luku oli suomalaisessa taiteessa realismin ja naturalismin aikaa - haluttiin kiinnittää huomiota yhteiskunnallisiin epäkohtiin, köyhien elinehtoihin ja naisten asemaan. Nämä ihanteet joutuivat raivaamaan alaa sotavuosien isänmaallisille aatteille, mutta 1900-luvun puolivälin jälkeen ne alkoivat taas hiljalleen nostaa päätään: 1970- ja 1980-lukua voi kärjistäen nimittää politiikan ja feminismin vuosikymmeniksi.

Tammen ja symbolistimaalareiden teoksissa yhteiskuntakritiikkiä keskeisemmäksi nousee subjektiivisen elämysmaailman kuvaaminen. Kuvien ihmiset esiintyvät yksilöinä, ja maalaukset kertovat heidän tavoistaan kokea ja ymmärtää omaa maailmansa. Tammen teoksissa figuurit ovat yksilöitä ehkä vielä syvällisemmässä mielessä kuin tiettyjen symbolistitaiteilijoiden esittämissä tulkinnoissa. Hänen kuvaamansa ihmiset eivät yleensä, Ikarokseksi nimettyä hahmoa lukuunottamatta, ole yksiselitteisesti sijoitettavissa osaksi tiettyä kertomusta tai kuvatraditiota, kuten monien symbolistimaalareiden figuurit, joiden sukujuuret osoitetaan usein teosnimien kautta. Tästä esimerkkeinä mainittakoon Gallen-Kallelan *Kalevalasta* ammennetut aiheet ja Enckellin *Narkissos* ja *Melankolia* (kuvat B7-B8 ja B16-B17).

Yhteistä Tammen ja symbolistien teoksille on tietynlainen ajattomuus, joka syntyy siitä, että figuurit on usein sijoitettu alastomina määrittelemättömien maisemien keskelle. Näin ollen kuvaukset eivät viittaa suoraan kulttuuriseen syntykontekstiinsa. Osaltaan ajattomuuden vaikutelma rakentuu kysymyksistä, joita teoksissa käsitellään. Ajankohtaisten tapahtumien sijasta katse suunnataan yksilötason metafyyssiseen todellisuuteen ja pohditaan Paul Gauguinin (1848-1903) teosnimeä (1897) mukaillen: ”Mistä tulen? Mitä olen? Minne menen?”. Kenties historialliset taitekohdat nostavat pinnalle nämä ihmisyyteen liittyvät ikuiset kysymykset haastaen yksilöä tekemään tiliä menneisyytensä ja tulevaisuutensa kanssa.

Vaikka Tammen taiteesta ja vertailukohdiksi valitsemieni symbolistimaalareiden teoksista voi löytää lukuisia samankaltaisuuksia, on hänen kuvilleen kuitenkin mahdotonta osoittaa symbolistien joukosta yhtä ainoaa keskeistä vertailukohtaa, sillä eri teoksissaan hän lähenee eri taiteilijoiden esittämiä tulkintoja. Tammen maalauksissa esiintyy myös aiheita, kuten klovnihahmoja, jotka ovat yleistyneet kuvataiteessa vasta symbolismin kukoistusvaiheen jälkeen. Silloinkaan, kun Tammen ja symbolistitaiteilijoiden teosten väliltä voi hahmottaa selkeitä yhtymäkohtia, ei ole kyse identtisyydestä, vaan pikemminkin näyttää siltä, että Tammi tulkitsee perinteisiä aiheita uudella tavalla joko liittämällä niihin omanlaistaan kuvallista symboliikkaa tai tuomalla niihin uudenlaisen näkökulman teosnimiensä tai kuvatekstiensä kautta.

Esimerkiksi sekä Tammen että symbolistimaalareiden suosima aihe, alaston ja yksinäinen, itseensä sulkeutunut ihmisfiguuri, saa monissa Tammen maalauksissa kantaakseen täysin erilaisia merkityksiä kuin symbolistien teoksissa viime vuosisadan vaihteessa. Monet symbolistitaiteilijat, kuten Enckell, ammensivat taiteelleen aatteellista perustaa platonistissävyytteisestä ajattelusta, jonka piirissä kontemplatiivista, omaan sisäisyyteen kohdistuvaa mietiskelevää elämänasennetta pidettiin ihanteena. Tammen teoksissa yksinäisyys ei läheskään aina näyttäydy ideaalitulana, vaan pikemminkin kärsimyksenä, jonka taustalla ovat ristiriidat itsen ja ulkomaailman välillä. Figureiden suhdetta ulkoiseen todellisuuteen havainnollistavat usein teosnimet, kuten *Vihalla ruokittu rakkaus* ja *Yksinäisyyden seurakoira*, jotka lyyrisyydessään poikkeavat vertailukohtana toimineiden symbolistitaiteilijoiden melko lakonisista nimeämiskäytännöistä (kuvat A61 ja A89).

Vaikkei Tammen maalauksista voi muutamien hänen varhaistuotantoonsa lukeutuvien kuvien lisäksi löytää suoranaisia yhteiskunnallisia kannanottoja, ovat

hänen teoksensa silti selkeästi tämänpuoleisempia kuin useiden symbolistimaalareiden suosimat paratiisikuvitelmat. Hänen ihmiskuvauksensa vaikuttaa symbolistien rinnalla astetta aineellisemmalta ja dynaamisemmalta. Tammen luonnosteleva ihminen ei ole ainoastaan henkinen, vaan olento, jossa henkisyys ja ruumiillisuus nivoutuvat tiiviisti yhteen ja ajautuvat usein ristiriitaan keskenään. Tässä suhteessa Tammelle lähin rinnastuskohta on Egon Schiele, jonka maalaamien figureiden kouristuksenomaiset liikkeet ja kulmikas elekieli kertovat epätasapainosta kehon ja mielen välillä.

4.2. Uudenlainen symbolikieli

Tammen tuotantoon lukeutuu monia teoksia, joille olisi mielekkäämpää etsiä vertailukohtia symbolismin sijasta muiden taidehistoriallisten aikakausien tai suuntausten piiristä. Hänen maalauksistaan voi löytää yhtymäkohtia esimerkiksi keskiajan kuvatradiioon, renessanssin taiteeseen, modernismin abstraktiin kuvamaailmaan, surrealismiin sekä 1990-luvun uusvanhaksi maalauksellisuudeksi nimettyyn suuntaukseen.

Uusvanhan maalauksellisuuden piiriin lukeutuvat taiteilijat ovat Tammen tapaan kääntäneet selkänsä myöhäismodernin kuvataiteen suosimille installaatioille ja käsitetaiteelle ja etsiytyneet varhaisemman taidehistorian lähteille, perinteisen maalaustaidon ja esittävien aiheiden äärelle. Tammen taiteelle sopivia vertailukohtia saattaisivat olla esimerkiksi unkarilaisen Gábor Lajtan (s. 1955) ja suomalaisen Ilkka Lammin (1976-2000) teokset. Heille yhteistä on paitsi esittävien ja abstraktien elementtien yhdistäminen, myös ihmisfiguurien käyttö keskeisenä maalausten aiheena. Lammin teokset saattaisivat olla Tammen taiteelle sopivia vertailukohtia myös hieman samankaltaisten nimeämiskäytäntöjensä suhteen. Lammikin on antanut maalauksilleen tulkintaa vaativia nimiä, kuten *Välimatka ei ole etäisyys*.

Vaikka tutkimuksessani olen keskittynyt lähinnä Tammen teosten sisällöllisiin kysymyksiin, rakentavat myös ilmaisulliset keinot usein kuvien merkityksiä. Teosten maalaukselliset taustat kertovat kuvattujen figureiden tunnetiloista ja heidän mielenliikkeistään. Voi miltei puhua erivärisistä tunteista: vaaleista, mustista ja punaisista. Kuvaa ihmisten sielullisista oloiloista luodaan toisinaan myös komposition keinoin. Monet figurit ovat kätkeytyneet kuvapinnan äärilaidoille

pieniksi mytyiksi - kuin nurkkaan ahdistetut eläimet. Maalauksessa *Kaikki kuin ei mitään* tarkasti maalatun ihmishahmon päälle on roiskittu maalia näennäisen sattumanvaraisesti (kuva A66). Roiskeet puhuvat omaa kieltään figuurin maailman kaoottisuudesta, hahmottomuudesta ja sattumanvaraisuudesta. Teoksessa *Puhdas omatunto* taiteilija taas on lisännyt ristiinnaulitun kärsimysvaikutelmaa silpomalla häntä lisää neulojen avulla (kuva A14).

Maalauksissaan Tammi siis yhdistää melko perinteistä symboliikkaa ja omaperäisiä ilmaisukeinoja. Samalla hän luo uudenlaista symbolikieltä. Uudenlaisesta symbolikielestä on kyse myös niiden teosten kohdalla, joissa taiteilija on pukeut kuviksi normaalisti vain kielellisessä muodossa eläviä ilmauksia, kuten ilmauksen ”kusetusta” maalauksessaan *Jumala, kohtalo tai joku muu* ja sanonnan ”pitää vallan ohjaksia kädessään” kahdessa versiossaan teoksesta *Nähdä unta vapaudesta ja rukoilla ohjausta* (kuvat A93 ja A120-A121). Edellisten esimerkkitapausten kohdalla Tammi näyttää jo etääntyneen symbolistitaiteilijoiden käyttämästä melko perinteisestä symbolikielestä ja sen sijasta lähenevän käsitteellistä taidetta.

Koska Tammi on todennäköisesti vasta uransa alkuvaiheessa ja uudet teokset tulevat asettamaan tähänastisen tuotannon erilaiseen valoon, ei hänen taiteellisesta kehityksestään ole tässä vaiheessa mielekäästä esittää kovin perinpohjaista tulkintaa. Silti Tammen kuvallisen symboliikan käytöstä voi hahmottaa joitakin kehityskaaria. Ehkä selkeimmin kehityskaari näkyy ristiinnaulittua esittävässä teoksissa vuosilta 1990-1998 (kuvat A1, A14-A15 ja A78). Varhaisimmassa tulkinnassa ristiinnaulittu on ainoastaan yksi kuvan lukuisista detaljeista. Seuraavassa vaiheessa ristillä riippuva hahmo on saanut pääroolin, ja uusimmassa maalauksessa on kuvattu ainoastaan Kristuksen veriset jalat. Esimerkkitapauksessa kuvallinen symboliikka on siis huomattavasti yksinkertaistunut ja selkiytynyt vuosien varrella.

4.3. Symboliikasta maailmankatsomukseen

Koska tutkimusaineistoni on ollut melko laaja siitä syystä, että tavoitteenani oli tehdä kokonaiskatsaus Tammen maalaustaiteen symboliikasta, pystyin yksittäisten teosten kohdalla nostamaan esiin ainoastaan niiden keskeisimmiksi katsomiani merkityksiä. Esimerkiksi teosten maailmankatsomuksellisia kysymyksiä, kuten niiden sisältämiä mytologisia ja filosofisia aineksia, olen käsitellyt ainoastaan maininnanomaisesti.

Nämä ainekset osoittautuivat kuitenkin siinä määrin keskeiseksi osaksi Tammen taidetta, että mielestäni niille olisi syytä omistaa kokonaan oma tutkimuksensa.

Useissa teoksissaan Tammi luo uudenlaista mytologiaa tulkitsemalla muinaisia kertomuksia oman kulttuurimme näkökulmasta. Teosnimessä *Välineurheilija Ikaros* taiteilija rakentaa siltaa kahden aikatason välille rinnastamalla antiikin kertomuksen aurinkoa tavoittelevasta Ikaroksesta ja välineurheilun - omalle ajallemme tyypillisen ilmiön (kuvat A108 ja A138). *Loputtoman langan pätkiä* -nimisissä maalauksissaan Tammi taas on kuvannut yksinäisen ihmisfiguurin, katkonainen kultalanka vierellään (kuvat A103 ja A130). Antiikin tarustossa kultalanka on yhdistetty ajatukseen ihmiskohtalosta, mutta fragmentaarisen elämänlangan symboliikka saattaisi saada lisävalotusta, mikäli sitä tarkasteltaisiin suhteessa viimeaikaiseen kulttuurintutkimukseen, jonka piirissä on puhuttu esimerkiksi normaalibiografioiden murtumisesta, elinkaaren ja perinteiden yksilöllistymisestä ja ylipäättään subjektiivisuuden korostumisesta.

Monia Tammen maalauksia on siis mahdollista lukea samanaikaisesti useammalla tasolla: toisaalta ihmisyyteen liittyvinä ikuisina kertomuksina ja toisaalta kuvina omasta ajastamme. Edellä esitetyn valossa voi esittää päätelmän, että Tammen taiteessa ihminen tasapainottelee erilaisten aikamuotojen välisessä jännitteessä. Toisaalta ihminen elää historian lineaarista aikaa ja kurkottelee tulevaisuuteen, uuden vuosituhaten kynnyksen yli, mutta toisaalta hän elää samanaikaisesti myyttien syklistä, ikuisesti palaavaa aikaa. Ihmisessä on jotakin, mikä säilyy ikuisesti muuttumattomana, mutta samanaikaisesti myös ominaisuuksia, jotka ovat sidoksissa siihen historialliseen ajanjaksoon, jonka aikana hän elää.

Jatkotutkimuksessa Tammen maalausten maailmankatsomuksellisia piirteitä, niiden ihmiskäsitykseen ja maailmankuvaan liittyviä kysymyksiä, tulisikin mielestäni peilata toisaalta mytologiaan ja filosofiaan ja toisaalta viimeaikaiseen kulttuurintutkimukseen. Edellisten kautta voi pyrkiä hahmottamaan Tammen teoksiin sisältyvän maailmankatsomuksen universaaleja piirteitä ja jälkimmäisen avulla puolestaan selvittää tasoja, jotka ovat kytköksissä kuvien kulttuuriseen syntykontekstiin.

5. Viitteet

-
- ¹ Sallinen, ”Ihminen vihan ja rakkauden puristuksessa”, *Savon Sanomat*, 8.6.1997.
- ² Ks. Liite 1, ”Pasi Tammen tie taiteilijauralle” ja Liite 2, ”Pasi Tammi - Curriculum Vitae”.
- ³ ”Rumuuden kauneus”, *Satakunnan Kansa*, 18.2.1995; ”Varhaiskypsä kertoja”, *Gloria*, syyskuu 1995, [ei sivunumeroa]; Haapala 1996, [ei sivunumeroa]; Sallinen, ”Ihminen vihan ja rakkauden puristuksessa”, *Savon Sanomat*, 8.6.1997; Tukiainen, ”Taidekeskus Salmelassa Suomen taiteen ALL-STARS”, *Iltä-Sanomat*, 9.6.1997; Turkka 2000, 6, 9 ja 18.
- ⁴ Ks. Liite 3, ”Kuvan ja tekstin suhde Tammen teoksissa”.
- ⁵ Ks. esim. Panofsky 1972 (1939), 3. Ikonografis-ikonologisella lähestymistavalla tarkoitan tässä yhteydessä Erwin Panofskysta (1892-1968) juontuvaa tutkimustraditiota, vaikka viittaankin toisaalla (ks. Liite 3) W. J. T. Mitchellin, joka on Panofskysta poiketen sisällyttänyt omaan ikonologian käsitteeseensä myös kuvan käsitteen teorian, ajatuksen ikoneita koskevasta logoksesta (Ks. Mitchell 1986, 1-2; Mikkonen 1998, 120-121).
- ⁶ Linnala, ”Ihailtavan vaivatonta”, *Satakunnan Kansa*, 3.3.1995; Rautio, ”Vakuuttavasti tosissaan”, *Helsingin Sanomat*, 6.9.1995; Haapala 1996, [ei sivunumeroa]; Röminger 1996, [ei sivunumeroa]; Rouhiainen, ”Kartanoiden ja pappiloiden heinäkuu”, *Helsingin Sanomat*, 12.7.1997; Mustonen, ”Ihmisenä olemisen mysteeri”, *Suomenmaa*, 7.9.2001.
- ⁷ Tammi 17.11.2000.
- ⁸ Tammi 31.1.2002; Ks. Liite 4, Kaaviot 1-3.
- ⁹ Tammen haastattelut 17.11.2000, 16.3.2001, 16.7.2001 ja 29.11.2001.
- ¹⁰ Turkka 2000, 21.
- ¹¹ Tuohimaa 1986, 37; Vainikkala 1993, 160; Kallio ym. 1995 (1991), 714-715; Konttinen ja Laajoki 2000, 431.
- ¹² Jonsson 1983, 121; Tuohimaa 1986, 42-43; Stewen 1989a, 15-16; Elovaara 1992, 172, 181-182 ja 184.
- ¹³ Sarajas-Korte 1966, 29-32; Stewen 1989b, 164.
- ¹⁴ Stewen 1989a, 97-98.
- ¹⁵ Sarajas-Korte 1966, 34.
- ¹⁶ Elovaara 1992, 176-177.
- ¹⁷ Beardsley 1958, 289; Dickie 1979 (1971), 124; Elovaara 1992, 98.
- ¹⁸ Ks. Beardsley 1958, 289-290.
- ¹⁹ Beardsley 1958, 290 ja 292.
- ²⁰ Kinnunen 1994, 10.
- ²¹ Ks. Dickie 1979 (1971), 126-127.
- ²² Ks. Dickie 1979 (1971), 127; Elovaara 1992, 115 ja 119.

-
- ²³ Elovaara 1992, 122-124.
- ²⁴ Beardsley 1958, 292 ja 408; Dickie 1979 (1971), 127-128; Elovaara 1992, 101, 103 ja 124.
- ²⁵ Dickie 1979 (1971), 128; Elovaara 1992, 124-125.
- ²⁶ Alberti 1998, 113.
- ²⁷ Tammi artikkelissa: Mustonen, ”Ihmisenä olemisen mysteeri”, *Suomenmaa*, 7.9.2001.
- ²⁸ Stewen 1996, 20-22.
- ²⁹ Ks. Stewen 1996, 19.
- ³⁰ Tammi 16.7.2001.
- ³¹ Tammi 17.11.2000 ja 29.11.2001.
- ³² Sarajas-Korte 1966, 16, 260-261, 294 ja 320; Sarajas-Korte 1995, 10-16; Konttinen ja Laajoki 2000, 431.
- ³³ Ks. esim. Itten 1989, 85.
- ³⁴ Baxandall 1983 (1972), 61.
- ³⁵ Alberti 1998, 113.
- ³⁶ Tammi 16.7.2001; Tammi artikkelissa: Mustonen, ”Ihmisenä olemisen mysteeri”, *Suomenmaa*, 7.9.2001.
- ³⁷ Tammi 17.11.2000.
- ³⁸ Waltari 1985 (1945), 446.
- ³⁹ Tammi 17.11.2000.
- ⁴⁰ Heidegger 2000, 175; Steiner 1997, 105.
- ⁴¹ Sartre 1964 (4. p.), 124.
- ⁴² Jäämeri 1995, 44-45; Rouhiainen, ”Kartanoiden ja pappiloiden heinäkuu”, *Helsingin Sanomat*, 12.7.1997.
- ⁴³ Tammi 16.3.2001.
- ⁴⁴ Haapala 1996, [ei sivunumeroa]; Arvonen, ”Olen vahvasti tunneihminen”, *Iltalehti*, 1.9.2001.
- ⁴⁵ Steiner 1991, 12; Artinger 1999, 81.
- ⁴⁶ Tammi 16.3.2001; Tammi artikkelissa: Mustonen, ”Ihmisenä olemisen mysteeri”, *Suomenmaa*, 7.9.2001.
- ⁴⁷ Tammi tekstissä: Naski 2000, [ei sivunumeroa].
- ⁴⁸ Tammi artikkelissa: Mustonen, ”Ihmisenä olemisen mysteeri”, *Suomenmaa*, 7.9.2001.

