

**This is an electronic reprint of the original article.
This reprint *may differ* from the original in pagination and typographic detail.**

Author(s): Kuuva, Sari

Title: Åsgårdstrand kuvissa ja mielikuvissa

Year: 2016

Version:

Please cite the original version:

Kuuva, S. (2016). Åsgårdstrand kuvissa ja mielikuvissa. Tahiti: taidehistoria tieteenä, 2016(1). <http://tahiti.fi/01-2016/tieteelliset-artikkelit/asgardstrand-kuvissa-ja-mielikuvissa/>

All material supplied via JYX is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorised user.

Åsgårdstrand kuvissa ja mielikuvissa Sari Kuuva

1800-luvun loppupuolella monet norjalaistaiteilijat etsiytyivät Oslovuonon länsirannikolla sijaitsevaan Åsgårdstrandiin viettämään kesiään. Yksi taiteilijoista oli Edvard Munch (1863–1944), joka *Elämänfriisissään* kuvasi usein pikkukaupungin rantamaisemia. Myöhemmin myös monet Munchin taiteesta kiinnostuneet taiteilijat ja tutkijat ovat hakeutuneet Åsgårdstrandiin – heidän joukossaan brittiläinen nykytaiteilija Tracey Emin (s. 1963), jonka teoksen *Homage to Edvard Munch and All My Dead Children* (1998) voi mieltää feminiiniseksi kommentiksi Munchin rakkausteemalle. Artikkelissa taiteen ja kulttuuriympäristön suhdetta lähestytään Munchin ja Eminin Åsgårdstrandiin sijoittuvien kuvien ja tekstien kautta. Keskeisiä käsitteitä ovat kuva, mielikuva, kokemus ja moniäänisyys.

Edvard Munch (1863–1944) vietti kesiään Oslovuonon länsirannikolla sijaitsevassa Åsgårdstrandissa vuodesta 1885 lähtien – aluksi lapsuudenperheensä kanssa, myöhemmin yksin. Pikkukaupungin repaleinen ja koristeellinen rantaviiva kiemurtelee hänen *Elämänfriisissään* lukuisten teosten taustamaisemana. Monet Munchin aikalaistaiteilijat hakeutuivat Åsgårdstrandiin sen erityislaatuisen valon vuoksi. Esimerkiksi Munchin taiteesta kirjoittanut taiteilija Pola Gauguin (1883–1960) on luonnehtinut Åsgårdstrandin iltavalon erityisyyden syntyvän siitä, että kaupungin matala kukkula luo varjonsa rannan kapealle maakaistaleelle, kun ilta-aurinko yhä valaisee taivasta. Tällöin syntyy kiinnostavia kontrasteja tumman rannan ja yhä vaalean meren välillä.¹ Gauguinin kuvaama ilmiö näkyy myös useissa Munchin teoksissa.

Kuva 1: Åsgårdstrandin rantaviiva. Kuva: Sari Kuuva.

Munch koki Åsgårdstrandissa monia elämänsä ja taiteensa kannalta merkityksellisiä tapahtumia ja kuvasi sen rantamaisemaa niin tiheästi ja intensiivisesti, että sitä voi perustellusti kutsua hänen sielunmaisemakseen. Myös monet Munchin taiteesta kiinnostuneet taiteilijat ja tutkijat, kuten Britannian tunnetuimpiin ja palkituimpiin nykytaiteilijoihin lukeutuva Tracey Emin (s. 1963), ovat etsiytyneet teoksissaan Åsgårdstrandiin. Paikkakunta on monipuolinen kohde taiteen ja kulttuuriympäristön suhdetta käsittelevälle tutkimukselle, koska useat taiteilijat ovat luoneet siihen merkityksellisiä suhteita. Erityisen mielenkiintoisen Åsgårdstrandista tekee paikkakuntaan liittyvä kuvien kerroksellisuus. Eminin videoteksen *Homage to Edvard Munch and All My Dead Children* (1998) voi käsittää feminiiniseksi kommentiksi Munchin *Elämänfriisissään* käsittelemille teemoille. Oman lisäkerroksensa kulttuuriympäristöön tuo kokija, joka lähestyy paikkakuntaa Munchin ja Eminin teosten pohjalta luomiensa mielikuvien kautta.

Vuonna 2010 valmistuneessa taidehistorian väitöskirjassani *Symbol, Munch and Creativity*:

Metabolism of Visual Symbols analysoin Munchin kuutamomaisemia, joista monet sijoittuvat Åsgårdstrandiin.² En päässyt vierailemaan paikkakunnalla väitöskirjaa tehdessäni, vaan vasta muutama vuosi työn valmistumisen jälkeen, syyskuussa 2013, Oslossa järjestetyn Munch 150 vuotta -juhlakonferenssin yhteydessä. Åsgårdstrandin rannalla kävellessäni pohdin: Kirjoittaisinko Munchin symboliikasta eri tavoin vierailuni jälkeen? Kuinka kokemus Åsgårdstrandista kulttuuriympäristönä, fyysisesti olemassa olevana paikkana vaikutti omaan kokemukseeni Munchin taiteesta? Miksi tuntui tärkeältä päästä vierailemaan Munchin teosten taustamaisemassa, ja miksi myös monet muut hänen taiteestaan kiinnostuneet ovat etsiytyneet Åsgårdstrandiin paikan hankalasta saavutettavuudesta huolimatta?

Artikkelissa tarkastelen kuvan, kokemuksen ja kulttuuriympäristön suhdetta Åsgårdstrandin viitekehityksessä. Pohdin, millaisia kerrostumia taiteen ja kulttuuriympäristön suhteessa voi hahmottaa, ja kuinka fyysinen ympäristö, kuvat ja mielikuvat limittyvät toisiinsa. Aineistoni koostuu Munchin ja Eminin Åsgårdstrandiin liittyvistä kuvista, videoista ja teksteistä ja lähestyn sitä käsite-, kuva- ja tekstianalyysin keinoin. Lähden liikkeelle Munchin *Elämänfriisin* ja Åsgårdstrandin suhteesta ja etenen Eminin Munch-suhteen kautta hänen teokseensa *Homage to Edvard Munch and All My Dead Children* (1998). Tapaustudkimukset esiteltynä analysoin esimerkkejä teoreettisten taustakäsitteiden avulla. Kuvan ja mielikuvan lisäksi muita taustakäsitteitäni ovat moniäänisyys sekä havaittu, eletty ja esitetty ympäristö, joita esimerkiksi taidehistorioitsija ja kaupunkitutkija Ulla Pohjamo sovelsi väitöskirjassaan *Esikaupunki moniäänisenä kulttuuriperintönä – Oulun Hietasaari* (2012).³ Artikkelin päätännössä pohdin edelleen kuvien, mielikuvien ja kulttuuriympäristön suhdetta ja peilaan Munchin ja Eminin teoksia omaan kokemukseeni Åsgårdstrandista.