-
- ⁴⁹ Ks. Sarajas-Korte 1985, 8-11.
- ⁵⁰ Tammi 16.3.2001.
- ⁵¹ Pamuk 2001 (2000), 266.
- ⁵² Tammi tekstissä: Naski 2000, [ei sivunumeroa].
- ⁵³ Tammi 16.7.2001.
- ⁵⁴ Kandinsky 1988 (2. p.), 94.
- ⁵⁵ Kandinsky 1988 (2. p.), 87.
- ⁵⁶ Brusatin 1996, 44.
- ⁵⁷ Ks. Simonsuuri 1994, 26-33.
- ⁵⁸ Kandinsky 1988 (2. p.), 88.
- ⁵⁹ Biedermann 1996 (1993), 229, 277 ja 393. Itämaisessa symboliikassa valkoiselle värille on annettu erilaisia merkityksiä kuin länsimaissa. Kiinassa se on esimerkiksi lännen, epäonnen ja kuoleman surun väri. Koska Tammi on todennut, ettei hän tunne kovinkaan hyvin itämaista symboliikkaa, keskityn tutkimuksessani etupäässä symboleiden länsimaisiin merkityksiin (Tammi 16.3.2001).
- ⁶⁰ Heiskanen 1986, 55.
- ⁶¹ Heiskanen ja Pirtola 1985, 99.
- ⁶² Haapala 1996, [ei sivunumeroa].
- ⁶³ Tammi 16.7.2001.
- ⁶⁴ Tammi artikkelissa: Sallinen, ”Ihminen vihan ja rakkauden puristuksessa”, *Savon Sanomat*, 8.6.1997.
- ⁶⁵ Tammi 16.3.2001.
- ⁶⁶ Pamuk 2001 (2000), 266-267.
- ⁶⁷ Tammi 16.3.2001 ja 16.7.2001.
- ⁶⁸ Haapala 1996, [ei sivunumeroa].
- ⁶⁹ Sallinen, ”Ihminen vihan ja rakkauden puristuksessa”, *Savon Sanomat*, 8.6.1997.
- ⁷⁰ Tammi 16.3.2001 ja 16.7.2001.
- ⁷¹ Tammi artikkelissa: Korhonen 1997, 34.
- ⁷² Tammi 16.7.2001.
- ⁷³ Tammi 16.7.2001.
- ⁷⁴ Ks. esim. Sarajas-Korte 1989, 270; Valkonen 1992, 83; Ringbom 1998, 222.

-
- ⁷⁵ Savtsuk 1996, 64.
- ⁷⁶ Tammi artikkelissa: Mustonen, ”Ihmisenä olemisen mysteeri”, *Suomenmaa*, 7.9.2001.
- ⁷⁷ Tammi 16.7.2001.
- ⁷⁸ Tammi 29.11.2001.
- ⁷⁹ Tammi 16.7.2001.
- ⁸⁰ Tammi artikkelissa: Ylikoski, ”Lavonen ja Tammi Art goes Kapakan taiteilijätähdet”, *Ilta-Sanomat*, 27.8.1997.
- ⁸¹ Tammi 16.7.2001.
- ⁸² Herakleitos 1971, 32.
- ⁸³ Tammi 17.11.2000 ja 16.7.2001.
- ⁸⁴ Biedermann 1996 (1993), 379.
- ⁸⁵ Biedermann 1996 (1993), 282 ja 378-379.
- ⁸⁶ Kivirinta, ”Ihmisfiguuri sikiönä”, *Helsingin Sanomat*, 29.11.1997.
- ⁸⁷ Stang 1980, 15.
- ⁸⁸ Tammi 17.11.2000; Tammi artikkelissa: Pyysalo 1997, 57; Tammi tekstissä: Naski 1997, [ei sivunumeroa].
- ⁸⁹ Biedermann 1996 (1993), 126 ja 379.
- ⁹⁰ Nietzsche 1961 (2. p.), 53.
- ⁹¹ Biedermann 1996 (1993), 55.
- ⁹² Tammi 17.11.2000.
- ⁹³ Tammi artikkelissa: Vikström, ”Tammen ja Lammin alastomat ja kauniit”, *Ilta-Sanomat*, 27.4.2000.
- ⁹⁴ Tammi 29.11.2001.
- ⁹⁵ Ks. esim. Biedermann 1996 (1993), 379.
- ⁹⁶ Biedermann 1996 (1993), 367.
- ⁹⁷ Tammi 29.11.2001.
- ⁹⁸ Biedermann 1996 (1993), 406-407.
- ⁹⁹ Kandinsky 1988 (2. p.), 84.
- ¹⁰⁰ Stewen 1989a, 41; Biedermann 1996 (1993), 93 ja 379.
- ¹⁰¹ Cooper 1984, 12; Biedermann 1996 (1993), 134.

-
- ¹⁰² Herakleitos 1971, 37.
- ¹⁰³ Brusatin 1996, 32.
- ¹⁰⁴ Tammi 29.11.2001.
- ¹⁰⁵ Ks. esim. Stang 1980, 152.
- ¹⁰⁶ Stang 1980, 141.
- ¹⁰⁷ Tammi 16.7.2001.
- ¹⁰⁸ Itten 1989, 89.
- ¹⁰⁹ Biedermann 1996 (1993), 409.
- ¹¹⁰ Tammi 16.7.2001.
- ¹¹¹ Tynni 1943, 66.
- ¹¹² Ks. esim. Waenerberg 1999b, 236.
- ¹¹³ Biedermann 1996 (1993), 211-212.
- ¹¹⁴ Payne 2000, 144.
- ¹¹⁵ Stewen 1989a, 11-12.
- ¹¹⁶ Biedermann 1996 (1993), 211.
- ¹¹⁷ Rinne 1995, 62.
- ¹¹⁸ Tammi 16.3.2001.
- ¹¹⁹ Tammi artikkelissa: ”Rumuuden kauneus”, *Satakunnan Kansa*, 18.2.1995.
- ¹²⁰ Lempiäinen 1982, 39; Biedermann 1996 (1993), 141 ja 143.
- ¹²¹ Lempiäinen 1982, 38-40; Biedermann 1996 (1993), 141-143.
- ¹²² Lempiäinen 1982, 38; Biedermann 1996 (1993), 142-143; Jauhiainen 1999, 60-61.
- ¹²³ Tammi 16.7.2001.
- ¹²⁴ Tammi 16.3.2001.
- ¹²⁵ Leino 1897, 151.
- ¹²⁶ Biedermann 1996 (1993), 95.
- ¹²⁷ Platon 1999a, 41.
- ¹²⁸ Biedermann 1996 (1993), 95.
- ¹²⁹ Tammi 16.7.2001 ja 29.11.2001.

-
- ¹³⁰ Haavio 1956, 11-13; Sarajas 1960, 304; Sarajas 1961, 49.
- ¹³¹ Sarajas-Korte 1966, 204.
- ¹³² Ks. esim. Sarajas-Korte 1995, 24-28; Tihinen 2000, 80-82.
- ¹³³ Henrikson 1998 (7. p.), 376.
- ¹³⁴ Sarajas-Korte 1995, 28.
- ¹³⁵ Sarajas-Korte 1996, 52; Hall 1995 (1974), 294; Stewen 2000, 50-54; Honkala (toim.) 2000, 155.
- ¹³⁶ Ks. Cooper 1984, 80.
- ¹³⁷ Ks. esim. Sarajas-Korte 1966, 203-204; Stewen 2000, 50-60.
- ¹³⁸ Sarajas-Korte 1966, 159; Sarajas-Korte 1995, 26-28.
- ¹³⁹ Ks. esim. Lempiäinen 1982, 32; Biedermann 1996 (1993), 94.
- ¹⁴⁰ Tammi 16.7.2001.
- ¹⁴¹ Heiskanen ja Pirtola 1985, 96; Heiskanen 1986, 55.
- ¹⁴² Tammi 16.7.2001.
- ¹⁴³ Tammi 16.7.2001.
- ¹⁴⁴ Biedermann 1996 (1993), 91.
- ¹⁴⁵ Herakleitos 1971, 41.
- ¹⁴⁶ Nordin 1999, 28 ja 383.
- ¹⁴⁷ Tammi 16.7.2001.
- ¹⁴⁸ Platon 1999c, 167.
- ¹⁴⁹ Ks. esim. Sarajas-Korte 1989, 270; Ringbom 1998, 222.
- ¹⁵⁰ Haapala 1996, [ei sivunumeroa].
- ¹⁵¹ Biedermann 1996 (1993), 354.
- ¹⁵² Tammi 16.7.2001.
- ¹⁵³ Baudelaire 1971 (4. p.), 125.
- ¹⁵⁴ Tammi 29.11.2001.
- ¹⁵⁵ Tammi 16.7.2001.
- ¹⁵⁶ Tammi 16.7.2001.
- ¹⁵⁷ Lindskog (toim.) 1984 (1928), 176-177; Henrikson 1998 (7. p.), 351-352.

-
- ¹⁵⁸ Hall 1995 (1974), 159.
- ¹⁵⁹ Haapala 1996, [ei sivunumeroa].
- ¹⁶⁰ Tammi 16.7.2001.
- ¹⁶¹ Haapala 1996, [ei sivunumeroa].
- ¹⁶² Hall 1995 (1974), 159; Biedermann 1996 (1993), 84.
- ¹⁶³ Steiner 1997, 147-149.
- ¹⁶⁴ Tammi 29.11.2001; Tammi artikkelissa: Mustonen, ”Ihmisenä olemisen mysteeri”, *Suomenmaa*, 7.9.2001.
- ¹⁶⁵ Tammi artikkelissa: Arvonen, ”Olen vahvasti tunneihminen”, *Iltalehti*, 1.9.2001.
- ¹⁶⁶ Kandinsky 1988 (2. p.), 84.
- ¹⁶⁷ Kallio ym. 1995 (1991), 124; Biedermann 1996 (1993), 47-49; Konttinen ja Laajoki 2000, 99 ja 101.
- ¹⁶⁸ *Pyhä Raamattu* 1992, Ps. 91:11-12.
- ¹⁶⁹ Tammi 16.7.2001.
- ¹⁷⁰ Stewen 1989a, 124-125.
- ¹⁷¹ Kundera 1992, 64.
- ¹⁷² Chevalier & Gheerbrant 1996 (1994), 207.
- ¹⁷³ Honkanen 1991, 1-2, 9, 21, 72, 79, 87, 91-93.
- ¹⁷⁴ Alho 1988, 184 ja 193-200; Honkanen 1991, 4-7.
- ¹⁷⁵ Alho 1988, 200-201.
- ¹⁷⁶ Alho 1988, 200-201.
- ¹⁷⁷ Ks. esim. Alho 1988, 184.
- ¹⁷⁸ Honkanen 1991, 1.
- ¹⁷⁹ Tammi 16.7.2001 ja 29.11.2001.
- ¹⁸⁰ Tammi 29.11.2001.
- ¹⁸¹ Tammi 16.3.2001.
- ¹⁸² Nordin 1999, 426.
- ¹⁸³ Tammi 16.7.2001 ja 29.11.2001.
- ¹⁸⁴ Sulkunen 1998, 88-90.

-
- ¹⁸⁵ Kandinsky 1988 (2. p.), 93; Itten 1989, 89.
- ¹⁸⁶ Tammi 16.7.2001.
- ¹⁸⁷ Tammi 17.11.2000.
- ¹⁸⁸ Yrjänä 2000, 55.
- ¹⁸⁹ Tammi artikkelissa: Vikström, ”Tammen ja Lammin alastomat ja kauniit”, *Ilta-Sanomat*, 27.4.2000.
- ¹⁹⁰ Gibson 1988, 123.
- ¹⁹¹ Ks. esim. Heidegger 2000, 245; Kusch 1986, 82-83.
- ¹⁹² Biedermann 1996 (1993), 22-23 ja 335.
- ¹⁹³ Tammi 16.3.2001.
- ¹⁹⁴ Biedermann 1996 (1993), 97.
- ¹⁹⁵ Kundera 1985 (2. p.), 99.
- ¹⁹⁶ Biedermann 1996 (1993), 98.
- ¹⁹⁷ Tammi 16.3.2001.
- ¹⁹⁸ Biedermann 1996 (1993), 308.
- ¹⁹⁹ Tammi 16.7.2001.
- ²⁰⁰ Tammi 17.11.2000.
- ²⁰¹ Tammi tekstissä: Naski 2000, [ei sivunumeroa].
- ²⁰² Tammi 16.3.2001.
- ²⁰³ Ks. esim. Biedermann 1996 (1993), 135 ja 284.
- ²⁰⁴ Biedermann 1996 (1993), 199; Honkala (toim.) 2000, 138.
- ²⁰⁵ Tammi 29.11.2001.
- ²⁰⁶ Lempiäinen 1992, 58-60; Biedermann 1996 (1993), 311.
- ²⁰⁷ Lempiäinen 1992, 58.
- ²⁰⁸ Tammi 16.7.2001.
- ²⁰⁹ Ks. esim. Kivinen 1986, 89-90.
- ²¹⁰ Ks. esim. Stewen 1989a, 132.
- ²¹¹ Biedermann 1996 (1993), 311.
- ²¹² Tammi 17.11.2000.

-
- ²¹³ Tammi 29.11.2001.
- ²¹⁴ Biedermann 1996 (1993), 312.
- ²¹⁵ Tammi 16.7.2001.
- ²¹⁶ Lempiäinen 1992, 63; Biedermann 1996 (1993), 311.
- ²¹⁷ Tammi 16.7.2001.
- ²¹⁸ Lempiäinen 1992, 148-150.
- ²¹⁹ Tammi 16.7.2001.
- ²²⁰ Steiner 1991, 80.
- ²²¹ Ks. esim. Artinger 1999, 51.
- ²²² Sarajas-Korte 1966, 158; Stewen 1998, 146.
- ²²³ Tammi 16.7.2001.
- ²²⁴ Tammi 16.7.2001.
- ²²⁵ Sallinen 1997, ”Ihminen vihan ja rakkauden puristuksessa”, *Savon Sanomat*, 8.6.1997.
- ²²⁶ Tammi 16.7.2001.
- ²²⁷ Nenola-Kallio 1985, 82-83.
- ²²⁸ Kallas 1959, 12.
- ²²⁹ Demitshev 1999, 36-38.
- ²³⁰ Ks. Waenerberg 1996, 54.
- ²³¹ Tammi 16.7.2001.
- ²³² Tammi 29.11.2001.
- ²³³ Sarajas-Korte 1966, 172-173; Stewen 1998, 145.
- ²³⁴ Ks. esim. Chevalier & Gheerbrant (1994) 1996, 189.
- ²³⁵ Tammi artikkelissa: Pyysalo 1997, 57.
- ²³⁶ Sarajas-Korte 1966, 137 ja 172; Stewen 1998, 146.
- ²³⁷ Sarajas-Korte 1966, 172; Stewen 1998, 145-146.
- ²³⁸ Tammi 16.7.2001.
- ²³⁹ Sarajas-Korte 1966, 164-165; Sarajas-Korte 1989, 256; Platon 1999b, 102-106.
- ²⁴⁰ Ks. esim. Sarajas-Korte 1966, 167.

-
- ²⁴¹ Stewen 1989a, 113-115.
- ²⁴² Stewen 1989a, 111.
- ²⁴³ Reitala 1977, 125.
- ²⁴⁴ Biedermann 1996 (1993), 400.
- ²⁴⁵ Biedermann 1996 (1993), 431.
- ²⁴⁶ ”Rumuuden kauneus”, *Satakunnan Kansa*, 18.2.1995.
- ²⁴⁷ Steiner 1991, 62-64 ja 70; Artinger 1999, 82.
- ²⁴⁸ Steiner 1991, 64; Utriainen 1995 (1994), 253.
- ²⁴⁹ Hall 1995 (1974), 284; Biedermann 1996 (1993), 429; Honkala (toim.) 2000, 176.
- ²⁵⁰ Tammi 29.11.2001.
- ²⁵¹ Biedermann 1996 (1993), 430-431.
- ²⁵² Tammi 16.3.2001.
- ²⁵³ Biedermann 1996 (1993), 430.
- ²⁵⁴ Achte, Lönnqvist ja Pentikäinen 1985, 63.
- ²⁵⁵ Tammi 16.7.2001.
- ²⁵⁶ Ks. esim. Whitrow 2000 (2. p.), 60-61.
- ²⁵⁷ Tammi 16.7.2001.
- ²⁵⁸ Tammi 16.7.2001.
- ²⁵⁹ Fliedl 1990, 120.
- ²⁶⁰ Tammi 17.11.2000.
- ²⁶¹ Chevalier & Gheerbrant 1996 (1994), 715.
- ²⁶² Tammi 16.7.2001.
- ²⁶³ Harva 1985, 14.
- ²⁶⁴ Suominen ja Pennanen 1989, 174; Hyvönen 1995, 5.
- ²⁶⁵ Cooper 1984, 29; Biedermann 1996 (1993), 303.
- ²⁶⁶ Biedermann 1996 (1993), 303-304.
- ²⁶⁷ Tammi 16.3.2001.
- ²⁶⁸ Tammi 16.7.2001.

-
- ²⁶⁹ Honour & Fleming 1992, 318.
- ²⁷⁰ Ks. esim. Hall 1995 (1974), 276.
- ²⁷¹ Tammi 17.11.2000.
- ²⁷² Ks. esim. Waenerberg 1999a, 98.
- ²⁷³ Hall 1995 (1974), 284; Biedermann 1996 (1993), 80 ja 370.
- ²⁷⁴ Harva 1985, 12.
- ²⁷⁵ Tammi 16.7.2001.
- ²⁷⁶ Tammi 16.7.2001.
- ²⁷⁷ Koivunen 1998 (1997), 61.
- ²⁷⁸ Tammi 16.7.2001; Tammi artikkelissa: Haapala 1996 [ei sivunumeroa].
- ²⁷⁹ Haapala 1996, [ei sivunumeroa].
- ²⁸⁰ Röminger 1996, [ei sivunumeroa].
- ²⁸¹ Hakkarainen 1999, 38-39.
- ²⁸² Waenerberg 1999a, 98; Waenerberg 1999b, 241-242.
- ²⁸³ Biedermann 1996 (1993), 152.
- ²⁸⁴ Waenerberg 1999a, 102.
- ²⁸⁵ Ks. esim. Waenerberg 1999a, 103.
- ²⁸⁶ Tammi 16.3.2001.
- ²⁸⁷ Ks. esim. Biedermann 1996 (1993), 241.
- ²⁸⁸ Heiskanen ja Pirtola 1985, 92.
- ²⁸⁹ Tammi 16.3.2001.
- ²⁹⁰ Waenerberg 1999b, 247-248.
- ²⁹¹ Waenerberg 1999b, 249-250.
- ²⁹² Waenerberg 1999b, 242.
- ²⁹³ Reitala 1977, 122.
- ²⁹⁴ Ks. esim. Sarajas-Korte 1966, 184; Reitala 1977, 120 ja 124-127; Stewen 1989a, 112; Stewen 1998, 146-149.
- ²⁹⁵ Savtsuk 1996, 61.
- ²⁹⁶ Simonsuuri 1994, 30.

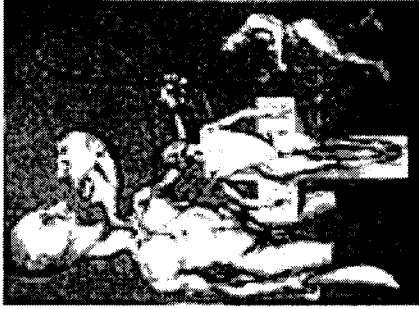
²⁹⁷ Tammi 17.11.2000.

²⁹⁸ Ks. esim. Stewen 1989b, 166.

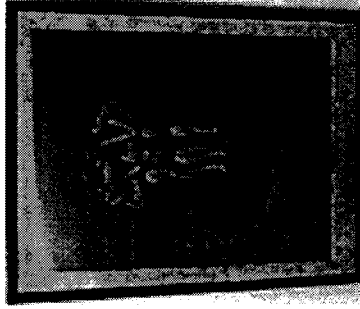
²⁹⁹ Rilke 1992, 15.

Tammen teokset (A)

Kuva A1
Kalajuttu
1990
Etsaus ja akvatinta



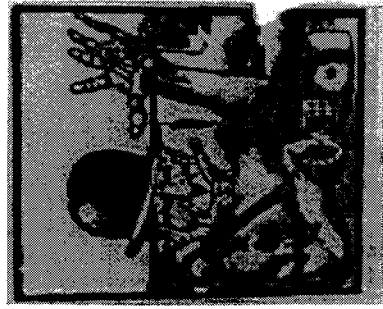
Kuva A2
Hetki lämmölle
1991
Öljy kankaalle
94 x 67 cm



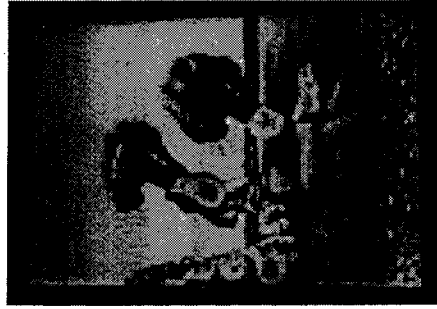
Kuva A3
Nemesis
1991
Öljy ja kultamaali kankaalle



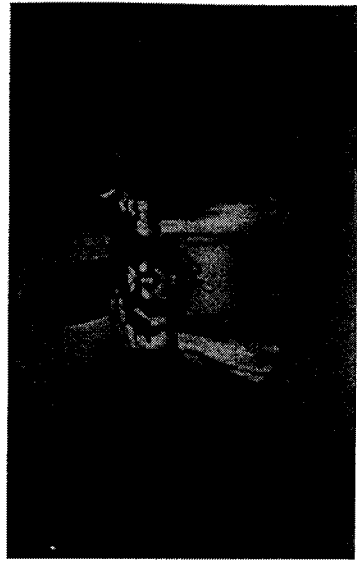
Kuva A4
Nimetön
(hattupäinen mies ja seitti)
1991
Puupiirros



Kuva A5
Nimetön
(koirankuonot)
1991
Öljy kankaalle



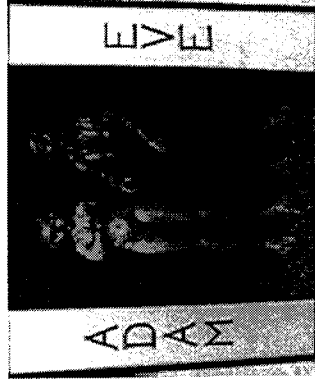
Kuva A6
Pyhä ehtoollinen
1991
Öljy kankaalle
80 x 130 cm



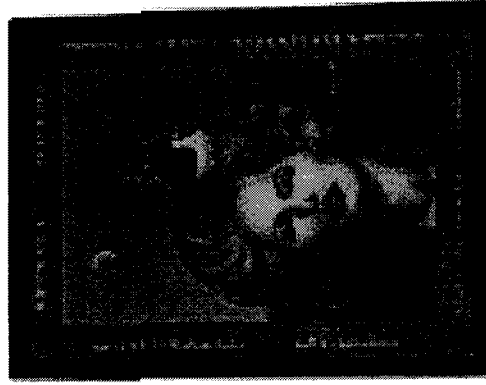
Kuva A7
Vallasta
1991
Ölly kankaalle



Kuva A8
Adam – Eve
1992
Ölly ja kultamaali kankaalle



Kuva A9
Kaikille rakkaalle ja vihatuille
1992
Ölly ja kultamaali kankaalle



Kuva A10
Marionettien mestari
1992
Ölly kankaalle



Kuva A11
Kannetut ajatukset
1993
Ölly ja kollaasi kankaalle



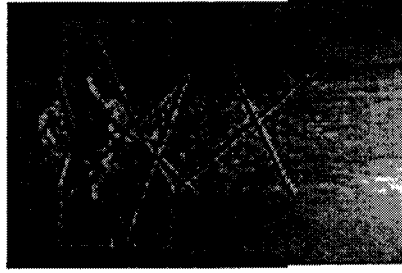
Kuva A12
Nimetön
(hattupäinen mies ja tiimalasi)
1993
Ölly kankaalle



Kuva A13
Nimetön
(jalat)
1993
Öljy kankaalle
160 x 120 cm



Kuva A14
Puhdas omatunto (1)
1993
Öljy ja kollaasi kankaalle
200 x 110 cm



Kuva A15
Puhdas omatunto (2)
1993
Öljy kankaalle
160 x 120 cm



Kuva A16
Black Wings
1994
Öljy kankaalle



Kuva A17
Disintegration (1)
1994
Öljy kankaalle
59 x 59 cm



Kuva A18
Disintegration (2)
1994
Öljy kankaalle
87 x 75 cm



Kuva A19
Disintegration (3)
1994
Öljy ja kollaasi kankaalle



Kuva A20
Kuolleen uni (1)
1994
Öljy kankaalle
160 x 105 cm



Kuva A22
Numerot yhdestä kuuteen
1994
Öljy kankaalle



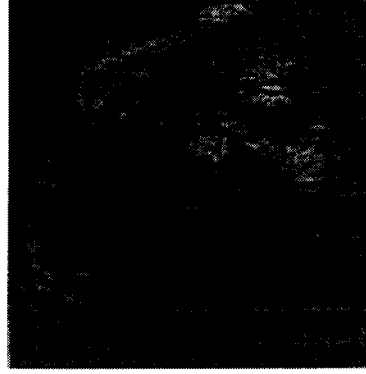
Kuva A23
Suudelma
1994
Öljy kankaalle
27 x 27 cm



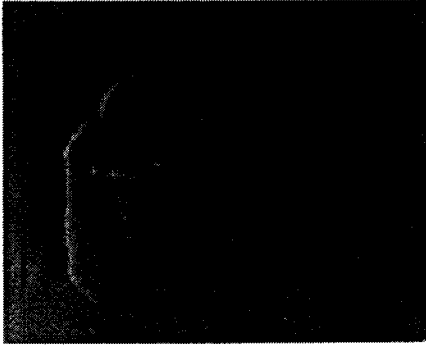
Kuva A21
Nacht mit ihren Kindern
1994
Öljy kankaalle



Kuva A24
Toukokuu
1994
Öljy kovalevyille



Kuva A25
Witness
1994
Öljy kankaalle
87 x 73 cm



Kuva A26
Auringon lasku
1995
Öljy kankaalle
60 x 60 cm



Kuva A27
Elämän eläminen niin,
että kuolema on rauha
1995
Öljy kankaalle



Kuva A28
Hiljaisimmat ovat askeleet,
jotka nostavat myrskyn
1995
Öljy kankaalle
n. 110 x 220 cm



Kuva A29
Isona minusta tulee ihminen
täynnä tyhjiä kysymyksiä
1995
Öljy kankaalle
105 x 110 cm



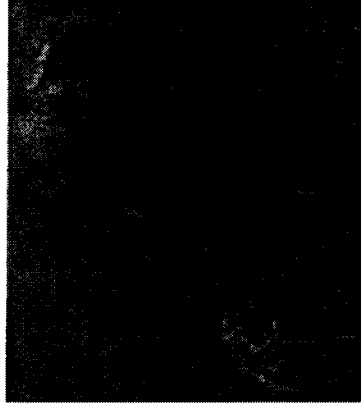
Kuva A30
Jos minä kysyn,
vastaatko sinä
1995
Öljy kankaalle
160 x 80 cm



Kuva A31
Jumalan hedelmä
paholaisen syötäväksi
1995
Ölly ja alkydi kankaalle
94 x 76 cm



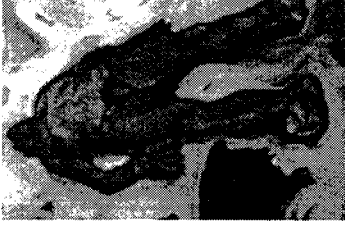
Kuva A32
Kun menneisyyteni mursi
auki hautansa,
moni elävältä haudattu
tuska heräsi
1995
Ölly kankaalle



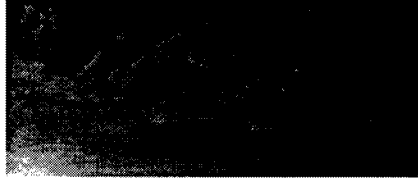
Kuva A33
Kun yö nousi keskellä päivää
1995
Ölly kankaalle
108 x 150 cm



Kuva A34
Kuolleen uni (2)
1995
Ölly kankaalle
90 x 60 cm



Kuva A35
Merkityksetön (1)
1995
Ölly kankaalle
112 x 50 cm



Kuva A36
Merkityksetön (2)
(Toinen nimi:
Melun huumaama,
piikkien pistämä)
1995
Ölly kankaalle



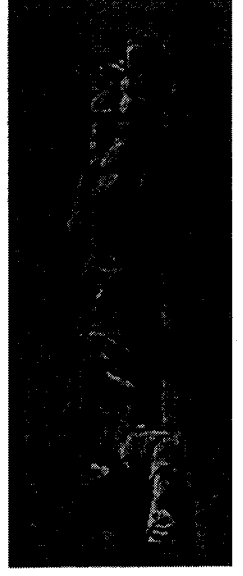
Kuva A37
Minkä taakseen jättää,
sen kaipuu kantaa
1995
Öljy kankaalle
200 x 160 cm



Kuva A38
Mustaa ja valkoista (1)
1995
Öljy kovalevyille
16 x 41 cm



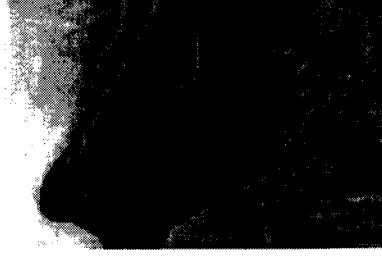
Kuva A39
Mustaa ja valkoista (2)
1995
Öljy kovalevyille
16 x 41 cm



Kuva A40
Mykkä puhe kuuroille
korville
1995
Öljy kankaalle
120 x 105 cm



Kuva A41
Nimetön (korppi1)
1995
Öljy kankaalle
45 x 30 cm



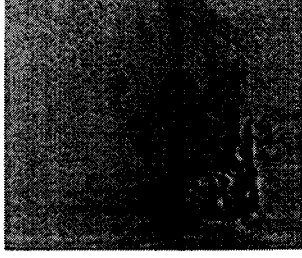
Kuva A42
Nimetön (korppi2)
1995
Öljy kankaalle
137 x 74 cm



Kuva A37
Minkä taakseen jättää,
sen kaipuu kantaa
1995



Kuva A40
Mykkä puhe kuuroille
korville
1995
Öljy kankaalle
120 x 105 cm



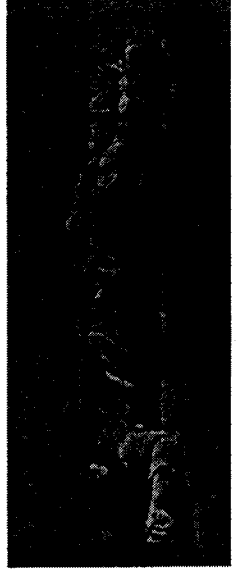
Kuva A38
Mustaa ja valkoista (1)
1995
Öljy kovalevyille
16 x 41 cm



Kuva A41
Nimetön (korppi1)
1995
Öljy kankaalle
45 x 30 cm



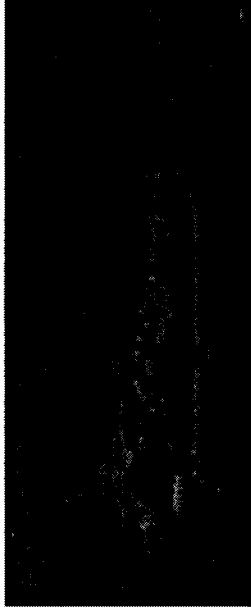
Kuva A39
Mustaa ja valkoista (2)
1995
Öljy kovalevyille
16 x 41 cm



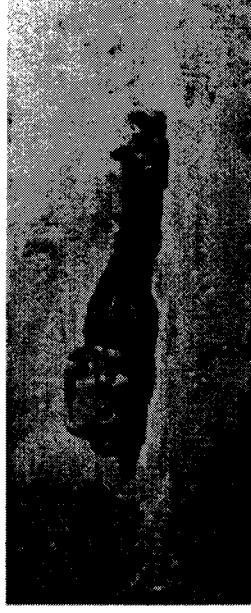
Kuva A42
Nimetön (korppi2)
1995
Öljy kankaalle
137 x 74 cm



Kuva A48
Hiljaisuutta katsoen (1)
1996
Öljy kovalevyille
22 x 52 cm



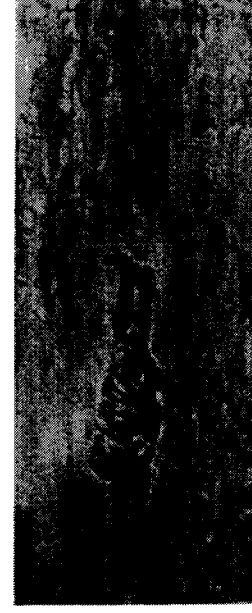
Kuva A51
Hiljaisuutta katsoen (4)
1996
Öljy kovalevyille
22 x 52 cm



Kuva A49
Hiljaisuutta katsoen (2)
1996
Öljy kovalevyille
22 x 52 cm



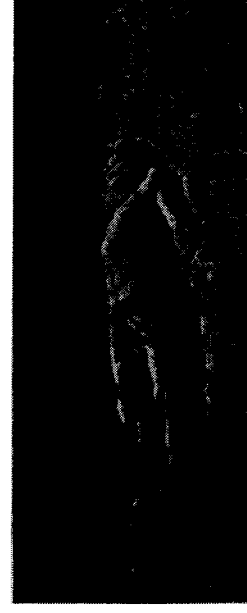
Kuva A52
Hiljaisuutta katsoen (5)
1996
Öljy kovalevyille
22 x 52 cm



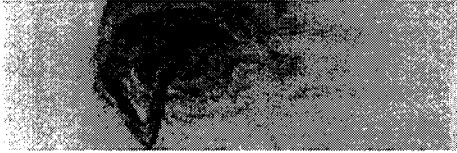
Kuva A50
Hiljaisuutta katsoen (3)
1996
Öljy kovalevyille
22 x 52 cm



Kuva A53
Hiljaisuutta katsoen (6)
1996
Öljy kovalevyille
22 x 52 cm



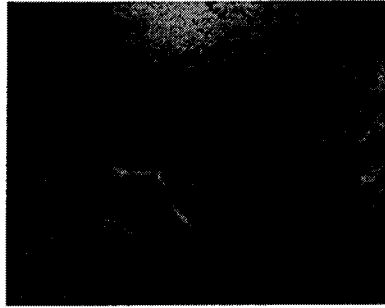
Kuva A54
Huudettuja kuiskauksia
sielun holviin
1996
Öljy kankaalle
180 x 62 cm



Kuva A55
Ikaros
1996
Öljy kovalevyille
170 x 290 cm



Kuva A56
Kaikki
1996
Öljy ja alkydi kankaalle
200 x 160 cm



Kuva A57
Läsnä ja poissa
1996
Öljy ja alkydi kankaalle
200 x 160 cm



Kuva A58
Mihin voimani riittävät
1996
Öljy kankaalle
200 x 160 cm



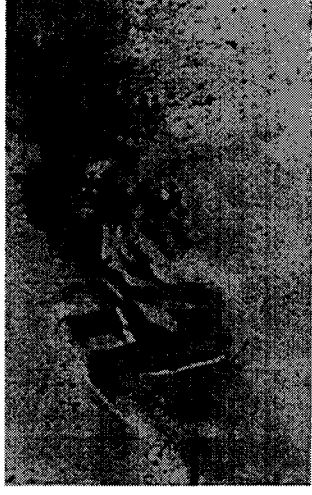
Kuva A59
Mustana maalattu valkoinen
1996
Öljy kankaalle
200 x 170 cm



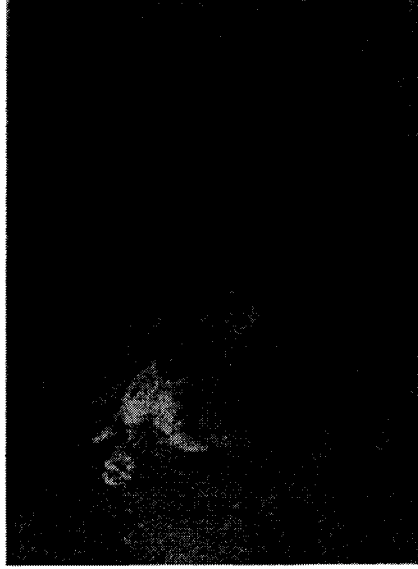
Kuva A60
Puetut tyhjät kuoret
1996
Öljy ja alkydi kankaalle
110 x 190 cm



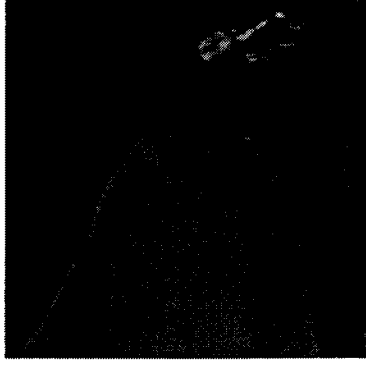
Kuva A63
Hauras
1997
Akvarelli ja guassi
58 x 90 cm



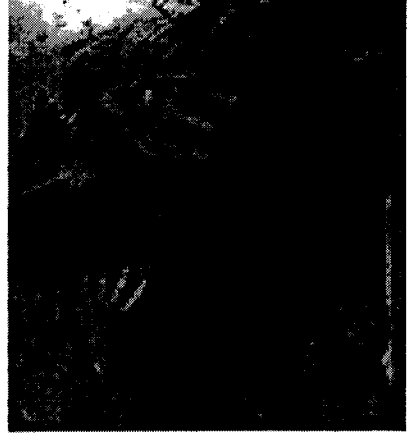
Kuva A61
Vihalla ruokittu rakkaus
1996
Öljy kankaalle
160 x 220 cm



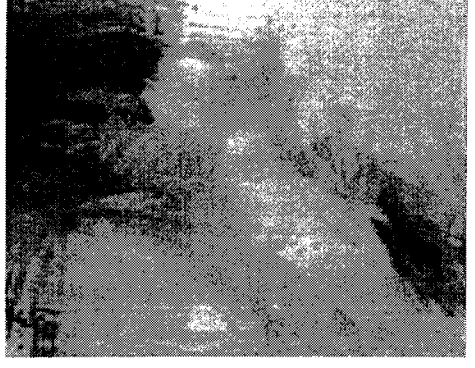
Kuva A64
Hyvästi häviäjät
1997
Akvarelli ja guassi
45 x 48 cm



Kuva A62
Ei kerro elämästä mitään
1997
Öljy, alkydi ja lehtikulta
kankaalle
104 x 110 cm



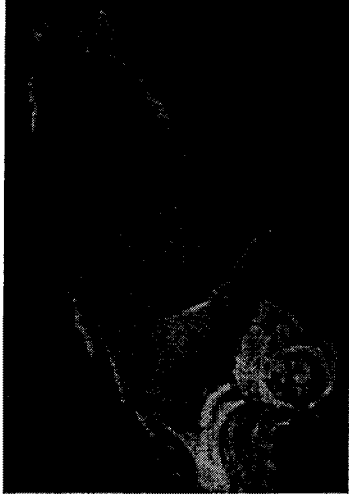
Kuva A65
Kadonneiden lukumäärä
1997
Öljy kankaalle
200 x 160 cm



Kuva A66
Kaikki kuin ei mitään
1997
Öljy ja alkydi kankaalle
170 x 130 cm



Kuva A67
Kun ei enää ole mitään,
ei sinulta puutu ketään
1997
Tussilaveeraus



Kuva A69
Minun suruni, sinun omasi
1997
Öljy kovalevyille
270 x 360 cm



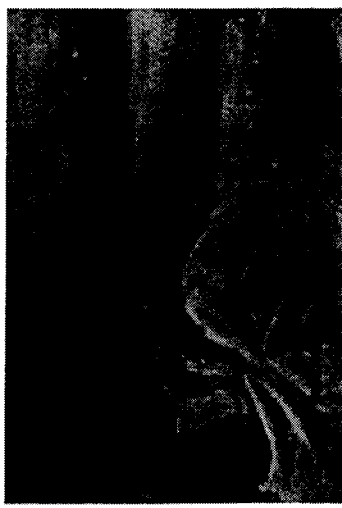
Kuva A70
Niin hyvä puolustautuu
pahalla
1997
Öljy kankaalle



Kuva A68
Lempeästi vihattu
1997
Akvarelli ja guassi
125 x 205 cm



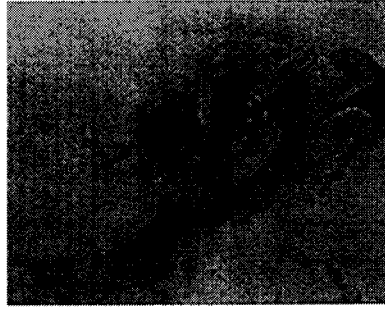
Kuva A71
Niin kuin jotain haluaisin
1997
Akvarelli ja guassi
98 x 140 cm



Kuva A72
Pelottavinta sinussa on
minun riippuvaisuuteni (1)
1997
Öljy kankaalle



Kuva A73
Vanha paskiainen
ja ei suostu kuolemaan
1997
Akwarelli ja guassi
105 x 81 cm