Taiteeseen liittyvissä keskusteluissa erotetaan usein toisistaan elämys ja kokemus. Erottelulla on juurensa saksan termeissä *Erlebnis* ja *Erfahrung*. Estetiikkaan kytkeytyvä elämys viittaa niihin voimallisiin ja vavahduttaviin kokemuksiin, joita voidaan kokea esimerkiksi taiteen tai luonnon äärellä. Laajempi kokemuksen käsite sulkee sisäänsä myös elämyksellisyyden, jonka lisäksi se voi viitata neutraalimpiin kokemuksen muotoihin, kuten elämän aikana hankittuun laajempaan kokemusvarantoon tai asiantuntijuuteen.⁴ Munchin, Eminin ja Åsgårdstrandin suhdetta tarkasteltaessa on tärkeää pohtia kokemuksen ja elämyksen problematiikkaa suhteessa autenttisuuden ja kultin käsitteisiin, joita sivutaan artikkelin loppupuolella.

Munchin suhdetta Åsgårdstrandiin on käsitelty lukuisissa yhteyksissä vähintään maininnanomaisesti ja kokonaisvaltaisemmin esimerkiksi tuoreehkoissa Jan Åke Petterssonin toimittamassa teoksessa *Kjaerlighetens Strand. Edvard Munch og Åsgårdstrand* (2010) ja Hans-Martin Frydenberg Flaattenin teoksessa *Måneskinn i Åsgårdstrand. Edvard Munch* (2013).⁵ Teoksessa *Kjaerlighetens Strand* on Munchin ja Åsgårdstrandin suhdetta käsittelevä kronologisen katsaus ja kolme artikkelia, jotka pureutuvat aiheeseen esimerkiksi rakkauden, muiston, mieleenpalautuksen, kokeilun, toiston, modernisoinnin ja maiseman käsitteiden kautta. Lisäksi teos sisältää Munchin omia Åsgårdstrandiin liittyviä tekstejä. Frydenberg Flaatten puolestaan tarkastelee Munchin ja hänen teostensa suhdetta Åsgårdstrandiin vuodesta 1885 aina 1930-luvulle saakka ja esittelee myös aikalaisvalokuvia paikkakunnalta. Edellä mainittujen julkaisujen lisäksi hyödynnän Tracey Eminin kirjoituskokoelmia *Stangeland* (2005) ja *My Life in a Column* (2011) sekä Tone Lyngstad Nyaasin toimittamaa teosta *Munch by Others* (2013), jonka avausartikkeli ”Tracey Emin. Pain on The Shore of Love” käsittelee yhteyksiä Munchin ja Eminin välillä.

Åsgårdstrand Edvard Munchin *Elämänfriisin* taustamaisemana

Elämänfriisiä pidetään Munchin pääteoksena, ja se sisältää erityisesti hänen uransa varhaisvaiheen keskeisiä aiheita 1890-luvulta, kuten *Madonna, Naisen kolme elämänvaihetta, Elämäntanssi, Melankolia, Huuto, Kuollut äiti ja lapsi* ja *Metabolismi*. Elämänsä aikana Munch teki useimmista friisinsä aiheista eri versioita – piirroksia, maalauksia ja grafiikkaa – ja käsitteli monia aiheitaan myös proosarunoissaan. Taiteilijan mukaan *Elämänfriisin* päätarkoituksena oli kuvata ihmiselämää syntymästä kuolemaan ja auttaa ihmisiä ymmärtämään elämää. Munch sai idean teoskokonaisuuteensa Pariisin Saint-Cloudissa vuonna 1889. *Rakkaus*-niminen teossarja oli ensimmäisen kerran esillä Berliinissä vuonna 1893, ja sen jälkeen taiteilija esitteli friisiä erilaisissa kokoonpanoissa. Esimerkiksi vuonna 1902 se esiteltiin Berliinissä otsikolla ”Näyttely elämän kuvista”, ja friisi jakautui neljään teemaan: 1) Rakkauden siemen, 2) Rakkaus, joka kukoistaa ja kuolee, 3) Elämisen ahdistus ja 4) Kuolema. Åsgårdstrandin rantamaisema on erityisen keskeinen friisin kahdessa ensimmäisessä teemassa. Berliinin versio *Elämänfriisistä* vuodelta 1902 tosinnettiin Oslossa syksyllä 2013, jolloin Munchin syntymästä tuli kuluneeksi 150 vuotta.

Munchin *Elämänfriisissä* on vahvoja omaelämäkerrallisia aineksia, mikä selittyy osittain Kristiania-boheemien taustavaikutuksen kautta. Kristiania-boheemit olivat 1880-luvun norjalaisia naturalistikirjailijoita ja -taiteilijoita, jotka olivat ryhmittyneet Hans Jaegerin (1854–1910), poliittisesti anarkistisen kirjailijan ja filosofin ympärille. Munch oli ryhmässä mukana melko passiivisesti, mutta erityisesti Kristiania-boheemien vaatimus ”Sinun on kirjoitettava oma elämäsi” vaikutti hänen taiteeseensa. Vaikka Munch kuvasi taiteessaan elettyä elämäänsä, on kuitenkin tärkeää muistaa, ettei hän kuvannut kokemuksiaan yksi yhteen – niitä suodattamatta, muuntelematta tai liioittelematta.⁶

Ensimmäisenä kesänään Åsgårdstrandissa vuonna 1885 Munch koki elämänsä ensimmäisen suuren rakkauden ja romanssin naimisissa olevan Millie Thaulowin (1860–1937) kanssa. Romanssinsa eri vaiheista taiteilija sai tärkeitä rakennusaineksia *Elämänfriisiinsä*, ja Åsgårdstrandin ornamentaalinen rantaviiva ja rantametsikkö toimivat usein näiden teosten taustamaisemana. Munch kuvaili romanssiaan toistuvasti muistiinpanoissaan, pyrkien kohti kaunokirjallista ilmaisutapaa. Munch esimerkiksi vertasi kokemustaan ”naiseuden mysteerin edessä” ihmeelliseen musiikkiin, joka oli välillä hellää, välillä houkuttelevaa, jopa piinaavaa.⁷ Munch liitti romanssiinsa myös uskonnollisia aineksia muun muassa vertaamalla rantametsikköä goottilaiseen kirkkoon pilareineen: ”Täällä kävelimme minä ja hän yhdessä suuressa kuusimetsässä – puunrungot toisensa jälkeen seisoivat kuin suorat pylvää goottilaisessa kirkossa – ja korkealla yläpuolella oksat kaareutuivat muodostaen kirkon katon” (Edvard Munch, suom. Sari Kuuva).⁸ Ensirakkauden lisäksi Åsgårdstrand kehysti muitakin Munchin elämän keskeisiä käännekohtia, kuten dramaattisen ampumavälikohtauksen, joka katkaisi taiteilijan suhteen hänen naisystävänsä Tulla Larseniin (1869–1942) vuonna 1902.⁹

Kuva 2: Åsgårdstrandin rantametsikköä. Kuva: Sari Kuuva.