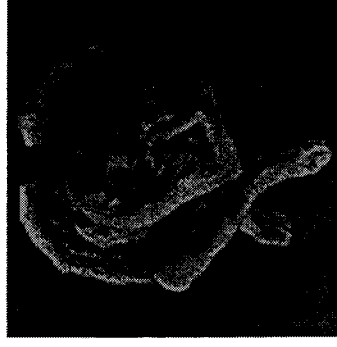
Kuva A74
Aika
1998
Hiili ja pigmentti paperille
150 x 100 cm



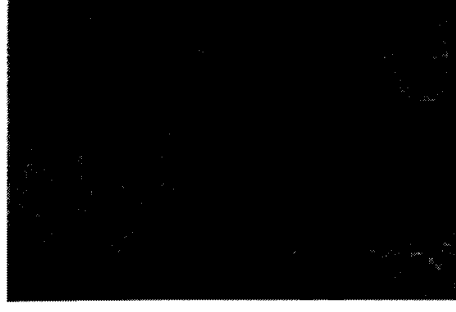
Kuva A75
Crocuta crocuta
1998
Öljy kovalevyille



Kuva A76
Haaveen loppu,
jäätymisen pakko
1998
Öljy kovalevyille



Kuva A77
Hengitysharjoituksia
Jumalan johdolla
1998
Öljy kankaalle
110 x 75 cm





Kuva A78
Jotta voisin sinut tuntea,
pitäisi minun sinut nimitää.
1998
Öljy ja lehtikulta kankaalle
130 x 65 cm

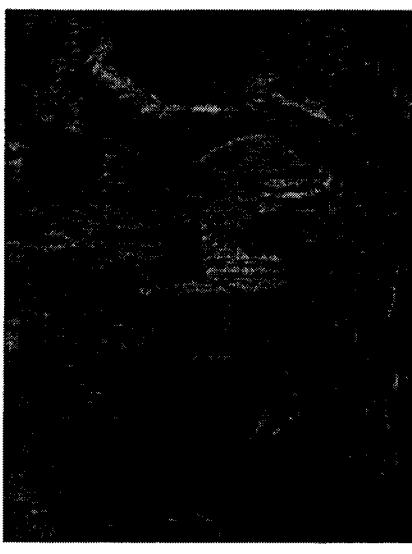
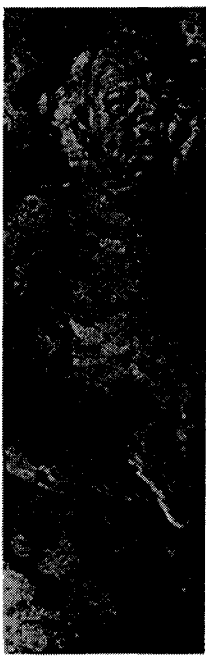


Kuva A79
Kertomus kuuroille korville
1998
Öljy kovalevyille
23 x 22 cm



Kuva A80
Maan äänet
1998
Öljy kovalevyille

Kuva A81
Odota kunnes eilinen
on täällä (2)
1998
Öljy kovalevyille
22 x 70 cm

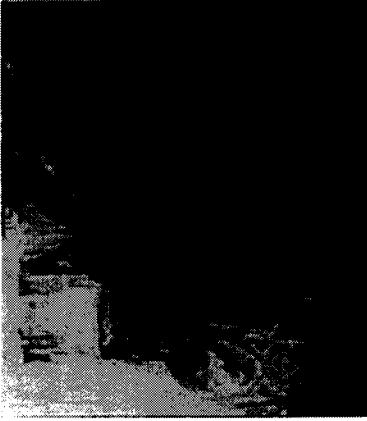


Kuva A82
Pato
1998
Öljy kankaalle
145 x 190 cm

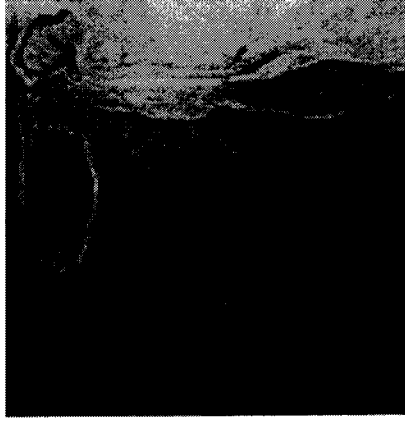


Kuva A83
Pelottavinta sinussa on
minun riippuvaisuuteni (2)
1998
Öljy paperille
90 x 102 cm

Kuva A84
Sanoivat sitä sydämeksi
1998
Öljy kankaalle
120 x 140 cm



Kuva A85
Sinun oli aina niin
helppo erehtyä
1998
Öljy ja lehtikulta kankaalle
80 x 80 cm



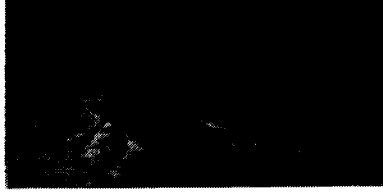
Kuva A86
Syvä kumarrus tomulle,
josta olen tehty
1998
Akvaelli ja guassi
102 x 150 cm



Kuva A87
Sätkynukkien
vapautusrintaman sankari
1998
Öljy ja kultamaali kankaalle
150 x 140 cm



Kuva A88
Tee minusta parempi ihminen
1998
Öljy kankaalle
150 x 75 cm



Kuva A89
Yksinäisyyden seurakoira
1998
Öljy kankaalle
145 x 190 cm



Kuva A90
Elämä täyttyy
pienistä vainajista (1)
1999
Akvarelli ja guassi
38 x 29 cm



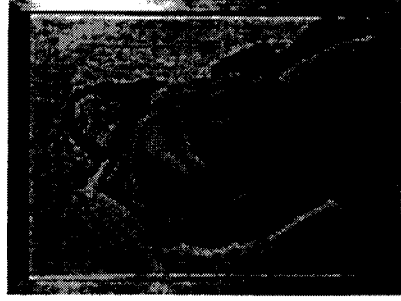
Kuva A91
Elämä täyttyy
pienistä vainajista (2)
1999
Öljy ja lehtihopea kankaalle



Kuva A93
Jumala, kohtalo tai joku muu
1999
Akvarelli ja guassi



Kuva A94
Juuri kun olin
saavuttamaisillani sinut
1999
Öljy ja lehtikulta kankaalle



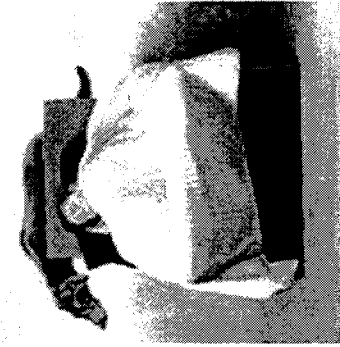
Kuva A92
Eniten parsittu takki
on parhain
1999
Öljy kankaalle



Kuva A95
Juuri kun olit
saavuttamaisillasi minut (1)
1999
Öljy kankaalle



Kuva A96
Koira, joka rakasti liikaa (1)
1999
Öljy kankaalle
100 x 100 cm



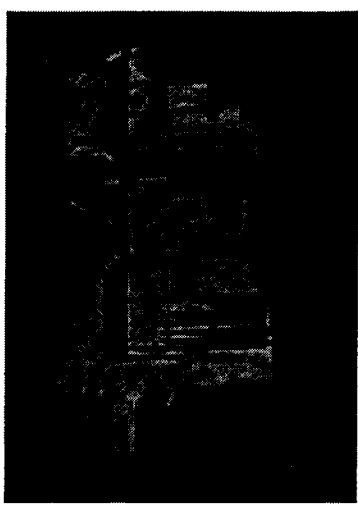
Kuva A97
Koira, joka rakasti liikaa (2)
1999
Öljy kankaalle
70 x 60 cm



Kuva A98
Kuinka voit rakastaa
rumaa paskiaista
1999
Öljy kankaalle



Kuva A99
Kuka palaa kotiin
1999
Öljy ja alkydi kankaalle
100 x 140 cm



Kuva A100
Kun ideat loppuvat,
jää jäljelle omakuva,
diptyyppi (1)
1999
Öljy kankaalle
30 x 27 cm



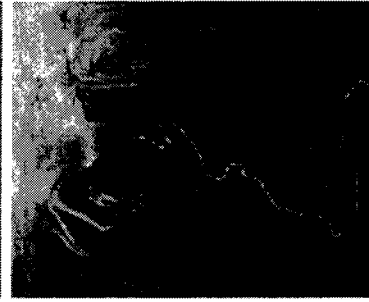
Kuva A101
Kun ideat loppuvat,
jää jäljelle omakuva,
diptyyppi (2)
1999
Öljy kankaalle
30 x 27 cm



Kuva A102
Liian köyhä tupa,
liian pieni perunamaa
1999
Akvaarelli ja guassi



Kuva A103
Loputtoman langan pätkiä (1)
1999
Öljy ja kultamaali kankaalle
170 x 140 cm



Kuva A105
Mitä minulla on,
te ette voi saada
1999
Öljy kankaalle
200 x 160 cm



Kuva A106
Runo pakottaa polvilleen
1999
Öljy kankaalle



Kuva A104
Minä kestän mitä vain
1999
Öljy kankaalle
95 x 130 cm



Kuva A107
Seurapiirikameleontti
1999
Öljy kankaalle
45 x 60 cm



Kuva A108
Välineurheilija Ikaros (1)
1999
Öljy, lehtikulta
ja kultamaali kankaalle
40 x 81 cm



Kuva A109
Ajatukset taiivasta,
kädet maata (1)
2000
Akvarelli, guassi
ja lehtikulta



Kuva A110
Ajatukset taiivasta,
kädet maata (2)
2000
Akvarelli, guassi
ja lehtimetalli
38 x 40 cm



Kuva A111
Elämä täyttyy
pienistä vainajista (3)
2000
Öljy ja lehtimetalli kankaalle
103 x 93 cm



Kuva A112
Entä jos tämä ei tästä parane
2000
Öljy kankaalle
140 x 120 cm



Kuva A113
Itse näyteily elämä
2000
Öljy kankaalle



Kuva A114

Jos tahdolla ostaisin,
käteni täyteen sinua
2000

Öljy kankaalle
87 x 103 cm



Kuva A115

Juuri kun olit
saavuttamaisillasi minut (2)
2000

Akvarelli ja guassi



Kuva A116

Kun ei enää puhuta
kuin välttämätön
2000

Öljy kankaalle

Kuva A117

Kuolema teki sinusta kauniin
2000

Öljy kankaalle



Kuva A118

Kutitus kielletty
2000

Öljy kankaalle



Kuva A119

Mitä sinä hylkää,
sitä minä kalastan
2000

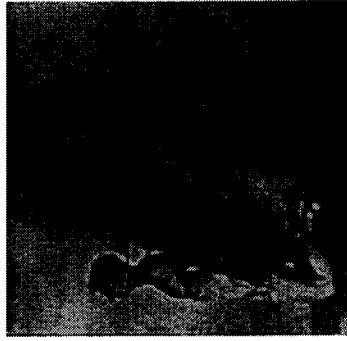
Öljy kankaalle



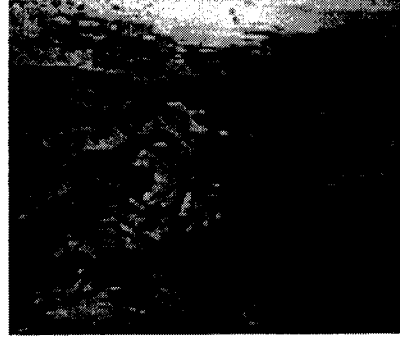
Kuva A120
Nähdä unta vapaudesta
ja rukoilla ohjausta (1)
2000
Akvarelli ja guassi
36 x 27 cm



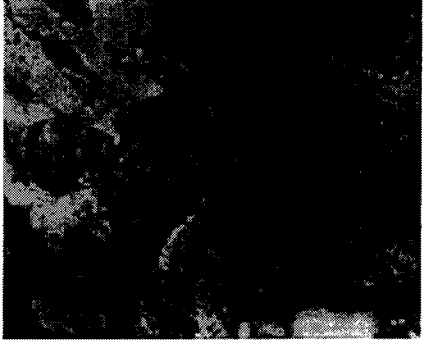
Kuva A121
Nähdä unta vapaudesta
ja rukoilla ohjausta (2)
2000
Akvarelli ja guassi



Kuva A122
Pahojen juonista hyvien uniin
2000
Öljy ja lehtikulta kankaalle
200 x 170 cm



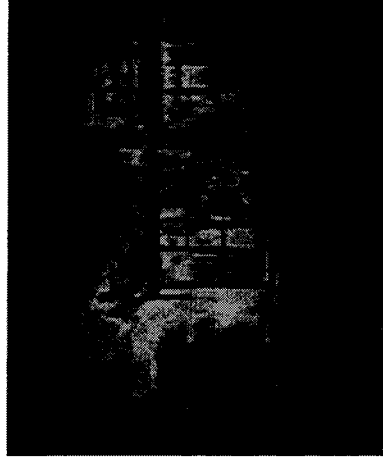
Kuva A123
Paljosta pitäisi kiittää.
Yhteisinä vuosina koetusta.
Taisin maksaa kertakorvauksen.
Ja siksi vaalin vain velkojasi.
Rakkaus on nautittu ateria,
joita toisillemme tarjoilimme.
2000
Öljy, alkydi ja lehtikulta
kankaalle



Kuva A124
Todellinen elämä on toisaalla
2000
Akvarelli ja guassi



Kuva A125
Valomerkki kotiin palaavalle
2000
Öljy kankaalle



Kuva A126

Aika antaa kasvoja,
aika luo kaipuuta
2001

Öljy kankaalle
58 x 68 cm



Kuva A127

Heräämisen ja lähdön välillä,
diptyyksi (1)
2001

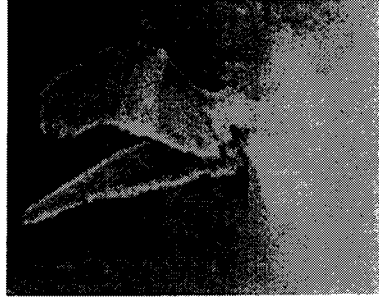
Akvarelli ja guassi



Kuva A128

Heräämisen ja lähdön välillä,
diptyyksi (2)
2001

Akvarelli ja guassi



Kuva A129

Hyvää yötä lohikäärme
2001

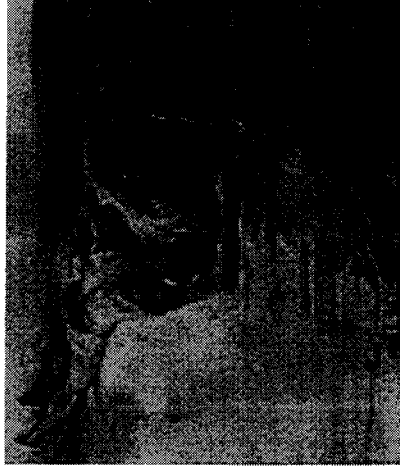
Akvarelli, guassi
ja lehtimetalli
62 x 51 cm



Kuva A130

Loputtoman langan
pätkiä (2)
2001

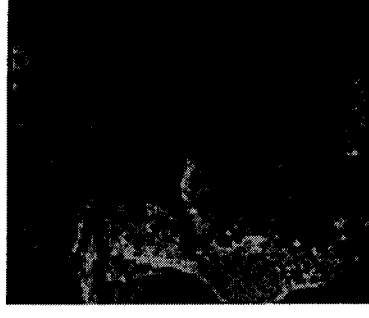
Öljy ja kultamaali kankaalle
58 x 68 cm



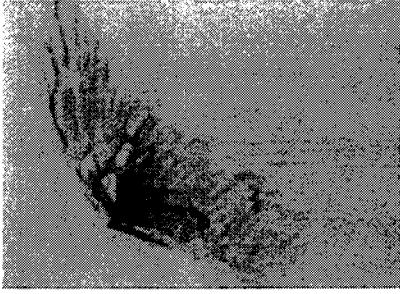
Kuvat A131 ja A132

Matkaa ei kuljettu rinnan
ei samaan suuntaan
vaikka vankila oli sama,
diptyyksi (1 ja 2)
2001

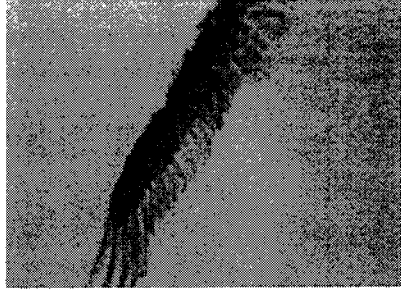
Öljy ja lehtimetalli kankaalle
63 x 53 cm



Kuva A133
Minä lähden, sinä jäät,
diptyyksi (1)
2001
Öljy kankaalle
58 x 43 cm



Kuva A134
Minä lähden, sinä jäät,
diptyyksi (2)
2001
Öljy kankaalle
58 x 43 cm



Kuva A135
Sanojen leikkiä
ajatusten luurangoilla
2001
Öljy, alkydi ja kollaasi
kankaalle



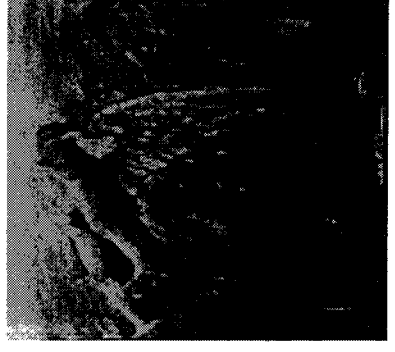
Kuva A136
Viaton vahingoittaja
2001
Akvarelli ja guassi
50 x 49 cm



Kuva A137
Voin tuntea sinut,
vaikka olet niin kaukana
2001
Öljy ja kollaasi kankaalle
65 x 53 cm



Kuva A138
Välineurheilija Ikaros (2)
2001
Öljy ja lehtimetalli kankaalle
63 x 57 cm



Vertailukohtat B

Kuva B1

Dali, Salvador
Palava kirahvi
1936/1937, Öljy
35 x 27 cm
Kunstmuseum, Basel
(Kuvallähde: Descharnes
& Néret 1998, 107.)



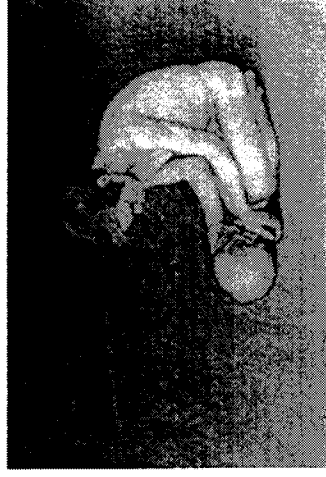
Kuva B2

Enckell, Magnus
Kaksi poikaa
1892, Akvarelli
90 x 100 cm
Gösta Serlachiuksen
kokoelma, Mänttä
(Kuvallähde: Tihinen ja
Björklöv (toim.) 2000, 13.)



Kuva B3

Enckell, Magnus
Poika ja pääkallo
1893, Hiili ja akvarelli
70 x 100 cm
Ateneumin taidemuseo, Helsinki
(Kuvallähde: Tihinen ja
Björklöv (toim.) 2000, 15.)



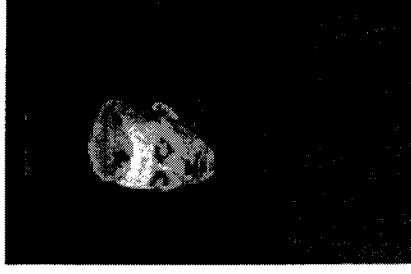
Kuva B4

Enckell, Magnus
Herääminen
1894, Öljy
113 x 85,5 cm
Ateneumin taidemuseo, Helsinki
(Kuvallähde: Tihinen ja
Björklöv (toim.) 2000, 42.)



Kuva B5

Enckell, Magnus
Pää (Bruno Aspelin)
1894, Öljy
81,5 x 57 cm
Ateneumin taidemuseo, Helsinki
(Kuvallähde: Tihinen ja
Björklöv (toim.) 2000, 141.)



Kuva B6

Enckell, Magnus
Fantasia
1895, Akvarelli ja guassi
47 x 44 cm
Ateneumin taidemuseo, Helsinki
(Kuvallähde: Tihinen ja
Björklöv (toim.) 2000, 53.)



Kuva B7

Enckell, Magnus

Melankolia

1895, Öljy

99 x 155 cm

Satakunnan museo, Pori

(Kuvallähde: Tihinen ja

Björklöv (toim.) 2000, 43.)



Kuva B8

Enckell, Magnus

Narkissos

1896/1897, Öljy

47 x 21,5 cm

Joensuu taidemuseo

(Kuvallähde: Tihinen ja

Björklöv (toim.) 2000, 68.)



Kuva B9

Enckell, Magnus

Kultakausi

1904, Öljy

93 x 205 cm

K. H. Renlundin

taidemuseo, Kokkola

(Kuvallähde: Tihinen ja

Björklöv (toim.) 2000, 30.)



Kuva B10

Enckell, Magnus

Mies ja joutsen

1918, Öljy

108 x 80 cm

Gösta Serlachiuksen

kokoelma, Mänttä

(Kuvallähde: Pennanen ja

Suominen (toim.) 1988, 71.)



Kuva B11

Enckell, Magnus

Siivet (Daidalos ja Ikaros)

1923, Öljy

100 x 83,5 cm

Turun taidemuseo

(Kuvallähde: Tihinen ja

Björklöv (toim.) 2000, 83.)



Kuva B12

Ensor, James

Taiteilija muutokuva

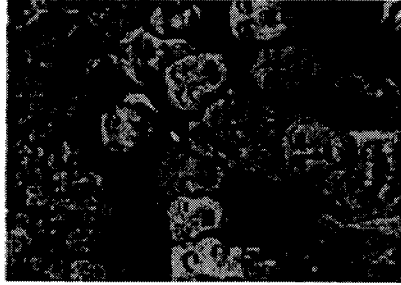
naamioiden ympäröimänä

1899, Öljy

117,5 x 79 cm

Yksityiskokoelma

(Kuvallähde: Gibson 1988, 122.)





Kuva B13
Gallen-Kallela, Akseli
Tuonelan matkalla
1888/1894, Öljy
138,5 x 39,5 cm
Gösta Serlachiuksen
kokoelma, Mänttä
(Kuvälähde: Ilvas (toim.)
1996, 201.)



Kuva B14
Gallen-Kallela, Akseli
Symposion (luonnos)
(Probleema, Probleemi)
1894, Öljy
58,5 x 56,5 cm
Gösta Serlachiuksen
kokoelma, Mänttä
(Kuvälähde: Ilvas (toim.)
1996, 202.)



Kuva B15
Gallen-Kallela, Akseli
Symposion
(Probleema, Probleemi)
1894, Öljy
74 x 99 cm
Yksityiskokoelma
(Kuvälähde: Sarajas-Korte
1989, 269.)



Kuva B16
Gallen-Kallela, Akseli
Kuollut Lemminkäinen
1896, Öljy
35 x 85 cm
Gallen-Kallelan museo,
Espoo
(Kuvälähde: Ilvas (toim.)
1996, 210.)



Kuva B17
Gallen-Kallela, Akseli
Lemminkäisen äiti
1897, Tempera
85,5 x 108,5 cm
Ateneumin taidemuseo, Helsinki
(Kuvälähde: Valkonen 1995
(1989), 182.)



Kuva B18
Gallen-Kallela, Akseli
Tuonelan joella (osa)
1903, Tempera
77 x 145,5 cm
Ateneumin taidemuseo,
Helsinki
(Kuvälähde: Ilvas (toim.)
1996, 245.)

Kuva B19
Isto, Edvard
Hyökkäys
1899, Öljy
200 x 140 cm
Suomen kansallismuseo,
Helsinki
(Kuvallähde: Valkonen
1992, 90.)



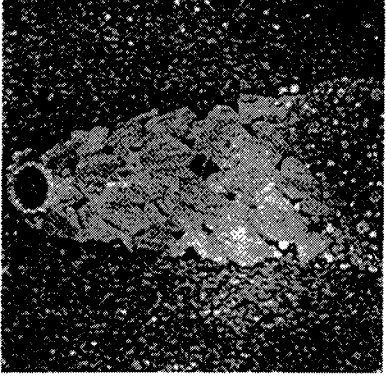
Kuva B20
Järnefelt, Eero
Leikkiviä lapsia
1895, Akvarelli
35 x 52 cm
Ateneumin taidemuseo, Helsinki
(Kuvallähde: Valkonen 1995
(1989), 232.)



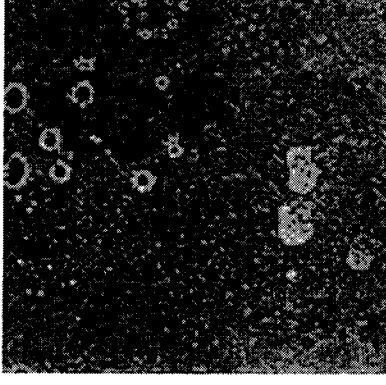
Kuva B21
Klimt, Gustav
Kuolleiden virta
1903, Öljy
48 x 63 cm
Paloi vuonna 1945
Immendorffin linnessa
(Kuvallähde: Fliedl 1990, 121.)



Kuva B22
Klimt, Gustav
Auringonkukka
1905, Öljy
110 x 110 cm
Yksityiskokoelma
(Kuvallähde: Payne 2000,
180-181.)



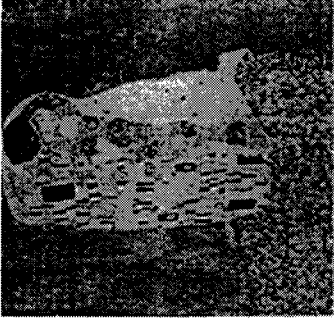
Kuva B23
Klimt, Gustav
Auringonkukkiia maalais-
talon puutarhassa
1905/1906, Öljy
110 x 110 cm
Österreichische
Galerie, Wien
(Kuvallähde: Fliedl 1990, 183.)



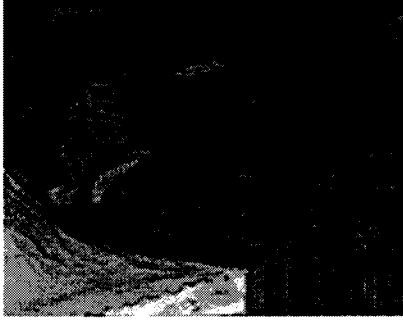
Kuva B24
Klimt, Gustav
Naisen kolme elämänkautta
1905, Öljy
178 x 198 cm
Galleria Nazionale d'arte
Moderna, Rooma
(Kuvallähde: Fliedl 1990, 122.)



Kuva B25
Klimt, Gustav
Suudelma
1907/1908, Öljy
180 x 180 cm
Österreichische
Galerie, Wien
(Kuvälähde: Fliedl 1990, 117.)



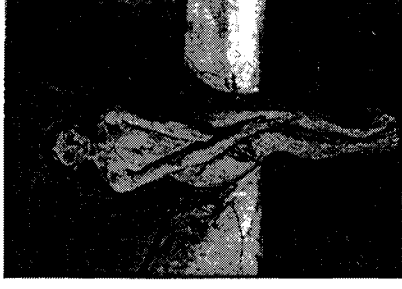
Kuva B26
Munch Edvard
Suudelma
1892, Öljy
99 x 80,5 cm
Oslo Kommunes
Kunstsamlinger
(Kuvälähde: Stang 1980, 102.)



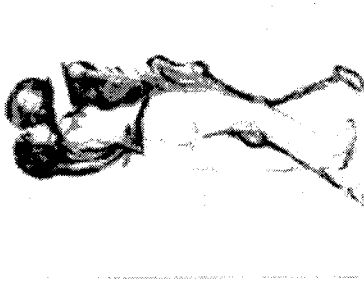
Kuva B27
Munch Edvard
Huuto
1893
Öljy, pastelli ja kaseiini
91 x 73,5 cm
Nasjonalgalleriet, Oslo
(Kuvälähde: Stang 1980, 91.)



Kuva B28
Munch Edvard
Puberteetti
1894, Öljy
151,5 x 110 cm
Nasjonalgalleriet, Oslo
(Kuvälähde: Stang 1980, 87.)



Kuva B29
Munch Edvard
Tyttö ja kuolema
1894, Viivasyövytyks
30,5 x 22 cm
Oslo Kommunes
Kunstsamlinger
(Kuvälähde: Waernerberg
1996, 84.)



Kuva B30
Munch Edvard
Omakuva helvetissä
1895, Öljy
82 x 60 cm
Oslo Kommunes
Kunstsamlinger
(Kuvälähde: Stang 1980, 14.)



Kuva B31

Parviainen, Oscar

Kuolema puree käärmettä
1904

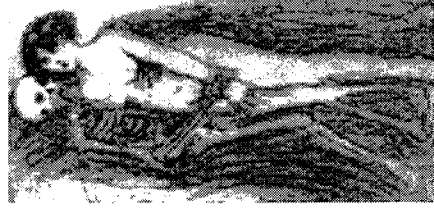
Viivasyövytys, akvatinta
ja kuivaneula

14,2 x 9,2 cm

Ateneumin taidemuseo, Helsinki

(Kuvallähde: Waernerberg

1996, 83.)



Kuva B32

Parviainen, Oscar

Kuoleman otteessa

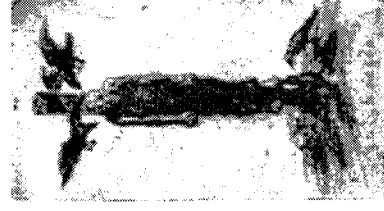
n. 1906, Viivasyövytys

16,5 x 8 cm

Joensuun taidemuseo

(Kuvallähde: Waernerberg

1996, 84.)



Kuva B33

Parviainen, Oscar

Hirsipuumäki

n. 1909, Viivasyövytys

24,5 x 13 cm

Joensuun taidemuseo

(Kuvallähde: Waernerberg

1996, 104.)

Kuva B34

Parviainen, Oscar

Kuolema soittaa viulua

(Juudas)

-, Lyijykynä, tussi ja vesiväri
45 x 31 cm

Joensuun taidemuseo

(Kuvallähde: Waernerberg

1996, 109.)



Kuva B35

Parviainen, Oscar

Loppu

n. 1910, Öljy

90 x 150 cm

Joensuun taidemuseo

(Kuvallähde: Waernerberg

1996, *10.)



Kuva B36

Parviainen, Oscar

Rukous

(Lapsen kuolema)

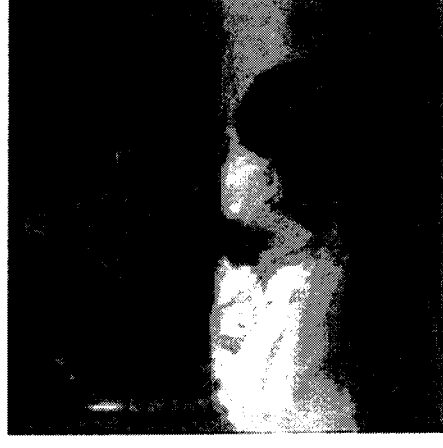
1910, Öljy

99 x 99,5 cm

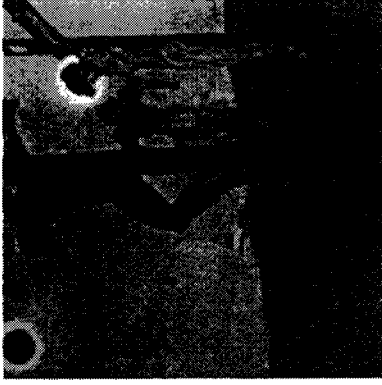
Ainolasäätö, Järvenpää

(Kuvallähde: Waernerberg

1996, 56.)



Kuva B37
Schiele, Egon
Ristiinnaulitseminen
1907, Öljy
42 x 42 cm
Yksityiskokoelma
(Kuvallähde: Steiner 1991, 75.)



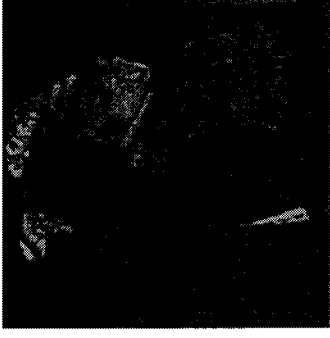
Kuva B38
Schiele, Egon
Auringonkukka II
1909, Öljy
150 x 29,8 cm
Historisches Museum
der Stadt Wien
(Kuvallähde: Steiner 1991, 81.)



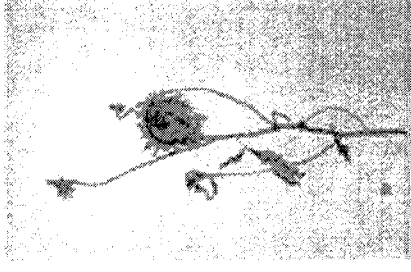
Kuva B39
Schiele, Egon
Kuollut äiti
1910, Öljy ja lyijykynä
32,4 x 25,8 cm
Yksityiskokoelma
(Kuvallähde: Steiner 1991, 70.)



Kuva B40
Schiele, Egon
Raskaana oleva nainen
ja kuolema
1911, Öljy
100 x 100 cm
Národní Gallery, Praha
(Kuvallähde: Steiner 1991, 72.)

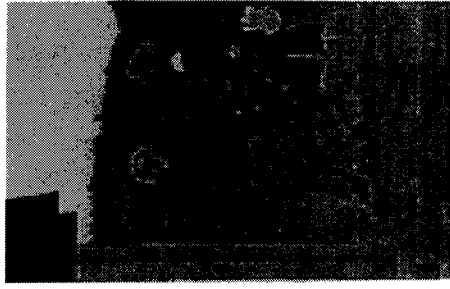


Kuva B41
Schiele, Egon
Kuihtunut auringonkukka
1912, Guassi ja lyijykynä
45 x 30 cm
Yksityiskokoelma
(Kuvallähde: Steiner 1991, 80.)



Kuva B42
Schiele, Egon
Kuolema ja neito
1915/1916, Öljy
150 x 180 cm
Österreichische
Galerie, Wien
(Kuvallähde: Steiner 1991, 71.)





Kuva B43
Simberg, Hugo
Sallittu
1895,
Akvarelli, guassi ja tussi
30 x 20 cm
Ateneumin taidemuseo, Helsinki
(Kuvälähde: Stewen
1989a, 44.)



Kuva B44
Simberg, Hugo
Syksy II
1895, Akvarelli ja guassi
12 x 17,5 cm
Ateneumin taidemuseo, Helsinki
(Kuvälähde: Valkonen
1995 (1989), 264.)



Kuva B45
Simberg, Hugo
Post festum
1897, Viivasyövytys
9 x 7 cm
Joensuun taidemuseo
(Kuvälähde: Waernerberg
1996, 83.)



Kuva B46
Simberg, Hugo
Haavoittunut enkeli
1903, Öljy
127 x 154 cm
Ateneumin taidemuseo, Helsinki
(Kuvälähde: Stewen
1989a, 126.)



Kuva B47
Simberg, Hugo
Köynnöksenkantajat
(Johannes)
1906, Fresko
Tampereen tuomiokirkko
(Kuvälähde: Stewen
1989a, 141.)



Kuva B48
Thesleff, Ellen
Thyra Elisabeth
1892, Öljy
42 x 24 cm
Helsingin kaupungin
taidemuseo
(Kuvälähde: Valkonen
1995 (1989), 252.)

Pasi Tammen tie taiteilijauralle

1971

Pasi Tammi syntyy porilaiseen työläisperheeseen 20. toukokuuta. Tulevalla taiteilijalla on kaksi vanhempaa siskoa, ja hän jää sisarusarjan kuopukseksi. Kotipaikka sijaitsee Porin syrjäkulmilla kahden kylän välimaastossa, Enäjärven maisemissa. Matkaa kaupunkiin on noin 11 kilometriä.



Taiteilijan omakuva, tussipiirros
(Kuvälähde: Haapala 1996.)

1976-1983

Tammen perheeseen hankitaan tietosanakirjasarja *Spectrum* pojan ollessa viisivuotias. Selaillessaan kirjoja tuleva taiteilija juuttuu kohtaan, josta hän ei pääse eteen eikä taakse. Hän kohtaa Salvador Dalin (1904-1989) ja tämän teoksen *Narkissoksen muodonmuutos* (1937), jonka mystisyys ja salaperäisyys vaikuttavat syvästi nuoreen katsojaan. Varsin pian hän aloittaa myös oman taiteellisen harjoituksensa ja tekee 7-8 vuotiaana lyijykynäkopion maailman tunnetuimmasta muotokuvasta, Leonardo da Vincin (1452-1519) *Mona Lisasta* (1503/1506). Siitä Tammi toteaa myöhemmin: ”Miksi kopioida huonoja taiteilijoita? Paras lähteä huipulta!” Leonardo-kopion lisäksi tuleva taiteilija ei kuitenkaan lapsena harrasta systemaattisesti taidekuvien kopioimista, vaan kehittää motoriikkaansa kokoamalla legoista mielikuvituksellisia rakennelmia ja piirtämällä suunnilleen samanlaisia asioita kuin muutkin lapset - urheiluautoja ja pilakuvia opettajista.

1984-1988

Varsinaisesti Tammi alkaa haaveilla taiteilijaurasta vasta yläasteella. Vielä silloin hän ei kuitenkaan aavista päätyvänsä taidemaalariksi. Taiteilijuuteen liittyvien unelmien taustalla on hänen äitinsä ihannoiva puhe kulttuurintekijöistä. Yläasteen aikana Tammi soittaa bändeissä useita eri instrumentteja, mutta vähitellen visuaalinen taide alkaa vetää häntä enemmän puoleensa. Tammen vanhemmat eivät suoranaisesti kannusta poikaansa taiteilijauralle, vaikka eivät myöskään yritä raivoisasti estää hänen suunnitelmiaan. Huomattuaan lapsensa kiinnostuksen alkaneen kohdistua visuaalisiin taiteisiin vanhemmat yrittävät ohjailla poikaansa arkkitehtuurin pariin. Yläasteen työharjoittelunsa Tammi suorittaaakin porilaisessa arkkitehtuuritoimistossa, mutta harjoittelu ei sytytä hänessä syvempää kiinnostusta arkkitehtuuriin. Yläasteella Tammi päättää myös näyttää kyntensä kuvaamataidon opettajalleen ja tehdä tähän vaikutuksen. Lopulta kuvataide osoittautuukin kaikkein kiehtovimmaksi taiteenlajiksi, ja lukioaikana Tammen tietoisuuteen tulee se tosiasia, että kuvataidetta voi myös opiskella.

1989-1990

Aloittaessaan abiturienttivuottaan Meri-Porin lukiossa syksyllä 1989 Tammi aloittaa samanaikaisesti iltaopinnot Porin taidekoulussa. Hänen teoksensa syntyvät vähinä vapaa-aikoina, usein yöllä. Keväällä 1990 hän pitää ensimmäisen yksityisnäyttelynsä porilaisessa Poriginal galleriassa. Samana vuonna hän pyrkii ja pääsee Kuvataideakatemiaan. Ylioppilaaksi valmistuttuaan, ennen Kuvataideakatemian opintojen aloittamista, Tammi käy armeijan. Sielläkin hän pääsee hajoittelemaan maalausta pienessä tilassa sotilaskodin yhteydessä.

1991-1994

Syksyllä 1991 Tammi aloittaa opinnot Kuvataideakatemiassa, jonka tärkeimmäksi anniksi hän nimeää myöhemmin kopiointiharjoituksen; sen avulla hän oppii ihmisfiguurin klassisen kuvaustavan ja pystyy jatkossa kehittämään omaa, modernia ilmaisuaan. Opiskeluaikanaan Tammi kopioi konservaattori Veikko Kiljusen ja Maija Tallgrenin johdolla kolme Albert Edelfeltin (1854-1905) maalausta: *Ruokolahden eukkoja kirkonmäellä* (1887), *Pariisin Luxembourgin puistossa* (1887) ja *Leikkiviä poikia rannalla* (1884). Hän valitsee Edelfeltin kopiointikohteeksi, koska pitää tätä Suomen kultakauden mestareista taitavimpana. Silti hän ei miellä Edelfeltiä varsinaiseksi esikuvakseen, vaan kertoo ihailevansa pikemminkin itävaltalaisia symbolistitaiteilijoita - Gustav Klimtiä (1862-1918) ja Egon Schieleä (1890-1918). Maareta Jaukkuri kuvailee taiteilijaa kopiointityönsä ääressä seuraavasti:

Muistan nuoren miehen, joka muutamia vuosia sitten illan hiljaisina tunteina seiso Ateneumin keskussalissa ja kopioi Albert Edelfeltin maalausta. Hän oli tavattoman keskittynyt eikä tuntunut kiinnittävän mitään huomiota siihen, mitä tapahtui hänen ympärillään. (Jaukkuri 1995, 52; suom. Jäämeri 1995, 44.)