Elämänfriisiin liittyvässä julkaisussaan vuodelta 1918 Munch kertoo, että friisi on ajateltu sarjaksi dekoratiivisia kuvia elämästä: ”Niiden (maalausten) läpi taipuu kaareva rantaviiva, ulkopuolella on meri, joka on alituisessa liikkeessä, ja puiden lehvistön alla eletään monivaiheista elämää iloiheen ja suruiheen” (Edvard Munch, suom. Mikko Kilpi).¹⁰ Taidekeräilijä Rolf Stenersen (1899–1978) puolestaan kertoo Munchin muistelleen Åsgårdstrandia esimerkiksi seuraavasti:

Oletteko kävellyt rantalinjaa pitkin ja kuunnellut merta? Oletteko koskaan huomannut, kuinka iltavalo sulautuu yöhön? En tiedä muuta paikkaa, jossa on niin kaunis iltahämärä. Eikö ole surullista, että olen maalannut siellä kaiken maalattavissa olevan? Siinä kylässä käveleminen on kuin kävelemistä minun omien kuvieni joukossa. Minussa herää usein voimakas maalaushalu kävellessäni Åsgårdstrandissa. (Edvard Munch, suom. Sari Kuuva.)¹¹

Kuten taiteilija kertoo, kaareva rantaviiva, jatkuvasti liikehtivä meri ja erilaiset valovaikutelmat herättivät hänen maalaushalunsa. Munch tunsikin Åsgårdstrandin rantamaiseman niin hyvin, että pystyi ulkomuistista toistamaan rantaviivan muotoja piirroksissaan ja maalauksissaan, myös ulkomailla oleskellessaan. Toistamisen lisäksi Munch myös abstrahoi. Esimerkiksi monet *Melankolia*-teoksen luonnokset suhteessa valokuvaan Åsgårdstrandin rantamaisemasta 1800–1900 -luvun vaihteesta osoittavat, kuinka Munch on pelkistänyt rantaviivaa ja korostanut tiettyjä elementtejä maisemassa.

Kuva 3: Poseeraus Munchin *Melankolia*-teoksen maisemassa. Kuva: Sari Kuuva.

Aluksi Munch asui Åsgårdstrandissa vuokramajoituksessa, mutta vuonna 1898 taiteilija hankki sieltä itselleen pienen puutalon, jonka aiempi omistaja oli merimies. Talon ylpeä uusi omistaja kuvaili vuonna 1899 tunnelmiaan seuraavasti:

Omassa talossaan minkään ei tarvinnut häiritä häntä – Se oli hänen omaisuuttaan [...] ja ulkona merellä olivat kaikki puut hänen – kivet – linnut – ranta – ja vesi joka ryöppysi kiviä vasten – yläpuolella oli hänen taivaansa ja hänen tähtensä (Edvard Munch, suom. Sari Kuuva.)¹²

Kuva 4: Munchin talo Åsgårdstrandissa. Kuva: Sari Kuuva.

Huutava Tracey Emin Åsgårdstrandin rantalaiturilla

Munchin kuoleman jälkeen hänen talonsa Åsgårdstrandissa on toiminut museona, jossa on vierailut myös taiteilijoita. Yksi vierailijoista on Tracey Emin, joka on monissa yhteyksissä kertonut jo opiskeluaikanaan heränneestä kiinnostuksestaan Munchin taiteeseen. Erityisesti Eminiä kiinnosti Munchin ajaton tunneilmaisu. Aluksi Emin tutustui Munchin taiteeseen kirjojen välityksellä, mutta myöhemmin hän on vierailut Norjassa – sekä Oslossa tapaamassa suosikkiteostaan *Huutoa* että Åsgårdstrandissa, Munchin talossa. Munchia ja Eminiä yhdistävät toisiinsa esimerkiksi taiteellisten teemojen käsittely kirjoittamalla, omaelämäkerrallisten, intiimien ja tunnustuksellisten elementtien hyödyntäminen taiteessa, eksistentiaaliset teemat, kuten rakkaus, seksuaalisuus, ahdistus, sekä omaperäinen herkkyyden ja raakuuden vuorovaikutus.¹³

Emin itse on kuvaillut kokemuksiaan ja ajatuksiaan Munchin taiteesta muun muassa seuraavasti:

Tein kerran toisen pyhiinvaelluksen: tapaamaan Munchin *Huutoa*. Olin viettänyt päiväkausia itkien. Silmiini koski; ne olivat pöhöttyneet ja turvonneet pallot. En ollut syönyt tai nukkunut kunnolla viikkoihin, ja siellä minä olin, Norjassa, tekemässä kunniaa suosikkimaalaukselleni. Mutta kunnianosoitus ei ollut tarpeeksi. Halusin hypätä kuvan sisään ja tuodittaa huutoa käsivarsillani. Toinen kadotettu sielu. (Tracey

Emin, suom. Sari Kuuva.)¹⁴

Tällaisia asioita Edvard Munch maalasi. Tällaisista asioista Ibsen kirjoitti. Näkymättömät asiat, jotka ovat siellä, jotka tekevät itsensä tunnetuksi jokapäiväisen olemassaolomme kautta. (Tracey Emin, suom. Sari Kuuva.)¹⁵

Emin siis kertoo samastuvansa voimakkaasti Munchin huutavaan ihmishahmoon, mutta myös vaikuttuvansa Munchin ja muiden pohjoismaisten taiteilijoiden kuvaamasta erityislaatuisesta kohtalonomaisesta tunnelmasta, joka ilmentää universaalien fysiologisten voimien vaikutusta yksilön sielunelämään. Emin on hyödyntänyt taiteessaan eri tekniikoita ja medioita, muun muassa piirustusta, maalausta, kuvanveistoa, tekstiilitaidetta ja videota. Hänen Åsgårdstrandissa kuvattu videoteoksensa *Homage to Edvard Munch and All My Dead Children* (1998) sijoittuu samaan maisemaan kuin monet Munchin tunnetuimmista teoksista, esimerkiksi *Melankolia*, *Myrsky* ja *Tyttöjä sillalla*.