Myöhemmin Tammi kertoo olleensa opinahjossaan oudon linnun maineessa kopiointipuuhansa vuoksi. Ateneumissa kävijät paheksuvat avoimesti hänen tekemisiään ja ihmettelevät, miksei hän maalaa omia kuvia. Hänen tärkein tukijansa Kuvataideakatemiassa on Marjatta Tapiola. Opiskeluaikana Tammen maalauksia on esillä vain parissa yhteisnäyttelyssä: Rauman taidemuseossa järjestetyssä Lounais-Suomen nuoren taiteen näyttelyssä (1991) ja Nuorten näyttelyssä Helsingin taidehallissa (1992). Myöhemmin taiteilija toteaa opiskeluaikaisista teoksistaan seuraavaa: ”Tuntui ettei kukaan tykkää niistä. Niissä oli tuskainen lataus, joka saa ihmiset takajaloilleen”.

1995

Vuosi 1995 on tärkeä käännekohta Tammen taiteilijauralla. Alkuvuodesta hän pitää jälleen näyttelyn Porigal galleriassa ja osallistuu kahteen yhteisnäyttelyyn: Helsingin taidehallin Nuorten näyttelyyn ja Taidekeskus Pyrrin näyttelyyn Savonlinnassa. Samana vuonna Tammi saa opintonsa päätökseen ja valmistuu Kuvataiteen kandidaatiksi. Varsinaisen debyyttinäyttelyn vuoro on syksyllä helsinkiläisessä Galleria G:ssä. Kyseisestä näyttelystä Tammi saa loistavat arvostelut, ja hänen kaikki maalauksensa ostetaan. Loppuvuodesta taiteilija pitää vielä yksityisnäyttelyn Tukholman Galleri Engströmissä.

1996-2001

Keväällä 1996 Tammi on kolme kuukautta vaihto-oppilaana Yhdysvalloissa, Pittsburghin Carnegie Mellon -yliopistossa. Matkan aikana hänen tavoitteenaan on nähdä mahdollisimman paljon ja imeä erilaisia vaikutteita. Hän kiertelee etupäässä maan länsirannikkoa ja vierailee esimerkiksi New Yorkin, Washingtonin ja Philadelphian museoissa. Samana vuonna hän osallistuu ulkomaisiin yhteisnäyttelyihin Ranskassa, Saksassa ja Ruotsissa. Seuraavana syksynä Tammi pitää jälleen yksityisnäyttelyn Galleria G:ssä. Vuosina 1997-2000 hänen maalauksiaan on esillä Taidekeskus Salmelan kesänäyttelyissä Mäntyharjulla ja Rauman taidemuseossa järjestetyissä ARS-Rauma -näyttelyissä. Toistaiseksi viimeisimmän yksityisnäyttelynsä Tammi esittelee helsinkiläisessä Galerie Forsblomissa syksyllä 2001. Vapaan taiteellisen tuotantonsa ohessa taiteilija maalaa tilaustyönä muotokuvia sekä yksityishenkilöille että erilaisille instansseille: yrityksille, yhteisöille ja yhdistyksille. Marraskuussa 2001 hän kertoo maalanneensa jo noin 20 muotokuvaa 10-15 henkilöstä.

(Lähteet: Tammi 17.11.2000, 16.3.2001, 16.7.2001 ja 29.11.2001; ”Nuorekasta ja nuorta taidetta Porigalissa”, *Satakunnan Kansa*, 23.3.1990; Jaukkuri 1995, 52, Jäämeri 1995, 44; Laine, ”Tiellä tähtiin”, *Satakunnan Kansa*, 17.12.1995; Naski 1997, [ei sivunumeroa]; Sallinen, ”Ihminen vihan ja rakkauden puristuksessa”, *Savon Sanomat*, 8.6.1997; Arvonen, ”Olen vahvasti tunneihminen”, *Iltalehti*, 1.9.2001.)

OPINNOT

Porin taidekoulu, 1989-90
Kuvataideakatemia, 1991-95
Carnegie Mellon University, Pittsburgh, USA, 1996

YKSITYISNÄYTTELYITÄ

Porigal galleria, Pori, 1990 ja 1995
Galleria G, Helsinki, 1995 ja 1997
Galleri Engström, Tukholma, Ruotsi, 1995
Galerie Forsblom, Helsinki, 2001

YHTEISNÄYTTELYITÄ

Lounais-Suomen nuoren taiteen näyttely, Rauman taidemuseo, 1991
Nuoren taiteen näyttely, Hyvinkää, 1992
Nuorten näyttely, Helsingin taidehalli, 1992 ja 1995
Taidekeskus Pyry, Savonlinna, 1995
TAiDETTA-kiertonäyttely, Ruotsi, 1996-97
28. Festival of Painting, Cagnes-sur-Mer, Ranska, 1996
Feminin/Masculin, Städtische Galerie, Rastatt, Ratingen, Saksa, 1996-97
ARS-Rauma, Rauman taidemuseo, 1997 ja 1999
Taidekeskus Salmelan kesänäyttely, Mäntyharju, 1997, 1998 ja 2000



(Kuvälähde: "Ars Fennica ehdokkaat 1999", <<http://www.arsfennica.fi/1999/tammicv-fi.html>>.)

PALKINTOJA

Stina Krooks stiftelse, 1996

TEOKSIA KOKOELMISSA

Aineen taidemuseo, Tornio
Akava, Helsinki
Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki
Heinojen kokoelma, Helsinki
Helsingin kauppakorkeakoulu
Helsingin kaupungin taidemuseo
Helsingin Normaalilyseo
Henna ja Pertti Niemistön kokoelma, Hämeenlinna
Kemin taidemuseo
Kiasma Nykytaiteen museo, Helsinki
Lohjan kaupunki
Norrköpingin taidemuseo, Ruotsi
Oy Veikkaus Ab, Vantaa
Pohjola, Helsinki
Porin kaupunki
Porin taidemuseo
Punkalaitumen kunta
Raha-automaattiyhdistys, Espoo
Rastattin kaupunki, Saksa
Rauman aluesairaala
Saastamoisen säätiön kokoelma, Kuopio/Espoo
Satakunnan keskussairaala, Pori
Sampo-ryhmä, Turku
SOK, Helsinki
Suomen Punaisen Ristin Veripalvelu, Helsinki
Teknisten liitto, Helsinki
UPM-Kymmene Oyj, Lohja

Kuvan ja tekstin suhde Tammen teoksissa

1. Kuvatekstit

Teoksessaan *Picture Theory* (1994) W. J. T. Mitchell toteaa, että tekstin ja kuvan tai kirjallisuuden ja kuvataiteen keskinäistä vertailua mielekkäämpää saattaisi olla näiden esitysmuotojen välisten suhteiden tutkiminen tapauksissa, joissa kuvalliset ja tekstuaaliset tasot esiintyvät luonnostaan rinnakkain.¹ Tammen taiteessa tekstuaaliset tasot ovat läsnä kahdella tavalla: toisaalta teosniminä ja toisaalta maalauksiin ja niiden kehyksiin liitettynä teksteinä, joista jatkossa käytän yhteisnimitystä kuvateksti.²

Eriytyisesti varhaistuotannossaan eli Porin taidekoulun aikana (1989-1990) ja Kuvataideakatemiaan opintojensa (1991-1995) alkuvaiheessa Tammi on asettanut tekstiä useiden maalaustensa kehyksiin eli varsinaisen kuva-alan ja konkreettisten, maalausta kehystävien rakennelmien välille. Meyer Schapiron mukaan kuva kehystävä reunavyöhyke kuuluu sommitelmalliseen rajaukseen ja siten myös kuvan ei-mimeettisiin eli ei-jäljitteleviin tekijöihin. Tästä syystä kehys liittyy enemmän kuvan tarkastelijan tilaan kuin kehyksen sulkemaan tilaan. Kehys rajaa tapahtuman, joka katsojalle esitetään. Kuvan raja on myös tapahtuman raja, eikä kuva yleensä anna viitteitä siitä, mitä sen ”vieressä” on.³ Kehystekstit ovat siis eräänlaisessa rajatilassa. Ne eivät kuulu varsinaiseen maalaukseen, mutta eivät myöskään täysin kuvan ulkopuolelle.

Tammi on sijoittanut tekstiä toisinaan vain osaan maalaustensa kehyksistä, ja toisinaan kirjaimet taas kiertävät koko kuvan. Yleensä kehysteksti ei ole sama kuin teosnimi. Maalauksessa *Hetki lämmölle*, jossa on kuvattu yhteenkietoutunut ihmisjoukko, taiteilija on asettanut tekstiä sekä kuvan ylä- että alalaitaan (kuva A2). Yläreunaa koristavat sanat ”Deus protector noster - Jumala meidän suojelijamme”. Alalaitaan taas on sijoitettu tekstit ”Alea iacta est - Arpa on heitetty” ja ”Errare humanum est - Erehtyminen on inhimillistä”. Kehystekstit antavat kolme erilaista näkökulmaa kuvan katsomiseen. Teosnimeen nähden ne asettuvat eräänlaisiksi alaotsikoiksi.

Toisinaan Tammi yhdistää tekstiä myös osaksi varsinaisia maalauksiaan. Joskus kirjaimet on maalattu suoraan kankaalle - esimerkiksi sapluunaa hyödyntäen. Muutamissa teoksissa taas on käytetty kollaasitekniikkaa, jolloin kuvatekstit on joko muokattu valmiista painokirjaimista tai kuviin on liitetty kokonaisia lehtileikkeitä. Kehystekstien tapaan myös osaksi maalauksellista pintaa sijoitetut tekstit kommunikoivat usein mielenkiintoisella tavalla teosnimien kanssa. *Voin tuntea sinut, vaikka olet niin kaukana* -maalauksessa kuvattujen ruusujen yhteyteen on sommiteltu teksti: ”Sinua ei sanoin muistella” (kuva A137). Joskus kuvapinnan teksti taas nivoutuu teoksen ihmishahmojen toimintaan. Maalauksessa *Itse näytelty elämä* figuuri kirjoittaa taustalla riippuvalle kankaalle tekstiä: ”Sinusta ei ikinä tule mitään” (kuva A113).

Vaikka kuviin sijoitetut tekstit kytkeytyvätkin tiiviimmin kuvalliseen kokonaisuuteen kuin kehystekstit, eivät ne kuitenkaan sulaudu maalauksiin täysin, vaan jäävät eräänlaisiksi kuviin liittyviksi kommentteiksi. Altti Kuusamo on havainnollistanut vastaavanlaista tilannetta mainoskuvien kohdalla seuraavasti:

Mainosvalokuvassa lingvistinen viesti alkaa elää vapaasti kuvan sisäisillä reunavyöhykkeillä. Se joko kehystää koko kuvaa tai tunkeutuu kuvan fiktiiviseen maailmaan, josta taas havaintomekanisminme rajaa sen nopeasti omaksi kokonaisuudekseen.⁴

Teosnimet ja yleensä eräänlaisiksi alaotsikoiksi jäsenyivät kuvatekstit voi rinnastaa kaunokirjallisuuden otsikointikäytäntöihin siinä suhteessa, ettei niitäkään yleensä mielletä varsinaiseen teokseen kuuluviksi. Gérard Genette on erottanut toisistaan varsinaisen tekstin ja paratekstin eli tekstin ymmärtämistä ja tulkintaa ohjaavan aputekstin, joka toimii varsinaisen tekstin kynnyksenä ja ympäristönä. Genetten mukaan paratekstejä ovat esimerkiksi tekijän ja teoksen nimi, kaikki teokseen liittyvät otsikot, omistukset, mottolauseet, esipuheet ja johdannot. Varsinaisesta tekstistä on siis riisuttu pois kaikki ylimääräinen, eivätkä siihen sisälly edes tekstin keskellä sijaitsevat väliotsikot.⁵ Kuvataiteen ja kirjallisuuden otsikointikäytännöt poikkeavat kuitenkin toisistaan erityisesti siinä suhteessa, että kustantaja puuttuu usein kirjallisten teosten otsikointeihin, kun taas kuvataiteilijat saavat yleensä halutessaan otsikoida teoksensa melko vapaasti.

2. Teosnimet

Useimmat Tammen teosnimistä ovat suomenkielisiä. Poikkeuksen säännöstä muodostavat nimet *Black wings*, *Disintegration*, *Nacht mit ihren Kindern*, *Witness* ja *Crocota crocota*, joista osa koostuu yhdestä sanasta, kuten monet suomenkielisetkin teosnimet (kuvat A16, A17-A19, A21, A25 ja A75). Lyhyet ja ensisilmäyksellä lakonisiltakin vaikuttavat nimet nostattavat usein kiinnostavia tulkinnallisia ongelmia, koska katsojan on suhteutettava maalauksessa kuvattu ilmiö asiayhteyteen. Toisinaan nimet taas rakentuvat sanayhdistelmistä, joissa kaksi tai useampi ilmausta on liitetty yhdeksi kokonaisuudeksi - *Yksinäisyyden seurakoira*, *Seurapiirikameleontti* ja *Välineurheilija Ikaros* (kuvat A89, A107-A108 ja A138).

Suurin osa nimistä on eräänlaisia toteamuksia, usein epätäydellisiä lauseita, kuten *Liian köyhä tupa, liian pieni perunamaa* (kuva A102). Monet toteavista teosnimistä sisältävät kuvailevia aineksia. Nimien joukkoon mahtuu myös kokonaisia lauseita, jotka esittävät toisinaan jonkinlaisen väitteen, kuten *Sinun oli aina niin helppo erehtyä* ja *Kun ei enää ole mitään, ei sinulta puutu ketään* (kuvat A67 ja A85). Esittäessään väitteen muodossa: ”jokin on jotain” tai ”jokin ei ole jotain” nimet ikään kuin haastavat katsojan esittämään vastakommenttinsa, oman näkemyksensä asiasta. Eräänlaisesta haasteesta katsojalle on kyse myös silloin, kun nimi on esitetty pyynnön, kysymyksen tai kiellon muodossa - *Tee minusta parempi ihminen*, *Kuinka voit rakastaa rumaa paskiaista* ja *Kutitus kielletty* (kuvat A88, A98 ja A118).

Tammi itse on todennut pitävänsä maalaustensa nimiä tärkeinä osina teoksiaan. Hän on kertonut ihmettelevänsä taiteilijoita, jotka nimeävät teoksensa kaavamaisesti, jättävät ne kokonaan nimeämättä tai antavat jonkun toisen nimetä ne.⁶ Tammen mukaan kirjoittaminen toimii monesti jo hänen luomisprosessinsa lähtökohtana. Taiteilija aloittaa usein työskentelynsä kirjoittamalla runomuotoista tekstiä, joka liittyy hänen pohdintoihinsa aiheesta:

Kirjoitusten pohjalta syntyy visuaalinen idea, jota lähdän hahmottelemaan eri tavoin. Lopullinen työ voi tulla yhtenä visiona, jonka toteutan. Toisinaan visio elää matkan varrella.⁷

Usein teoksen nimi syntyy jo ennen maalausta ja antaa työskentelylle alkusysäyksen. Silloinkin, kun maalaus valmistuu ennen nimeä, käyttää taiteilija paljon energiaa teoksen nimeämiseen ja hyödyntää ideoimisessa esimerkiksi varhaisempia tekstejään. Tammi on rinnastanut kuvataiteellisen teoksen musiikkikappaleeseen, jossa sävellyksellä on sama tehtävä kuin maalauksen teknisellä toteutuksella. Teoksen nimi puolestaan vertautuu laulun sanoihin.⁸

Vaikka Tammi mieltääkin maalausten nimet tärkeiksi osiksi teoksiaan, on hänen tuotannossaan silti myös kuvia, jotka on jätetty nimeämättä tai ristitty pysyvästi nimellä *Nimetön*. Taiteilija on todennut, että vaikka hän pyrkiikin pääsääntöisesti nimeämään kaikki teoksensa, saavat ne toisinaan inspiraation puutteen vuoksi nimensä vasta pitkällä viiveellä. Tammen maalausten joukossa on ainoastaan kaksi korppiaiheista teosta, jotka on ristitty pysyvästi nimellä *Nimetön*, koska taiteilijalle oli teoksia maalatessaan tullut voimakas tunne, että niiden on pysyttävä nimettöminä (kuvat A41-A42). Tammen mukaan ei ole sama, ovatko teokset *Nimettömiä* vai onko ne jätetty kokonaan nimeämättä: teoksen ristiminen *Nimettömäksi* on eräänlainen kannanotto tekijältä.⁹

Eräässä lehtihaastattelussa Tammi on maininnut syyn teostensa nimeämislle - halun pidättää itsellään oikeuden sanoa ensimmäisen lauseen maalaustensa tulkintaan:

Koetan olla tekemättä niistä [nimistä] liian osoittelevia, vaikka toisaalta minulla on kauhea hinku ohjata ihmisten tulkintaa. Joskus pelkään paljastavani itseäni liikaa.¹⁰

Vaikka taiteilija siis ilmeisesti ajatteleekin nimeävänsä teoksiaan voidakseen samalla ohjailta katsojien tulkintoja, toimivat teosnimet mielestäni myös päinvastaisella tavalla. Nimet ovat usein poeettisia siinä mielessä, etteivät ne ole täysin yksiselitteisiä. Sanoessaan ensimmäisen lauseen maalaustensa tulkintaan Tammi antaa katsojalle uusia tulkinnallisia tehtäviä. W. J. T. Mitchellin mukaan kuvan ja tekstin suhde voi määrittyä paitsi samankaltaisuutena, muistuttavuutena, analogisuutena tai harmoniana, myös eroina, vastakkaisuuksina, ristiriitoina tai tehtävien jakautumisena.¹¹ Seuraavaksi tarkastelen, millaisia lisäulottuvuuksia Tammen teoksiinsa liittämät tekstit tuovat mukanaan maalauksiin. Keskityn erityisesti niiden narratiivisiin eli kerronnallisiin ja metaforisiin eli kuvallisiin tasoihin.

3. Narratiiviset tasot

Kuvien on monesti kiistetty voivan sisällyttää itseensä useita aikatasoja ja katsottu niiden kykenevän kuvaamaan ainoastaan ikuista nyt-hetkeä.¹² Jo Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) teki tutkielmassaan *Laokoon* (1766) erottelun, jonka mukaan kirjallisuus oli ajan taidetta ja figuratiiviset taiteet tilan taidetta. Koska kuvataide pystyi Lessingin mukaan esittämään ainoastaan yhden hetken ja näkökulman kuvatusta toiminnasta, tuli kuvattavaksi valita mahdollisimman merkityksellinen hetki, jonka kautta katsoja voisi aavistaa, mitä oli tapahtunut ennen kohtausta ja mitä tulisi tapahtumaan sen jälkeen.¹³

Monet Tammen teosnimistä tuovat kuviin uusia **aikatasoja**. Ne valottavat tilannetta ennen tai jälkeen kohtauksen, joka maalauksessa on kuvattu. Menneisyyden aikaulottuvuuksia kuvaavat teosnimet ovat usein imperfekti-muotoisia, kuten *Koira, joka rakasti liikaa* (kuvat A96-A97). Aina imperfektin aikamuoto ei kuitenkaan ole välttämätön uusien aikatasojen tavoittamiseksi. Teosnimi *Tee minusta parempi ihminen* viittaa menneisyyden lisäksi tulevaisuuteen. Kuvan figuuri ei ilmeisesti aikaisemmassa elämässään ole ollut kovinkaan hyvä ihminen, mutta hän toivoo voivansa muuttua paremmaksi (kuva A88). Toisinaan nimet myös hahmottavat tietyn tapahtumasarjan **kausaalisuutta**, syy-seuraus -suhdetta. Teosnimi *Kuolema teki sinusta kauniin* osoittaa kuoleman kauneuteen johtavaksi alkusysäykseksi (kuva A117).

Paitsi uusia aikatasoja, Tammen maalausten nimet tuovat teoksiin joskus myös uusia **tilallisia ulottuvuuksia**. Teoksessa *Todellinen elämä on toisaalla* yksinäinen ihmisfiguuri katselee ulos lattiasta avautuvasta ikkunasta (kuva A124). Nimi laajentaa teoksen tilavaikutelmaa vihjaamalla, että katsellessaan ikkunasta toisaalle maalauksen ihminen näkee jotain sellaista, mitä kuvan katsoja ei näe.