Videoteoksessaan *Homage to Edvard Munch and All My Dead Children* Emin käsittelee abortteihinsa liittyviä muistojaan. Teoksessa taiteilija makaa sikiöasennossa pienellä laiturilla Munchin talon alapuolella. Kamera kuvaa välillä taiteilijan alastonta kehoa, välillä auringon valossa läikehtivää merta ja taivasta. Maiseman sävyt vaihtelevat keltaisesta syvän siniseen ja violettiin. Etualan laiturit erottuu tummana ja kulmikkaana värikkästä ja aaltoilevasta taustamaisemastaan. Teoksen äänimaisema muodostuu minuutin kestävästä huudosta, joka heijastaa surua ja epätoivoa. Vaikka Eminin teos sijoittuu Åsgårdstrandiin, Munchin teokset *Huuto* ja *Madonna*, joihin Eminin kunnianosoitus suorimmin viittaa, eivät suoranaisesti liity paikkakuntaan. *Huudon* taustamaisema on näkymä Ekebergin rinteestä kohti Osloa ja *Madonnaa* puolestaan ympäröi abstrakti, tumma tila. Eminin teos muistuttaa erityisesti *Madonna*-aiheen (1895–1902) litografisesta versiosta, jossa sikiö on sijoitettu omaan tilaansa kuvan kehukseen.¹⁶ Teoksellaan Emin tuo Åsgårdstrandin rantamaisemaan uuden kerrostuman, feminiinisen kommentin Munchin rakkaustemalle ja tämän esimerkiksi *Madonna*-aiheessaan kuvaamalle hedelmöittymisen hetkelle, jossa syntymän, elämän ja kuoleman teemat nivoutuvat yhteen. Munch on kirjoittanut aiheesta esimerkiksi seuraavaa:

Kuunvalo liukuu yli kasvojesi – jotka ovat täynnä kaikkea maallista tuskaa ja kauneutta. Sinun huulesi ovat kuin kaksi rubiininpunaista käärmettä ja verentäyteiset kuin karmiininpunainen hedelmä – ne avautuvat lempeästi, vaikkakin tuskaisesti, ruumiin hymy – Nyt sukupolvet toisiinsa liittävä ketju on lähtenyt etenemään – Yhtenä kehona me liu’umme suurelle merelle – pitkillä aalloilla, joiden väri vaihtelee syvästä violetista verenpunaiseen. (Edvard Munch, suom. Sari Kuuva.)¹⁷

Emin on käsitellyt aborttikokemuksiaan myös piirroksissaan ja lukuisissa teksteissään, joista keskeisin on ”Abortion: How it Feels” teoksessa *Strangeland* (2005). Tekstissään Emin kuvailee elämäntilannettaan aborttipäätöksensä aikoihin, poikaystävänsä, lääkäreiden ja hoitajien suhtautumistapaa päätökseen sekä havaintojaan, ajatuksiaan, tuntemuksiaan ja kokemuksiaan toimenpiteen yhteydessä. Teksti on syvän emotionaalista, kuten seuraavat katkelmat osoittavat:

Edeltävä yö oli ollut täynnä unia, hikoilua, huonovointisuutta. Ylösnousu, itku, kyyneleet valuvat kasvoillani./Lupaen sinulle koko sydämeistäni rakastavani sinua aina, eikä kukaan tämän maan päällä voi sanoa muuta. Tulen aina rakastamaan sinua. AINA, AINA, AINA, rakastamaan sinua./ Sanat pyöriivät ympäri ja ympäri ja ympäri mielessäni ja ruumiissani, kunnes tiesin, etteivät ne enää olleet minun sanojani vaan

jotain, joka oli kaiverrettu sydämeeni./Ja nyt sieluni itki. [...]

Istuin siellä [odotushuoneessa] ajattelemassa. Tämä en ole minä: olen itseni ulkopuolella. Vain osa minusta on tekemässä tätä, selviytyäkseen. Hoitaja kutsui minut sisälle. Ajattelin tuntevani vauvani sydämen pompahtavan. [...] Ja saatoin kuulla pienen vauvani itkevän, 'Haluan sinut. Ole kiltti, äläkä lähetä minua takaisin, haluan sinut. Haluan pysyä tässä maailmassa kanssasi.' [...] Hoitaja piteli kättäni. Saatoin haistaa kuoleman ja sanoin hänelle, 'Minä pelkään.' [...] Olin aikeissa tappa, murhata, lopettaa elämän: elämän jota olisin voinut rakastaa ikuisesti. [...]

Viiden päivän päästä olin niin sairas, että palasin sairaalaan. [...] Kun pääsin taksiin, tunsin jotakin luisahtavan ulos itsestäni, alas jalkaani pitkin. Pyydystin sen käteeni ja pitelin sitä siinä. Keskellä Lontoon liikennettä ja kesän kuumuudessa, tuuditin sikiötäni, kuollutta vauvaani reiteni ja kämmenen välissä tietäen, ettei se ollut koskaan halunnut jättää minua./Jälkikirjoitus/Viisi vuotta myöhemmin – / se sattuu yhä./Mutta tiedän, että tein/Oikein. (Tracey Emin, suom. Sari Kuuva.)¹⁸

Eminin tapa inhimillistä syntymätön lapsensa ja kuvitella tämän kokemusmaailmaa muistuttavat esimerkiksi Munchin *Perinnöllisyys*-teoksesta, jossa kristillinen äiti ja lapsi -aihe on siirretty sukupuolitautien klinikalle. Sekä Munch että Emin ovat kuvissaan ja teksteissään käsitelleet lapsiin ja lapsettomuuteen liittyvää problematiikkaa. Molemmat taiteilijat ovat kokeneet ajatuksen omista lapsista ongelmallisina. Munch pelkäsi perineensä äidiltään taipumuksen keuhkotautiin ja isältään taipumuksen mielenvikaisuuteen ja halusi toisaalta Eminin tavoin omistautua yksinomaan taiteelleen. Molemmat taiteilijat ovat myös puhuneet taideteoksista lapsinaan. Eminille aihe on ollut vielä Munchiakin problemaattisempi. Aborttiensa lisäksi Emin on kokenut myös keskenmenoja ja pohtinut munasolujen pakastamista.¹⁹ Tästä näkökulmasta myös Munchin Åsgårdstrandin rantamaisemaan sijoittuva aihe *Tyttöjä sillalla* liittyy kiinteästi Eminin tematiikkaan herättäen kysymyksiä: Entä jos kaikki olisikin toisin – kuinka ratkaisu hankkia lapsi tai pitää se olisi vaikuttanut Munchiin ja Eminiin ihmisinä ja taiteilijoina? Vaikkei yksiselitteisiä vastauksia ole, avaavat kysymykset kiinnostavia näkökulmia teosten suhteesta omaan aikaansa, sukupuoleen ja taiteilijuuteen.

Kuva 5: Poseeraus Munchin *Tyttöjä sillalla* -teoksen maisemassa. Kuva: Sari Kuuva.

Åsgårdstrand kulttuuriympäristönä: moniäänisyydestä metabolismiin

Suhdetta Munchin ja Eminin teosten ja Åsgårdstrandin kulttuuriympäristön välillä voi myös lähestyä pohtimalla: Kuinka Munchin ja Eminin taiteeseen liittyvät esimerkit rakentavat Åsgårdstrandin merkityksiä kulttuuriympäristönä? Kuinka merkityksellistä on, että teokset sijoittuvat juuri Åsgårdstrandiin, eivätkä jonnekin muualle? Millaisia lisätasoja kulttuuriympäristön käsite tuo taiteilijoiden ja Åsgårdstrandin suhteen tutkimukseen?

Kulttuuriympäristön käsite sisältää kaksi sanaa, joista edellinen viittaa ihmisen toimintaan ja sen tuloksiin ja jälkimmäinen puolestaan voi sisältää myös luonnostaan, ilman ihmisen suoraa vaikutusta muovautuneita tiloja. Esimerkiksi tippukiviluola tai jääkauden aikaansaama harju ei ole sinänsä kulttuuriympäristö, vaan se muuttuu kulttuuriympäristöksi vasta, kun paikkaan liittyy jotakin inhimillistä. Munch pohdiskeli aihepiiriä seuraavasti: "Luonnossa on kaksi lujasti vakiintunutta viivaa – kaksi päälinjaa. Horisontaalinen, lepäävä viiva ja vertikaalinen –

pystysuora viiva. Ja näiden ympärillä liikkuvat elävät viivat – elämän räjähtävät viivat.” (Edvard Munch, suom. Sari Kuuva.)²⁰ Munch kytki pysty- ja vaakasuorat viivat ensisijaisesti puihin ja mereen, kun ihmiset puolestaan edustivat elävää elämää. Ajatusta voisi tietenkin jatkaa esimerkiksi pohtimalla, eivätkö pysty- ja vaakasuorat viivat hallitse luonnon lisäksi myös monia ihmisen aikaansaannoksia, kuten kaupunkinäkyymiä. Munch oli joka tapauksessa kiinnostunut inhimillisen vaikutuksesta luontoon, mikä näkyy esimerkiksi hänen pohdinnoissaan taiteilijan persoonallisuuden, mielialan ja tunteiden vaikutuksesta kohteen havaitsemiseen ja kuvaamiseen:

Luonto on väline – ei päämäärä. Jos luontoa muuttamalla voi saavuttaa jotain, niin sitä pitää muuttaa. Jos tunne on voimakas, tekee luonto ihmiseen vaikutuksen – ja toistamalla tätä maisemaa voi luoda kuvan omasta tunnelmastaan. Sillä tämä tunnelma on pääasia – luonto on vain väline. (Edvard Munch, Suom. Mikko Kilpi.)²¹

Kuten Munch esittää, taiteilijan mieliala vaikuttaa voimakkaasti siihen, millaisena tarkasteltava kohde näyttäytyy. Entä mitä Munchin ja muiden taiteilijoiden teokset kertovat Åsgårdstrandista, elleivät ne kuvaa, eivätkä edes pyri kuvaamaan paikkakuntaa objektiivisesti? Yleisemminkin voidaan pohtia, kuinka objektiivisesti jokin yksittäinen esimerkki, kuten valokuva 1800–1900-lukujen vaihteen Åsgårdstrandista, esittelee kyseistä kulttuuriympäristöä. Vaikka paikkakuntaan kuuluvat erottamattomasti tietyt materiaaliset piirteet, kuten rantaviivan muoto ja rantaviivan tuntumaan rakennetut puutalot, on selvää, että olosuhteet ja valokuvaajan tekemät valinnat, kuten vuoden- ja vuorokauden aika, kuvauspaikka ja kuvakulma vaikuttavat siihen, millaisena paikkakunta näyttäytyy. Voidaan myös pohtia, pystyykö kulttuuriympäristön tutkija tavoittamaan kohteensa taiteilijaa objektiivisemmin. Tutkija rakentaa yleensä käsityksensä kohteesta yksittäishavainnon sijasta useiden rinnakkaisten lähteiden vertailun kautta ja hänen kokonaiskuvansa objektiivisuus riippuu paitsi kysymyksenasettelusta, myös hänen lähteidensä ja havaintojensa laadusta ja objektiivisuusvaatimuksen ankaruudesta suhteessa tutkijan omaan ajanhetkeen.

Oulun Hietasaarta käsittelevässä väitöskirjassaan (2012) Ulla Pohjamo hyödynsi Mihail Bahtininin (1895–1975) ajattelusta juontuvaa moniäänisyyden käsitettä. Vapaasti käännettynä *raznorezie* merkitsee eripuheisuutta. Bahtin ajatteli, että yksi kansallinen kieli voi sisältää erilaisia sosiaalisia murteita, ja että jokaisella yhteiskunnallisella ryhmällä, sukupolvella, jopa jokaisella päivällä ja tunnilla on oma kielensä. Bahtin havainnollisti moniäänisyyden ideaa vertauksella markkinatorin puolijulkiseen tilaan, jossa erilaiset sosiaaliset murteet vuorovaikuttavat dialogisesti.²² Munch ja Emin välittävät teoksissaan henkilökohtaisen kokemuksensa Åsgårdstrandista. Emin lukee kulttuuriympäristöön liittyviä merkityksiä Munchin teosten kautta ja rikastuttaa kokonaisuutta omilla kokemuksillaan, feminiinisellä äänellään, kommentilla Munchin käsittelemiin teemoihin.

Tutkija, joka lähestyy Åsgårdstrandin kulttuuriympäristöä Eminin teosten kautta, joutuu arkeologin tapaan rakentamaan käsitystä kerros kerrokselta. Kuten Marianna Michalowska artikkelissaan ”Kaupunkitekstiä kaivertamassa” (2009) toteaa, kaupunkitilan historiallisesti muokkautuneet merkitykset, sen kudokseen syntyneet kaiverrukset, ylipyhinnät ja uudelleen koostamiset muistuttavat kaupungista palimpsestina eli kollektiivisesti kirjoitettuna kokemusten, merkitysten ja muistin kerrostekstinä.²³

On selvää, että Åsgårdstrand näyttäytyy erilaisena ihmisille, jotka ovat eläneet siellä, kuin niille, jotka tuntevat paikkakunnan yksinomaan Munchin tai muiden taiteilijoiden teosten kautta. Vaikka saman aikakauden ihmiset jakavat muistoja ja kokemuksia kollektiivisesti,

vaikuttavat yksilölliset elämäntilanteet, elämäkokemukset ja kokemusten muovaamat arvot kuitenkin keskeisesti siihen, millaisena tietty asia minäkin hetkenä mielletään. Kulttuuriympäristö on siis samanaikaisesti sekä materiaallinen että mentaalinen, eikä sitä pystytä havainnoimaan tai esittämään täysin objektiivisesti. Kuten Pohjamo toteaa: ”Ero rakennetun kulttuuriympäristön ja aineettoman kulttuuriperinnön välillä näyttäytyy häilyvänä. Usein rakennetun ympäristön merkitykset avautuvat vain siihen liitetyn historian ja muistitiedon avulla.”²⁴ Vaikka Munchin ja Eminin teokset voisivat hyvin sijoittua muuallekin kuin Åsgårdstrandiin, olisi paikkakunta kulttuuriympäristönä vähemmän merkityksellisempi kuin se osallisuudessaan taiteilijoiden luomistyyliin on.