Monet teosnimet ja kuvatekstit nostavat katsojan ratkaistaviksi myös **kertojan rooliin ja asemaan** liittyviä ongelmia. Katsojan on esimerkiksi päätettävä, kuinka suhtautua siihen taho, joka on nimennyt teokset tai asettanut tekstit maalausten kehyksiin. Empiirisessä maailmassa tämä taho on tietenkin taiteilija, mutta fiktion maailmassa kysymys on monimutkaisempi. Vaikka monet Tammen teosnimistä ovat minämuotoisia, kuten *Minä kestän mitä vain*, ei tätä kertojan roolia kuitenkaan voi yhdistää suoraan taiteilijan rooliin - kuvasipa hän teoksissaan

omakohtaisia kokemuksiaan tai ei - vaan kyseessä on samankaltainen fiktiivinen kertojan rooli kuin kaunokirjallisissa teoksissa (kuva A104).¹⁴

Useimmiten teosnimessä mainittu 'minä' on samastettavissa maalauksessa kuvattuun ihmishahmoon. Tällöin nimen voi mieltää hänen ajatukseensa tai hänen esittämäkseen repliikiksi. Aina tilanne ei ole näin yksinkertainen. Muutamissa teosnimissä, kuten *Mitä sinä hylkää, sitä minä kalastan* ja *Mitä minulla on, te ette voi saada*, minäkertojan rinnalla esiintyy sana 'sinä' tai 'te' (kuvat A105 ja A119). Kyseisessä tilanteessa katsoja joutuu maalauksen äärellä pohtimaan, kuka kukin on. Aina nämä roolit eivät ole täysin yksiselitteisiä, vaikka taiteilija onkin todennut, että hänellä itsellään on niistä yleensä selkeä käsitys maalauksia työstäessään.¹⁵ Toisinaan, kuten teoksessa *Alhaalta en nähnyt, kuinka korkealta putosit*, ei teosnimen minäkertoja ole maalauksessa fyysisesti läsnä, vaan hän kommentoi tapahtumaa kuvan ulkopuolelta (kuva A47). Usein kertojaa on etäännytetty vielä kauemmas tapahtumasta siten, ettei hänen asemansa suhteessa teoksen figureihin käy ilmi esimerkiksi minäkertojan muodossa. Tällöin maalauksessa kuvatulle tilanteelle on annettu nimi jostakin yläpuolisesta, kaikkinäkevästä tai kaikkietävästä perspektiivistä käsin, kuten teoksessa *Puetut tyhjät kuoret* (kuva A60).¹⁶

Muutamit Tammen teosnimet sisällyttävät itseensä **metafiktivisyyttä** eli tasoja, jotka kertovat jotain kertomisesta itsestään.¹⁷ Nimet *Mustana maalattu valkoinen* ja *Kun ideat loppuvat, jää jäljelle omakuva* kuvaavat prosessia, jonka kautta teokset ovat syntyneet (kuvat A59 ja A100-A101). Teosnimi *Kertomus kuuroille korville* taas vihjaa ajatukseen, etteivät luomistyön tuotteet tule tarkoitettulla tavalla ymmärretyiksi (kuva A79).

Kerronnallisuuteen liittyvät myös Tammen teosten **viittaukset kehystensä ulkopuolelle**. Vaikka suurin osa maalauksista eläkin omaa itsenäistä, toisista teoksista riippumatonta elämäänsä, on taiteilija todennut rakennelleensa kertomuksia muutamien kuviensa välille. Kertomuksia syntyy erityisesti silloin, kun samasta teoksesta on tehty useampia versioita. Tästä esimerkkinä taiteilija on maininnut teossarjansa *Disintegration*, jonka eri versioissa on esitetty eri kohtauksia samasta tapahtumasarjasta (kuvat A17-A19).¹⁸

Kuvien välistä kerronnallisuutta rakentuu myös silloin, kun teos on kaksiosainen, kuten diptyyksi *Heräämisen ja lähdön välillä*, jonka Tammi on maalannut tilaustyönä Mannerheimin lastensuojeluliiton julkaisuun (kuvat A127-A128). Julkaisun etukantta koristaa kuva linnunpesästä munineen, ja takakannessa liihotteleva aikuinen lintu on juuri katoamassa kuvan oikeaan laitaan. Kertomus saa erilaisia merkityksiä riippuen siitä, missä järjestyksessä kuvat katsotaan. Tammi itse on todennut, että kuvat on tarkoitus katsoa edellä esitettyssä järjestyksessä.¹⁹ Tällöin etukannen linnunpesän särökuorisesta munasta kuoriutuu kuvien välillä poikanen, jota omat siivet alkavat kantaa ennen takakannen kuvaa. Jos kirjan kuitenkin erehtyy asettamaan avattuna, kannet ylöspäin pöydälle, saa kertomus toisenlaisen käänteen: onko emolintu hylännyt pesänsä, vai onko vieras lintu käynyt terrorisoimassa pesää rikkomalla yhden munista?

Sisäisten viittausten lisäksi Tammen teoksista voi löytää viitteitä varhaisempaan kulttuuriperintöön. Toisinaan hänen teosnimensä nostavat muistumia tunnettujen ajattelijoiden tai kirjailijoiden esittämistä lausahduksista, ja toisinaan ne yhdistävät hänen maalauksensa joihinkin länsimaisen kuvataiteen tunnettuihin teoksiin. Gustav Klimtin ja Edvard Munchin tapaan Tamminikin on maalannut teoksen nimeltä *Suudelma* (kuvat A23 ja B25-B26). Myös perinteisestä kuvataiteen aiheesta, pyhä ehtoollinen, hän on tehnyt samannimisen versionsa, jossa knallipäinen mies lojuu sikari kädessään pöydän päässä muiden läsnäolijoiden istuessa taustalla suorissa riveissä, solmiot ojennuksessa (kuva A6). Tammen tulkinnat perinteisistä aiheista toimivat usein humoristisina kommentteina varhaisempiin esityksiin nähden.

4. Metaforiset tasot

Narratiivisten tasojen lisäksi Tammen teosnimet kätkevät sisälleen metaforisia aineksia. Monet teosnimet rakentuvat näennäisesti vastakohtaisista ja toisensa poissulkevista ilmauksista, kuten *Mykkä puhe kuuroille korville*, *Huudettuja kuiskauksia sielun holviin* ja *Loputtoman langan pätkiä* (kuvat A40, A54, A103 ja A130). Kyseinen ilmaisutapa on nimeltään **oksymoron**.²⁰ Välillä nimet ovat **paradoksaalisia** siinä mielessä, että ne ilmaisevat ajatuksen, joka vaikuttaa mahdottomalta tai absurdilta, kuten *Odota kunnes eilinen on täällä* (kuvat A43 ja A81).²¹ Joskus ristiriitainen vaikutelma aktivoituu vasta, kun teosnimeä

tarkastellaan suhteessa maalaukseen. Teoksessa nimeltä *Witness - Silminnäkiä* on kuvattu figuuri, joka on peittänyt silmänsä kädellään (kuva A25).

Tammi on kertonut käsittelevänsä teosnimissään vastakohtaisia aineksia siksi, että hän ajattelee niiden välille mahtuvan paljon asioita.²² Osassa nimistä, kuten *Ajatukset taivasta, kädet maata*, taiteilija rakentaa dualismeja eli erottaa toisistaan kaksi ihmisyyteen liittyvää tasoa, henkisyyden ja ruumiillisuuden, ja sitoo nämä vastakohdat edelleen kaltaisiinsa asiayhteyksiin, taivaaseen ja maahan (kuvat A109-A110). Useimmissa teosnimissään, kuten *Läsnä ja poissa, Lempeästi vihattu* ja *Viaton vahingoittaja* Tammi kuitenkin rakentaa siltaa vastakohtaparien välille (kuvat A57, A68 ja A136). Asiat eivät ole joko mustia tai valkoisia, hyviä tai pahoja, vaan ne kätkevät sisälleen myös oman kääntöpuolensa.

Teosnimessä *Kaikki kuin ei mitään* on esitetty **vertaus**, jonka kautta on ilmaistu kaltaisuus kahden yleensä toisilleen vastakohtaisiksi mielletyn asian välillä (kuva A66). Vertausten lisäksi Tammen teosnimien joukossa on lukuisia **metaforia**. Metaforan käsite on syntynyt kreikan sanoista 'metá' ja 'phérein' eli 'kantaa ylitse'. Siinä sanoja käytetään kuvaamaan toista kuin ne tarkoittavat tavanomaisessa merkityksessään. Metaforassa ei ainoastaan ilmaista kuvattavaa vertaamalla sitä johonkin muuhun, vaan yhteys kuvattavien asioiden välillä on kiinteämpi - kyse on eräänlaisesta vaihdannasta. Siinä kuvattava korvautuu toisella kuvalla tai ilmaisu suorastaan toteutuu kuvana, kuten Tammen teosnimessä *Kuolleen uni*, jossa kaltaisuus kuoleman ja unen välillä on ilmaistu ilman pehmentävää 'kuin'-sanaa (kuvat A20 ja A34).²³

Metaforassa on myös katsottu olevan kyse eri käsitepiirien välisestä analogiasta, kahden ilmiön yhtäläisyydelle tai vastaavuudelle rakennetusta kuvailmaisusta. Quintilianuksen (n. 35-95) mukaan metaforassa voi ruumiillistua neljä erilaista analogiatyyppiä: siltaa voidaan rakentaa joko kahden elollisen ja kahden elottoman ilmiön välille tai elottomasta elolliseen, ja päinvastoin.²⁴ Tammen teosnimessä *Nacht mit ihren Kindern - Yö lapsineen* ilmiölle 'yö' annetaan inhimillisiä ominaisuuksia yhdistämällä se äitiyteen (kuva A21). Kyseessä on metaforan alalaji, jota kutsutaan **personifikaatioksi**.²⁵

Useissa Tammen teosnimissä leikitellään sanojen erilaisilla merkityksillä. Sanojen merkitykset aktivoituvat, kun niitä tarkastellaan maalauksissa kuvattujen

ilmiöiden yhteydessä. Tällöin kahden eri ilmaisutason välille syntyy voimakas jännite. Teosnimessä *Pato* viitataan konkreettiseen rakennelmaan, jonka tarkoituksena on estää vapaata virtaamista, mutta maalauksen yhteydessä sana siirtyykin konkreettisesta merkityksestään abstraktien tunteiden alueelle (kuva A82). Teoksissa *Numerot yhdestä kuuteen* ja *Aika* liike etenee päinvastaiseen suuntaan (kuvat A22 ja A74). Ensimmäisessä nimessä mainitut abstraktit luvut osoittautuvat maalauksessa konkreettisiksi, mustaihoisiksi ihmislapsiksi. Jälkimmäisessä tapauksessa abstrakti teosnimi taas kääntyy maalauksessa konkreettiseksi muodonmuutosprosessiksi. Metafora on usein mielletty uutta luovaksi kielikuvaksi, koska se jäsentää maailmaa uudella tavalla paljastaessaan vastaavuuksia henkisessä ja aineellisessa todellisuudessa.²⁶

Metaforien tai vertausten kaltaisia ilmauksia voi löytää paitsi Tammen teosnimistä, myös varsinaisista maalauksista. Muutamissa kuvissaan taiteilija on esimerkiksi pukeutunut ihmisfiguureilleen klovni- ja eläinnaamioita. Tällöin maalauksista voi ikään kuin lukea väitteen siitä, että ihminen on klovnin tai tietyn eläinlajin kaltainen. Maalauksissa ilmaistuja rinnastuksia ei kuitenkaan voi pukea sanoiksi täysin yksiselitteisesti. Pitäisikö rinnastus lukea muodossa ”ihminen on kuin klovni” vai ”ihminen on klovni”?

Synekdokeessa käsitteelle annetaan joko tavallista laajempi tai suppeampi merkitys. Siinä kuvattava asia joko ilmaistaan sen osalla tai ryhmää käytetään ilmaisemaan yksilöä.²⁷ Tammen teosnimissä *Hiljaisimmat ovat askeleet, jotka nostavat myrskyn* ja *Yön reunalla ovat syvyyksistä nostavat kädet* synekdokee esiintyy ensin mainitussa muodossa (kuvat A28 ja A46). Molemmissa tapauksissa teosnimi korostaa tiettyjä maalauksen elementtejä. Ensin mainitussa teoksessa tummaihoinen nuori äiti kantaa selässään pientä lasta. Nimi kiinnittää huomion naisen liikkumiseen, äänettömiin askeleisiin vaikeakulkuisessa maastossa. Jälkimmäisessä teosnimessä mainitut ”syvyyksistä nostavat kädet” puolestaan viittaavat maalauksessa vuoteella lepäävään naiseen. Kokonaisuutena nimi ilmaisee ajatuksen, että tärkeä ja turvallinen ihminen on lipumassa tavoittamattomiin - kenties kohti kuoleman portteja. Kuten kyseisessä tapauksessa, monissa muissakin teosnimissä esiintyy rinnakkain useampia vertauskuvallisia tasoja siten, että ne yhdessä muodostavat eräänlaisen kuvakimpun, kuten *Surun lehden katkennut terä* (kuva A45).

Tammi hyödyntää tekstuaalisia tasoja kuviensa yhteydessä moninaisilla tavoilla: kuvateksteinä eli maalauksiin ja niiden kehyksiin sijoitettuina teksteinä ja teosniminä, jotka koostuvat yksittäisistä sanoista, sanayhdistelmistä, toteamuksista tai kokonaisista lauseista. Tekstuaaliset tasot tuovat katsojan ratkaistaviksi lukuisia kerronnallisuuteen ja metaforisuuteen liittyviä ongelmapiiirejä: uusia aika- ja tilaulottuvuuksia, kertojan rooliin ja asemaan liittyviä kysymyksiä, metakerronnallisia tasoja, viittauksia taiteilijan muihin teoksiin ja varhaisempaan kulttuuriperintöön sekä erilaisia vertauskuvallisuuden muotoja, joiden kautta osoitetaan yhteyksiä ja eroja kuvattujen asioiden, ilmiöiden tai tilojen välillä, liitetään maalauksessa kuvattu tilanne laajempaan asiayhteyteen tai kiinnitetään huomio tiettyihin maalauksellisiin elementteihin. Tammen teosnimien ja kuvatekstien kohdalla katsoja joutuu siis pohtimaan niiden vaikutusta teosten kokonaismerkitykseen.

Viitteet

- ¹ Mitchell 1995 (1994), 89-90; Mikkonen 1998, 132-133.
- ² Käsitettä 'kuvateksti' ei pidä sekoittaa W. J. T. Mitchellin termiin 'imagetext', jota hän käyttää paitsi kirjoittaessaan heterogeenisistä ilmaisumuodoista, joissa kuvalliset ja tekstuaaliset tasot yhdistyvät, myös eräänlaisena teoreettisena kielikuvana, joka viittaa ajatukseen representaation ja diskurssin heterogeenisyydestä. Itse käytän käsitettä 'kuvateksti' ainoastaan ensimmäisessä Mitchellin esittämässä merkityksessä. (Ks. Mitchell 1995 (1994), 89, 98 ja 106; Mikkonen 1998, 134.)
- ³ Schapiro 1970, 490; Kuusamo 1990, 60.
- ⁴ Kuusamo 1990, 64.
- ⁵ Lyytikäinen 1991, 147-148.
- ⁶ Tammi 17.11.2000.
- ⁷ Tammi artikkelissa: Mustonen, "Ihmisenä olemisen mysteeri", *Suomenmaa*, 7.9.2001.
- ⁸ Tammi 16.3.2001; Tammi artikkelissa: Mustonen, "Ihmisenä olemisen mysteeri", *Suomenmaa*, 7.9.2001.
- ⁹ Tammi 16.3.2001, Ks. Pirinen 2002, 17.
- ¹⁰ Tammi artikkelissa: Jäämeri 1995, 45.
- ¹¹ Mitchell (1995) 1994, 89-90; Mikkonen 1998, 133.
- ¹² Ks. esim. Kuusamo 1990, 78.
- ¹³ Kallio ym. 1995 (1991), 377.
- ¹⁴ Ks. esim. Kantokorpi 1990, 111.
- ¹⁵ Tammi 16.3.2001.
- ¹⁶ Ks. esim. Kantokorpi 1990, 150-151; Rimmon-Kenan 1991, 121.
- ¹⁷ Ks. esim. Mattila 1984, 50.
- ¹⁸ Tammi 16.3.2001.
- ¹⁹ Tammi 16.7.2001.
- ²⁰ Ks. esim. Mattila 1984, 56; Viikari 1990, 75.
- ²¹ Ks. esim. Mattila 1984, 58; Viikari 1990, 75.
- ²² Tammi 17.11.2000.
- ²³ Ks. esim. Mattila 1984, 50 ja 79; Palmgren 1986, 109 ja 111-112.
- ²⁴ Palmgren 1986, 112-113.
- ²⁵ Ks. esim. Mattila 1984, 59; Viikari 1990, 83.
- ²⁶ Viikari 1990, 82.
- ²⁷ Mattila 1984, 72; Palmgren 1986, 116; Viikari 1990, 83.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Painamattomat lähteet

Honkanen, Minna, 1991, *Ilveilijä- ja harlekiiniäiheet suomalaisessa kuvataiteessa 1940- ja 1950-luvulla*, pro gradu -tutkielma, Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos/taidehistoria.

Hyvönen, Paula, 1995, *Kuoleman esittäminen Suomen symbolistisessa profaanissa kuvataiteessa 1890-luvulla*, pro gradu -tutkielma, Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos/taidehistoria.

Naski, Kaarina, 1997, *Pasi Tammi*, lehdistötiedote, Mäntyharju: Taidekeskus Salmela, [ei sivunumerointia].

Naski, Kaarina, 2000, *Luotan intuitioon*, lehdistötiedote, Mäntyharju: Taidekeskus Salmela, [ei sivunumerointia].

Pirinen, Mikko, 2002, *Taideteoksen ja taideteoksen nimen välinen suhde*, laudaturseminaarisesitelmä, Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos/taidehistoria.

Suullisia tietoja antaneet

Tammi, Pasi, taidemaalari, Helsinki;
Haastattelut: 17.11.2000, 16.3.2001, 16.7.2001 ja 29.11.2001
Puhelintiedustelu: 31.1.2002.

Painetut lähteet ja kirjallisuus

Achté, Kalle, Lönnqvist, Jouko ja Pentikäinen, Juha, 1985, ”Vanha suomalainen kuolemankulttuuri”, teoksessa: Ruth, Jan-Erik ja Heiskanen, Pirkko (toim.), *Kuolema elämän keskellä*, Helsinki: Otava, 58-71.

Alberti, Leon Battista, 1998, *Maalaustaiteesta. (De Pictura)*, (suom. Marja Itkonen-Kaila), Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, (alkuteos: *De Pictura*, 1435 ja *Della Pittura*, 1436).

Alho, Olli, 1988, *Hulluuden puolustus ja muita kirjoituksia naurun historiasta*, Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.

”Ars Fennica ehdokkaat 1999” <<http://www.arsfennica.fi/tammicv-fi.html>>
tammikuu 2002.

Artinger, Kai, 1999, *Egon Schiele. Life and Work*, (transl. Christine Shuttleworth), Cologne: Könemann Verlagsgesellschaft, (alkuteos: *Egon Schiele*, 1999).

- Arvonen, Margit, "Olen vahvasti tunneihminen", *Iltalehti*, 1.9.2001.
- Baudelaire, Charles, 1971 (4. p.), *Pahan kukkia. Valikoima*, (suom. Yrjö Kaijärvi), Otava: Helsinki, (alkuteos: *Les fleurs du mal*, 1857).
- Baxandall, Michael, 1983 (1972), *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford - New York: Oxford University Press.
- Beardsley, Monroe C., 1958, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York - Chicago - San Francisco - Atlanta: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Biedermann, Hans, 1996 (1993), *Suuri symbolikirja*, (suom. ja toim. Pentti Lempiäinen), Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY, (alkuteos: *Knaurs Lexikon der Symbole*, 1989).
- Brusatin, Manlio, 1996, *Värien historia*, (suom. Leena Talvio), Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, (alkuteos: *Storia dei colori*, 1983).
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain, 1996 (1994), *A Dictionary of Symbols*, (transl. John Buchanan-Brown), London: Penguin Books Ltd, (alkuteos: [ei nimeä], 1969).
- Cooper, J. C., 1984, *Symbolien maailma. Unet, kuvat, ennusmerkit*, (suom. Esko Halivaara), Helsinki: Kirjapaja, (alkuteos: *Symbolism. The Universal Language*, 1982).
- Demitshev, Andrei, 1999, *Kuolema työssä. Johdatus filosofiseen thanatologiaan*, Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, (alkuteos: *Diskursy smerti. Vvedeniye v filosofskuju tanatologiju*, 1997).
- Descharnes, Robert & Néret, Gilles, 1998, *Salvador Dali 1904-1989*, (transl. Michael Hulse), Köln: Benedikt Taschen Verlag, (alkuteos: *Salvador Dali*, 1989).
- Dickie, George, 1979 (1971), *Aesthetics. An introduction*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Elovaara, Raili, 1992, "Olen tyhjä huone". *Tutkielma sanataiteen metaforista ja symboleista*, Helsinki: Yliopistopaino.
- Fliedl, Gottfried, 1990, *Gustav Klimt 1862-1918. Maailma naisen hahmossa*, (suom. Tarja Braun), Köln: Benedikt Taschen Verlag, [ei tietoja alkuteoksesta].
- Gibson, Michael, 1988, *The Symbolists*, (transl. Michael Gibson), New York: Harry N. Abrams, Inc, (alkuteos: *Symbolistes*, 1984).
- Haapala, Leevi, 1996, *Illusion arvo ja kysymys ihmisenä olemisesta. Maal[aj]uksen Trompe l'oeil*, Hyvinkää: SP-paino, [ei sivunumerointia].