Vuorovaikutusta tilan materiaalien ja sosiaalisten ulottuvuuksien välillä on analysoitu 1900-luvun lopulta lähtien esimerkiksi paikkoihin ja arkkitehtuuriin liittyvän tutkimuksen yhteydessä. Yksi keskeisistä teoreetikoista on ranskalaisfilosofi Henri Lefebvre (1901–1991), joka esitti jaottelun esitetyn, havaitun ja eletyn tilan välille. Lefebvren kuvaama esitetty tila viittaa erityisesti kaupunkisuunnitteluun ja arkkitehtuuriin liittyviin tiedon muotoihin ja käytäntöihin, kuten asiantuntijalausuntoihin, tilastoihin, karttoihin, kaavoihin, suunnitelmiin ja piirustuksiin. Taustalla on oletus, että tila voidaan esittää tyhjentävästi visuaalisten apuvälineiden kautta. Havaittu tila puolestaan muodostuu aistien välittämistä tilallisista käytännöistä, arjen toistuvista rutiineista, jotka ylläpitävät jatkuvuutta, kuten asumisesta, työstä, matkoista työhön ja kotiin. Eletty tila taas edustaa kollektiivista tilan kokemusta, joka kuitenkin sisältää yksityisiä ja yhteisiä halkeamia suhteessa esitettyyn tilaan ja on siten avoin tilan käyttäjien luovuudelle ja vastarinnalle. Lefebvre mielsi kaupungin tilaa tuottavien kaupunkilaisten rakentamaksi ja jatkuvasti uudistamaksi kokonaisuudeksi.²⁵ Miten Lefebvren jaottelua voi soveltaa kuvataiteen tutkimuksessa, esimerkiksi Munchin ja Eminin yhteydessä? Tässä yhteydessä havaittu tila voisi viitata taiteilijoiden havaintoihin tietystä paikasta, esitetty tila havaintojen pohjalta tehtyihin tulkintoihin, esimerkiksi valmiisiin teoksiin ja eletty tila suhteeseen taiteilijoiden omakohtaisten kokemusten ja kohteeseen liitettyjen yleisempien kulttuuristen ja historiallisten merkitysten välillä.

Edellä esitetyn pohjalta kulttuuriympäristö näyttäytyy monikerroksisena: kulttuuriympäristö sellaisena kuin se objektiivisesti on, sellaisena kuin se havaitaan, koetaan ja kuvataan, koetaan eri lähteissä esitettyjen kuvausten kautta ja niin edelleen. Myös aika liittyy kulttuuriympäristön kerroksisuuteen, mikä käy ilmi, kun yritetään esimerkiksi kuvitella, millainen Åsgårdstrand oli 10 000 vuotta sitten, millainen se oli 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa tai millainen se on nykyään. Voidaan myös pohtia, missä kulkee luonnonympäristön ja kulttuuriympäristön tarkka raja. Läheltä Åsgårdstrandia eli ”rantaa, jossa jumalat asuivat”, on löydetty viikinkihautoja, ja Munchille ranta näyttäytyi ikiaikaisena palvontapaikkana.²⁶ Vaikka Åsgårdstrandiin on rakennettu uusia rakennuksia vanhojen tilalle, esimerkiksi Grand Hotel rannan tuntumassa on korvattu toisella hotellirakennuksella, on Munchin kuvaama maisema taloineen edelleen täysin tunnistettavissa siitäkkin huolimatta, että kertoman mukaan osa Åsgårdstrandin kirjavista rantakivistä on ryöväty pihojen koristeeksi.

Kuva 6: Åsgårdstrandin rantakiviä. Kuva: Sari Kuuva.

Åsgårdstrand ei kuitenkaan ole muuttunut sadan viimeisen vuoden aikana lainkaan niin paljon kuin esimerkiksi Berliini, joka on nykyään täysin toinen kaupunki kuin se oli 1800–1900-lukujen vaihteessa Munchin pitäessä siellä näyttelyitään. 1900-luvulla kaupunki on kokenut esimerkiksi juutalaisvainoja, sodan tuhoja ja muurin rakentamisen ja purkamisen. Kulttuuriympäristöä jäsentävä muuri on itsessään muuttunut fyysisestä esteestä keräilykohteeksi ja jopa museoesineeksi. Ajan kuluessa muurinpalaset ovat hioutuneet

tomuksi ja levittäytyneet ympäri maailmaa, kuten epäilemättä myös osa Åsgårdstrandin rantakivistä. Ajatuksessa on tiettyjä kosketuskohtia siihen, mitä Munch ajatteli elämän kiertokulusta aineenvaihduntoineen. Yhtä hyvin Berliinin ja Åsgårdstrandin, kuin Munchin *Metabolismi*-teoksen taustalla hämmöttävän Kristianiankin voi mieltää tiloiksi, joita sekä kulttuuri että luonto jatkuvasti muokkaavat.²⁷

Kuvat, mielikuvat ja kulttuuriympäristö

Kuten edellä esitetystä käy ilmi, kulttuuriympäristön voi käsittää tilan, kuvien ja mielikuvien kudelmaksi. Mentaaliset mielikuvat voivat muuntua ajan kuluessa, kuten konkreettiset kuvatkin. Esimerkiksi osa Munchin maalauksista on pahasti krakeloitunut ja ilman aktiivisia konservointitoimenpiteitä ne alkavat hiljalleen murentua tomuksi, kuten ajan myötä voi käydä myös Munchin talolle Åsgårdstrandissa. Pohjamo kuvailee materiaalista ja mentaalista katoavaisuutta muumitalon tilallisuutta käsittelevässä artikkelissaan:

[T]alojen ja tilojen katoavaisuus käy ilmeiseksi. Ilman tuttuja hahmoja taloista tulee vieraita. Ilman asukkaitaan tilat autioituvat ja menettävät merkityksensä. Sukupolvelta toiselle siirtyessään rakennusperintö muun kulttuuriperinnön lailla rapautuu paitsi aineellisilta ominaisuuksiltaan myös merkityksiltään, jotka tulkitaan aina uudestaan.²⁸

Vaikka Munch on jo poistunut keskuudestamme, esimerkiksi Eminille vierailu hänen talossaan Åsgårdstrandissa avasi aivan uudenlaisia näkökulmia:

Menin Edvard Munchin studioon – pieni puinen talo vuonon reunassa. Asia, joka todella hämmästytti minua, oli puhelin hänen sänkynsä vieressä. Muistan nostaneeni kuulokkeen ja sanoneeni syvän norjalaisella aksentilla, “Haloo, Edvard Munch täällä.” Pitelin todella kuuloketta – luuri suullani – jota Edvard Munch piteli kaikkia noita vuosia sitten. Ja niin monta vuotta kuin olinkin tutkinut Edvard Munchia ja hänen maalauksiaan, en ollut koskaan mielikuvitukseni vilskeimmilläkään hetkillä pystynyt kuvittelemaan häntä makaamassa sängyllä puhelimesta. Kyllä, sydän särkyneenä, haamujen ympäröimänä, mutta en koskaan liittyneenä maailmaan puhelinlinjan kautta.²⁹ (Tracey Emin, suom. Sari Kuuva.)

Kuva 7: Munchin makuuhuone kirjoituspöytineen ja puhelimeineen. Kuva: Sari Kuuva.