- Haavio, Martti, 1956, ”Suomalaisen kansanrunouden mahdollomuussymboleja”, teoksessa: Mäki, Oili (toim.), *Pohjan neito. Kalevalaisten naisten liiton julkaisu*, Hämeenlinna: Arvi A. Karisto Oy, 10-20.
- Hakkarainen, Pekka, 1999, ”Kuolema ja yhteiskunta”, teoksessa: Kuparinen, Eero (toim.), *Kun aika loppuu. Kuolema historiassa*, Turku: Turun yliopiston historian laitos, 38-59.
- Hall, James, 1995 (1974), *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, London: John Murray (Publishers) Ltd.
- Harva, Urpo, 1985, ”Kuoleman ongelma länsimaissa”, teoksessa: Ruth, Jan-Erik ja Heiskanen, Pirkko (toim.), *Kuolema elämän keskellä*, Helsinki: Otava, 11-26.
- Heidegger, Martin, 2000, *Oleminen ja aika*, (suom. Reijo Kupiainen), Tampere: Vastapaino, (alkuteos: *Sein und Zeit*, 1927).
- Heiskanen, Pirkko ja Pirtola, Erkki, 1985, ”Kuoleman symbolit kuvataiteissa”, teoksessa: Ruth Jan-Erik ja Heiskanen, Pirkko (toim.), *Kuolema elämän keskellä*, Helsinki: Otava, 86-110, (Pirkko Heiskanen: ”Kuoleman kuvattavuudesta”, 86-98; Erkki Pirtola: ”Kuoleman kohtaaminen taiteessa ja myyteissä”, 99-110).
- Heiskanen, Pirkko, 1986, ”Symbolien vaihtoehtoista kuvataiteissa”, teoksessa: Eskola, Katarina (toim.), *Symbolit. Seminaariraportti*, Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, 50-58.
- Henrikson, Alf, 1998 (7. p.), *Antiikin tarinoita 1-2*, (suom. Maija Westerlund), Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY, (alkuteos: *Antikens Historier*, [ei julkaisuvuotta]).
- Herakleitos, 1971, *Yksi ja sama. Aforismeja*, (suom. Pentti Saarikoski), Helsinki: Otava.
- Honkala, Juha (toim.), 2000, *Mytologian sanakirja*, Helsinki: WSOY.
- Honour, Hugh & Fleming, John, 1992, *Maailman taiteen historia*, (suom. Marja Itonen-Kaila ym.), Helsinki: Otava, (alkuteos: *A World History of Art*, 1982).
- Ilvas, Juha (toim.), 1996, *Akseli Gallen-Kallela*, Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- Itten, Johannes, 1989, *Värit taiteessa. Värien subjektiivinen kokeminen ja objektiivinen tunnistaminen johdatuksena taiteeseen*, (suom. Antero Kare), Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, (alkuteos: *Die Kunst der Farbe. (Studienausgabe)*, 1961).
- Jauhiainen, Marjatta, 1999, *Suomalaiset uskomustarinat. Tyypit ja motiivit*, Helsinki: SKS.

- Jaukkuri, Maaretta, 1995, "Pasi Tammi", teoksessa: Sandqvist, Tom (toim.), *TAiDETTA. Elva gallerier i Stockholm och Riksställningar visar samtidskonst från Finland*, Stockholm: Stockholms Offset Tryckeri AB, 52-55.
- Jonsson, Inge, 1983, *I symbolens hus. Nio kapitel litterär begreppshistoria*, Stockholm: P. A. Norstedt & Söners Förlag.
- Jäämeri, Hannele, 1995, "Seuraava veto", *Suomen Kuvalehti*, nro 50:1995, 42-45.
- Kallas, Aino, 1959, *Aino Kallaksen kauneimmat runot. Valikoima*, (toim. Eino Kauppinen ja Sirkka Rapola), Helsinki: Otava.
- Kallio, Rakel ym., 1995 (1991), *Taiteen pikkujättiläinen*, Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.
- Kandinsky, Wassily, 1988 (2. p.), *Taiteen henkisestä sisällöstä*, (suom. Marjut Kumela), Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, (alkuteos: *Über das Geistige in der Kunst*, 1911).
- Kantokorpi, Mervi, 1990, "Proosan runousoppia", teoksessa: Kantokorpi, Mervi ym., *Runousopin perusteet*, Helsinki - Lahti: Helsingin yliopisto ja Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 105-171.
- Kinnunen, Aarne, 1994, *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*, Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.
- Kivinen, Paula, 1986, *Tampereen tuomiokirkko*, Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.
- Kivirinta, Marja-Terttu, "Ihmisfiguuri sikiönä", *Helsingin Sanomat*, 29.11.1997.
- Koivunen, Hannele, 1998 (1997), *Hiljainen tieto*, Helsinki: Otava.
- Konttinen, Riitta ja Laajoki, Liisa, 2000, *Taiteen sanakirja*, Helsinki: Otava.
- Korhonen, Riitta, 1997, "Komeetta ...latonäyttelyiden maassa", *Talouselämä*, nro 24:1997, 33-34.
- Kundera, Milan, 1985 (2. p.), *Elämä on toisaalla*, (suom. Kirsti Siraste), Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY, (alkuteos: *Zivot je jinde*, 1973).
- Kundera, Milan, 1992, *Kuolemattomuus*, (suom. Kirsti Siraste), Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY, (alkuteos: *Nesmrtelnost*, 1990).
- Kusch, Martin, 1986, *Ymmärtämisen haaste*, Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.
- Kuusamo, Altti, 1990, *Kuvien edessä. Esseitä kuvan semiotiikasta*, Helsinki: Gaudeamus.
- Laine, Katariina, "Tiellä tähtiin", *Satakunnan Kansa*, 17.12.1995.
- Leino, Eino, 1897, *Yökehräjä. Runoja*, Helsinki: Otava.

- Lempiäinen, Pentti, 1982, *Katsokaa taivaan lintuja*, Helsinki: Kirjapaja.
- Lempiäinen, Pentti, 1992, *Sano se kukkasin. Kasvit vertauskuvina*, Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.
- Lindskog, Claes (toim.), 1984 (1928), *Kreikkalaisia jumalaistaruja ja satuja*, (suom. I. K. Inha), Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY, (alkuteos: *Grekiska myter och sagor*, 1926).
- Linnala, Erkki, "Ihailtavan vaivatonta", *Satakunnan Kansa*, 3.3.1995.
- Lyytikäinen, Pirjo, 1991, "Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon *Papin rouvan* intertekstuaalisuus", teoksessa: Viikari, Auli (toim.), *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*, Helsinki: SKS, 145-179.
- Mattila, Pekka, 1984, *Kirjallisuudentutkimuksen avainsanoja*, Helsinki: Kirjayhtymä.
- Mikkonen, Kai, 1998, "Kuvan ja sanan suhteesta. Visuaalisen ja verbaalisen esittämisen rajankäyntiä W. J. T. Mitchellin mukaan", teoksessa: Saarikangas, Kirsi (toim.), *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*, Tampere: Vastapaino, 115-145.
- Mitchell, W. J. T., 1986, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago - London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T., 1995 (1994), *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago - London: The University of Chicago Press.
- Mustonen, Antti, "Ihmisenä olemisen mysteeri", *Suomenmaa*, 7.9.2001.
- Nenola-Kallio, Aili, 1985, "Kuolema ja kärsimys naisten perinteessä", teoksessa: Ruth, Jan-Erik ja Heiskanen, Pirkko (toim.), *Kuolema elämän keskellä*, Helsinki: Otava, 73-85.
- Nietzsche, Friedrich, 1961 (2. p.), *Näin puhui Zarathustra. Kirja kaikille eikä kenellekään*, (suom. J. A. Hollo), Helsinki: Otava, (alkuteos: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*, 1892).
- Nordin, Svante, 1999, *Filosofian historia. Länsimaisen järjen seikkailut Thaleesta postmodernismiin*, (suom. Jukka Heiskanen), Oulu: Pohjoinen, (alkuteos: *Filosofins historia. Studentlitteratur*, 1995).
- "Nuorekasta ja nuorta taidetta Porigialissa", *Satakunnan Kansa*, 23.3.1990.
- Palmgren, Marja-Leena, 1986, *Johdatus kirjallisuustieteeseen*, Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.
- Pamuk, Orhan, 2001 (2000), *Nimeni on Punainen*, (suom. Tuula Kojo), Helsinki: Tammi, (alkuteos: *Benim Adim Kirmizi*, 1998).

- Panofsky, Erwin, 1972 (1939), *Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of the Renaissance*, New York - Hagerstown - San Francisco - London: Harper & Row, Publishers.
- Payne, Laura, 2000, *Essential Klimt*, London: Parragon.
- Pennanen, Tapani ja Suominen, Tapio (toim.), 1988, *Magnus Enckell 1870-1925*, Tampere: Tampereen taidemuseo.
- Platon, 1999a, ”Faidon”, (suom. Marja Itkonen-Kaila), teoksessa: Platon, *Teokset III*, Helsinki: Otava, 5-79.
- Platon, 1999b, ”Pidot”, (suom. Marianna Tyni), teoksessa: Platon, *Teokset III*, Helsinki: Otava, 81-141.
- Platon, 1999c, ”Faidros”, (suom. Pentti Saarikoski), teoksessa: Platon, *Teokset III*, Helsinki: Otava, 143-206.
- Pyhä Raamattu*, 1992, Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos, Helsinki: Suomen Pipliaseura.
- Pyysalo, Riitta, 1997, ”Ihmisruumiin ahdistava kauneus”, *Suomen Kuvalehti*, nro 45:1997, 57.
- Rautio, Pessi, ”Vakuuttavasti tosissaan”, *Helsingin Sanomat*, 6.9.1995.
- Reitala, Aimo, 1977, ”Magnus Enckellin varhaisten poikakuvien lähtökohdista ja sisällöstä”, teoksessa: Reitala, Aimo ym. (toim.), *Taidehistoriallisia tutkimuksia 3*, Helsinki: Taidehistorian seura, 115-132.
- Rilke, Rainer Maria, 1992, *Hetkien kirja. Runoja vuosilta 1899-1908*, (toim. ja suom. Anna-Maija Raittila), Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, 1991, *Kertomuksen poetiikka*, (suom. Auli Viikari), Helsinki: SKS, (alkuteos: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, 1983).
- Ringbom, Sixten, 1998, ”Symbolismi, syntetismi ja Kalevala-tyyli”, teoksessa: von Bonsdorff, Bengt ym. (toim.), *Suomen taiteen historia. Keskiajalta nykyaikaan*, (suom. Kaija Valkonen), Helsinki: Schildts Kustannus Oy, 216-227.
- Rinne, Hannu, 1995, ”Vastaus hätähuutoon”, *Taide*, nro 5:1995, 62.
- Rouhiainen, Anne, ”Kartanoiden ja pappiloiden heinäkuu”, *Helsingin Sanomat*, 12.7.1997.
- ”Rumuuden kauneus”, *Satakunnan Kansa*, 18.2.1995.
- Röminge, Ritva, 1996, ”Miteinander, nicht gegeneinander”, teoksessa: Röminge, Ritva (toim.), *Maskulin-Feminin*, Helsinki: Kyriiri, [ei sivunumerointia].

- Sallinen, Eira, ”Ihminen vihan ja rakkauden puristuksessa”, *Savon Sanomat*, 8.6.1997.
- Sarajas, Annamari, 1960, ”Eino Leinin joutsenet”, teoksessa: *Juhlakirja Lauri Viljasen täyttäessä 60 vuotta 6.9.1960. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 18*, Porvoo - Helsinki: WSOY, 301-131.
- Sarajas, Annamari, 1961, *Elämän meri. Tutkielmia uusromantiikan kirjallisista aatteista*, Porvoo - Helsinki: WSOY.
- Sarajas-Korte, Salme, 1966, *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891-1895*, Helsinki: Otava.
- Sarajas-Korte, Salme, 1985, *Magnus Enckellin Melankolia. Museojulkaisu 1985*, Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- Sarajas-Korte, Salme, 1989, ”Maalaustaide 1890-luvulla - mystiikkaa vai kansallisromantiikkaa”, teoksessa: Sarajas-Korte, Salme (toim.), *Ars. Suomen taide 4*, Helsinki: Otava, 254-294.
- Sarajas-Korte, Salme, 1995, ”Magnus Enckellin joutsenfantasia”, teoksessa: Ahtola-Moorhouse, Leena (toim.), *Ateneum. Valtion taidemuseon museo­julkaisu 1994*, Helsinki: Ateneumin taidemuseo, 6-31.
- Sarajas-Korte, Salme, 1996, ”Axel Gallénin joutsensymboliikasta”, teoksessa: Ilvas, Juha (toim.), *Akseli Gallen-Kallela*, Helsinki: Ateneumin taidemuseo, s. 48-59.
- Sartre, Jean-Paul, 1964 (4. p.), *Inho*, (suom. Juha Mannerkorpi), Helsinki: Tammi, (alkuteos: *La Nausée*, 1938).
- Savtsuk, Valeri, 1996, *Veri ja kulttuuri*, (suom. Jukka Mallinen), Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, (alkuteos: *Krovj i kulttura*, 1995).
- Schapiro, Meyer, 1970, ”On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs”, teoksessa: Greimas, A. J. ym. (toim.), *Sign, Language, Culture*, The Hague - Paris: Mouton & co. N. V., Publishers, 487-502.
- Simonsuuri, Kirsti, 1994, *Ihmiset ja Jumalat. Myytit ja mytologiat*, Helsinki: Kirjayhtymä Oy.
- Stang, Ragna, 1980, *Edvard Munch. Ihminen ja taiteilija*, (suom. Mikko Kilpi), Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY, (alkuteos: *Edvard Munch - Mennesket og kunstneren*, 1977.)
- Steiner, George, 1997, *Heidegger*, (suom. Tere Vadén), Helsinki: Gaudeamus, (alkuteos: *Heidegger*, 1978).
- Steiner, Reinhard, 1991, *Egon Schiele 1890-1918. The Midnight Soul of the Artist*, (transl. Michael Hulse), Köln: Benedikt Taschen Verlag, [ei tietoja alkuteoksesta].

- Stewen, Riikka, 1989a, *Hugo Simberg - unien maalari*, Helsinki: Otava.
- Stewen, Riikka, 1989b, "Reunamerkintöjä kauneuden kokemuksen historiaan. Symbolismin estetiikasta", teoksessa: Pennanen, Tapani ym. (toim.), *Synty ja kuolema*, Tampere: Tampereen taidemuseo, 164-173.
- Stewen, Riikka, 1996, "Suljetut silmät", teoksessa: Lyytikäinen, Pirjo ym. (toim.), *Katsomuksen ihanuus. Kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteista*, Helsinki: SKS, 17-26.
- Stewen, Riikka, 1998, "Lapsuuden kuvia 1800-luvun muistikirjasta", teoksessa: Lukkarinen, Ville (toim.), *Taide ja okkultismi. Kirjoituksia taidehistorian rajamailta*, Helsinki: Taidehistorian seura, 143-153.
- Stewen, Riikka, 2000, "Rakkauden kehissä: Magnus Enckellin mytologiat", teoksessa: Tihinen, Juha-Heikki ja Björklöv, Jari (toim.), *Magnus Enckell 1870-1925*, Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo, 40-65.
- Sulkunen, Pekka, 1998, *Johdatus sosiologiaan - Käsitteitä ja näkökulmia*, Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.
- Suominen, Tapio ja Pennanen, Tapani, 1989, "Syntymän ja kuoleman esitystavoista Suomen taiteessa", teoksessa: Pennanen, Tapani ym. (toim.), *Synty ja kuolema*, Tampere: Tampereen taidemuseo, 174-208.
- Tihinen, Juha-Heikki, 2000, "Vaivoin verhottu halu - mieskuva Magnus Enckellin tuotannossa", teoksessa: Tihinen, Juha-Heikki ja Björklöv, Jari (toim.), *Magnus Enckell 1870-1925*, Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo, 66-91.
- Tihinen, Juha-Heikki ja Björklöv, Jari (toim.), 2000, *Magnus Enckell 1870-1925*, Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.
- Tukiainen, Juhapekka, "Taidekeskus Salmelassa Suomen taiteen ALL-STARS", *Iltasanomat*, 9.6.1997.
- Tuohimaa, Sinikka, 1986, "Symboli kirjallisuudessa", teoksessa: Eskola, Katarina (toim.), *Symbolit. Seminaariraportti*, Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, 37-49.
- Turkka, Juha, 2000, *Loputtoman langan pätkiä. Pasi Tammen maalauksia*, Nomini.
- Tynni, Aale, 1943, *Lähde ja matkamies. Runoja*, Porvoo - Helsinki: WSOY.
- Utriainen, Terhi, 1995 (1994), "Kohdun hauta. Naisen ja kuoleman jatkumosta", teoksessa: Heinämaa, Sara ja Näre, Sari (toim.), *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*, Helsinki: Gaudeamus, 243-257.
- Waenerberg, Annika, 1996, *Parviaisen matkassa - med penseln i bagaget. Oscar Parviainen 1880-1938*, Joensuu: Joensuun taidemuseo.

- Waenerberg, Annika, 1999a, ”Kuoleman kuvat ja Oscar Parviaisen taide”, teoksessa: Bergroth, Tom ym. (toim.), *Aboa 1995-96. Turun maakuntamuseon vuosikirja*, Turku: Turun maakuntamuseo, 98-108.
- Waenerberg, Annika, 1999b, ”Kuoleman muotokuva kuvataiteessa”, teoksessa: Kuparinen, Eero (toim.), *Kun aika loppuu. Kuolema historiassa*, Turku: Turun yliopiston historian laitos, 234-260.
- Vainikkala, Erkki, 1993, ”Merkityksen muodostuminen symbolissa ja allegoriassa”, teoksessa: Vainikkala, Erkki, *Oppinut taikina. Kirjoituksia kirjallisuuden teoriasta, kielestä ja kulttuurista*, Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Ylioppilaskunta, 160-173.
- Valkonen, Markku, 1992, *Kuvien Suomi. Suomen taiteen vuosisadat*, Helsinki: Otava.
- Valkonen, Markku, 1995 (1989), *Kultakausi*, Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.
- Waltari, Mika, 1985 (1945), *Sinuhe egyptiläinen. Viisitoista kirjaa lääkäri Sinuhen elämästä n. 1390-1335 e.Kr.*, Porvoo - Helsinki - Juva: WSOY.
- ”Varhaiskypsä kertoja”, 1995, *Gloria*, Syyskuu 1995, [ei sivunumeroa].
- Whitrow, G. J., 2000 (2. p.), *Ajan historia. Ajankäsitykset esihistoriasta meidän päiviimme*, (suom. Anto Leikola), Helsinki: Art House Oy, (alkuteos: *Time in History*, 1988).
- Viikari, Auli, 1990, ”Lyriikan runousoppia”, teoksessa: Kantokorpi, Mervi ym., *Runousopin perusteet*, Helsinki - Lahti: Helsingin yliopisto ja Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 37-102.
- Vikström, Pauliina, ”Tammen ja Lammin alastomat ja kauniit”, *Ilta-Sanomat*, 27.4.2000.
- Ylikoski, Pauliina, ”Lavonen ja Tammi Art goes Kapakan taiteilijätähdet”, *Ilta-Sanomat*, 27.8.1997.
- Yrjänä, A. W., 2000, *Rota*, Helsinki: Like.