Kuva 8: Munchin matkalaukku ja vaatteita. Kuva: Sari Kuuva.

Entä mitä itse opin vieraillessani Åsgårdstrandissa? Aikaisemmat Munchin teosten pohjalta rakentamani mielikuvat paikkakunnasta tarkentuivat. Havaitsin, ettei esimerkiksi teoksessa *Tyttöjä sillalla* kuvattu silta olekaan varsinainen silta, vaan pikemminkin laituri ja monien Munchin teosten taustalla sijaitseva Kiøsterud-talo on puinen eikä rapattu, kuten olin aiemmin olettanut. Opin myös hahmottamaan aikaisempaa paremmin, miten tietyt Åsgårdstrandin maisemalliset elementit, kuten suuri kivi, laituri, rannan metsikkö ja tietyt rakennukset sijoittuvat suhteessa toisiinsa. Näin tarkemmin niiden kivien koristeellisuuden, joiden päällä Munchin sisar Inger poseerasi, haistoin merilevän, tunsin meritulen ja näin iltapäivän alkavan hämärtyä illaksi, maiseman ihmeellisine valoineen ja väreineen alkavan muuttua sini-harmaasta violetiksi.

Tietyt väitöskirjani yksityiskohdat olisivat Åsgårdstrand-kokemukseni myötä saattaneet saada

hieman lisäväriä, vaikka visuaalisten symboleiden aineenvaihduntaan liittyvä pääteesini olisikin pysynyt ennallaan. Itse jaoin Åsgårdstrand-kokemukseni lukuisten muiden Munch-tutkijoiden kanssa, joille paikka oli varmasti yhtä merkityksellinen kuin itselleni. Munch on kiinnostavan henkilöhistoriansa ja ikonisen aseman saavuttaneiden maalaustensa, erityisesti *Huudon*, kautta muuttunut eräänlaiseksi kulttihahmoksi.³⁰ Kaipuu autenttiseen kokemukseen näyttäytyy muun muassa Åsgårdstrandissa vierailevien Munch-turistien halussa poseerata taiteilijan teoksissaan kuvaamissa paikoissa.

Åsgårdstrand kulttuuriympäristönä kiinnittää Munchin ja Eminin käsittelemät universaalit teemat tiettyyn aikaan ja paikkaan ja toisaalta asettaa taiteilijat intiimimpään yhteyteen toistensa kanssa. Emin kurkottaa Munchin kuvien pohjalta rakentamiensa mielikuvien kautta kohti historiaa ja huutaa tasan sata vuotta ennen itseään syntyneen Munchin muistojentäyteisessä sielunmaisemassa feminiinisen kommenttinsa tämän rakkausteemaan. Kokemus Munchin ja Eminin osaltaan rakentamassa Åsgårdstrandin kulttuuriympäristössä oli itselleni hyvin merkityksellinen ja toivon, että tulevillakin sukupolvilla on mahdollisuus katsella siellä maan, meren ja taivaan vuoropuhelua luonnon ja kulttuurin, menneiden ja nykyisten äänien sekoituessa toisiinsa.

Kaukana, kaukana siellä – se
pehmeä viiva, jossa ilma kohtaa
meren – se on käsittämätön kuin
olemassaolo – käsittämätön kuin
kuolema – ikuinen kuin kaipaus. (Edvard Munch, suom. Sari Kuuva.)³¹

Kuva 9: Munchin *Mysteeri rannalla* -teoksen maisemaa. Kuva: Sari Kuuva.

FT Sari Kuuva työskentelee Jyväskylän yliopiston taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella. Hän on tutkinut symbolin käsitettä, taiteen kokemista ja luomista sekä tunteiden problematiikkaa taiteen ja visuaalisen kulttuurin yhteydessä. Artikkelit on osa Kuvun post doc -hanketta (Suomen Akatemia SA250800, Elämäntansseja: Tunteet visuaalisessa taiteessa ja kulttuurissa, 2011–2015).

Yhteystiedot:
Sari Kuuva
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Jyväskylän yliopisto
sari.kuuva@jyu.fi
+358408053837

¹ ”[N]år den lave åsen kaster sin lange kalde skygge henover den smale brem av land mellom den og vannet og et stykke ut over sjøen, mens kveldssolen ennå gir himmelen varme” (Gauguin: teoksessa, Frydenberg Flaatten, Hans-Martin 2013. *Måneskinn i Åsgårdstrand. Edvard Munch*. Oslo: Sem & Stenersen, 21).

² Kuuva, Sari 2010. *Symbol, Munch and Creativity. Metabolism of Visual Symbols*. (Doctoral dissertation). Jyväskylä: University of Jyväskylä.

³ Pohjamo, Ulla 2012. *Esikaupunki moniäänisenä kulttuuriperintönä: Oulun Hietasaari*. (Väitöskirja). Helsinki: Taidehistorian seura.

⁴ Kuuva, Sari 2007. *Content-Based Approach to Experiencing Visual Art*. (Doctoral dissertation). Jyväskylä: University of Jyväskylä, 15-16.

⁵ Pettersson, Jan Åke (toim.) 2010. *Kjaerlighetens strand. Edvard Munch og Åsgårdstrand*. Labyrinth Press;

-
- Frydenberg Flaatten 2013.
- 6 Esim. Eggum 2000, 11; Kuuva 2010, 59–60.
- 7 “Her lærte jeg Magten af to/Øine der blev så store som/Himmelkugler i Nærheden – som/unsendte Tråde der – sneg/sig ind i mit Blod – mit Hjerte./– Her lærte jeg Stemmens/ forunderlige – Musik – der snart/var øm – snart drillende snart/æggende –/Jeg stod for Mysteriet Kvinden –“ (Munch, teoksessa: Pettersson, Jan Åke (toim.) 2010, 14.)
- 8 “ – Her gik jeg og Hun sammen/i den store Granskov –/– Som ranke Pillaer i en/Gotisk Kirke stod Stammer i/Stammer – og over Hvælvet sig/Grenene til Kirkens Tag –“ (Munch, teoksessa: Pettersson, Jan Åke (toim.) 2010, 14.)
- 9 Esim. Kuuva 2010, 59–61, 194–195.
- 10 Stang, Ragna 1980. *Edvard Munch. Ihminen ja taiteilija*. (Suom. Mikko Kilpi). Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY. (*Edvard Munch. Mennesket og kunstneren*, 1977), 116. “Gjennem dem snor sig den bugtede strandlinje, utenfor ligger havet, som altid er i bevægelse, og under træernes kroner leves det mangfoldige liv med dets glæder og sorger.” (Munch, Edvard 1918. *Livs-frisen*. Kristiania [n.p], 2.
- 11 “Har De gått langs stranden der og hørt sjøen? Har de sett kveldslyset der, når det slokner i natten? Jeg vet ikke noe sted som har et så vakkert halvllys. Er det ikke trist at jeg har malt alt som finnes der nede. Å gå der er som å gå blant bildene mine. Jeg får slik lyst til å male når jeg går i Åsgårdstrand.” (Munch, teoksessa: Stenersen, Rolf 1945. *Edvard Munch. Nærbilde av et geni*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 85.)
- 12 “[I] sit eget Hus/Ingen behøvet at forstyrre ham –/– Det var hans Eiendom [...] /og derute i Haven var alle/Trærne hans – Stenene – Fuglene –/– Stranden – og Vandet der/skyttet mod Sten –/Det var hans Himmel derover –/og hans Stjerner –“ (Munch, teoksessa: Pettersson, Jan Åke (toim.) 2010, 13.)
- 13 Lyngstad Nyaas (toim.) 2013. *Munch by Others*. Arvinius + Orfeus Publishing AB, 36.
- 14 “I once made another pilgrimage: to visit Munch’s *Scream*. I had spent days crying. My eyes hurt; they were swollen puffy balls. I hadn’t eaten or slept properly in weeks and there I was, in Norway, paying homage to my favourite painting. But paying homage wasn’t enough, I wanted to jump inside the picture and cradle the scream in my arms. Another lost soul.” (Emin, Tracey 2005. *Strangeland*. London: Hodder & Stoughton, 212.)
- 15 “That’s the kind of thing that Edvard Munch painted. The kind of thing Ibsen wrote about. The invisible things that are there, that make themselves known within our daily existence.” (Emin, Tracey 2011. *My Life in a Column*. New York: Rizzoli, 295–296.)
- 16 Lyngstad Nyaas 2013, 36–43.
- 17 “Måneskin glider over dit ansigt – fullt av all jorderiks skjønnhet og smerte. Dine læber er som to rubinrøde orme og blodfylte som den karmosinrøde frukt – De glider fra hverandre som i smerte, et ligs smil – Nu knyttes kjeden der binder slægter til slægter – Som et legeme glir vi ut på et stort hav – på lange bølger der skifter farve fra dypviolett til blodrødt.” (Munch, teoksessa: Eggum, Arne 2000. *Edvard Munch. Livsfrisen fra maleri til grafikk*. Oslo: Stenersen, 200.)
- 18 “The night before had been full of dreams, hot sweats, feeling sick. Waking, crying, the tears streaming down my face./I promise with all my heart I will always love you, and no one on this earth can say otherwise. I will always love you. ALWAYS, ALWAYS, ALWAYS love you./The words went round and round and round in my mind and my body, until I knew they were no longer my words but something that had been carved into my heart. /And now my soul was crying./[...] I sat there thinking. This is not me: I am outside me. Only part of me is doing this, to survive./A nurse called me to go through. I thought I felt my baby’s heart jump. [...] And I could hear my little baby, crying, ‘I want you. Please don’t send me back, I want you. I want to stay here in this world with you.’ [...] The nurse held my hand. I could smell death and I told her, ‘I’m afraid.’ [...] But I was going to kill, to murder, to end a life: a life that I could have loved for ever. [...] After five days, I was so ill that I went back to hospital. [...] As I got into the cab I felt something slip out of me, down the side of my leg. I caught it with my hand and held it there. Amid the London traffic and the summer heat, I cradled the foetus – my dead baby – between my thigh and the palm of my hand, knowing it had never wanted to leave me./Postscript/Five years later - / it still hurts./But I know I did/The right thing.” (Emin 2005, 156–159.)
- 19 Ks. esim. Cordulack, Shelley White 2002. *Edvard Munch and the physiology of symbolism*. London: Associated University Presses, 44-45; Emin 2011, 15-17, 53.
- 20 “Der gives i naturen to faste givne linier – to hovedlinier. Den horisontalehvilelinien og lodrette – tyngdelinien. Om disse bevæger sig de levende linier – de sprængende linier – livet.” (Munch, teoksessa: Tøjner 2000, 132.)
- 21 Stang 1980, 17. “Naturen er midlet – ikke målet. Hvis man kan opnå noget ved at forandre naturen – må man gjøre det./I en sterk sindstemning vil et landskab gjøre en vis virkning på en. Ved at fremstille dette landskab vil man komme i et billede af ens egen stemning. Det er denne stemning der er hovedsagen. Naturen er blot midlet.” (Munch, teoksessa: Tøjner 2000, 134.)

-
- ²² Pohjamo 2012, 15.
- ²³ Michalowska, Marianna 2009. ”Kaupunkitekstiä kaivertamassa. Taide interventiona julkisen muistin merkityskerrostumiin”. Teoksessa *Julkisen tilan poetiikkaa ja politiikkaa. Tieteidenvälisiä otteita vallasta kaupunki-, media- ja virtuaalituloissa*. Toim. Seija Ridell, Päivi Kymäläinen & Timo Nyysönen. Tampere: Tampereen yliopistopaino, 176.
- ²⁴ Pohjamo 2012, 10.
- ²⁵ Lefebvre, Henri 1991. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 33–38, 117, 361; Pohjamo, 2012, 39–40; Pohjamo, Ulla 2014. ”Pääsy kielletty lapsilta? Muumitalo uneksuttuna tilana”. Teoksessa *Lastenkirja. Nyt*. Toim. Marleena Mustola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 252–253.
- ²⁶ Ks. esim. Eggum 2000, 29.
- ²⁷ Kuuva 2010, 159-164.
- ²⁸ Pohjamo 2014, 247.
- ²⁹ ”I went to Edvard Munch’s studio – a tiny wooden house on the edge of a fjord. The thing that really amazed me was the telephone by his bed. I remember picking up a receiver and saying in a deep Norwegian accent, “Allo Edvard Munch here.” I really held the receiver – the earpiece to my mouth – that Edvard Munch held all those years ago. And for so many years I had studied Edvard Munch and his paintings but never in my wildest moments of my imagination did I ever imagine him lying in bed on the telephone. Yes, with a broken heart, surrounded by apparitions, but never attached to the world by a telephone line.” (Emin 2011, 297.)
- ³⁰ Ks. esim. Ojanen, Raimo 2009. ”Controversial Cult: The Concept 'Cult' in the Sociology of Religion and in Popular Imagination”. Teoksessa, *Cult, Community, Identity*. Toim. Veera Rautavuoma, Urpo Kovala & Eeva Haverinen. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 97, 73–80. Saresma, Tuija & Kovala, Urpo 2003. ”Kultit. Fanaattista palvontaa, yhteisöllistä toimintaa vai ironista leikkiä?”. Teoksessa, *Kulttikirja. Tutkimuksia nykyajan kultti-ilmiöistä*. Toim. Urpo Kovala & Tuija Saresma. Helsinki: SKS, 9–21.
- ³¹ ”Langt langt derude – den/bløde linie hvor luften møder/hav – den er ufattelig som/tilværelsen – ufatteli som/døden – evig som længselen” (Munch, teoksessa: Tøjner, Poul Erik 2000. *Munch. Med egne ord*. Oslo: Forlaget Press, 67).