

Itsemurhan taide.

Itsemurhan roolit modernissa ja
jälkimodernissa taiteessa.

Heidi Kosonen

Pro gradu -tutkielma, Taidehistoria

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Jyväskylän yliopisto

Kesäkuu 2011

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Heidi Kosonen	
Työn nimi – Title Itsemurhan taide. Itsemurhan roolit modernissa ja jälkimodernissa taiteessa.	
Oppiaine – Subject Taidehistoria	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Kesäkuu 2011	Sivumäärä – Number of pages 107 + 17 (kuvaliite)
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkielma kartoittaa itsemurhan esiintyvyyttä modernissa ja jälkimodernissa taiteessa ja pyrkii luomaan typologian niistä erinäisistä rooleista, joissa itsemurhan representaatio tällä reilun sadan vuoden aikajanaalla esiintyy. Itsemurhan näkyvyydestä taiteessa tehty aiempi tutkimus on vähäistä ja painottuu modernismia edeltäneeseen taiteeseen, joten tutkielma pyrkii muodostamaan kokonaiskuvaa niukasti tutkitusta aihepiiristä.</p> <p>Tutkimuksen taustalla on ajatus siitä, että taide mahdollistaa itsemurhan kaltaisen tabun käsittelyn tavalla, jota arkikieli ei tue. Siten "itsemurhan taidetta" tarkastelemalla olisi mahdollista nähdä myös itsemurhaan liitettyjä merkityssisältöjä laajemminkin, kulttuurisessa kontekstissa. Typologian muodostusta ohjaakin ajatus siitä, että irtautumalla kronologisesta otteesta on mahdollista nähdä, mistä itsemurhan representaatio todellisuudessa puhuu. Metodinaan tutkimus hyödyntää sumeaa luokitusta ja on perusluonteeltaan tulkinnallinen. Aineistona toimii hakuprosesseissa löytynyt, liki 450 teoksesta koostuva kirjava kokoelma valtaosin länsimaista taidetta. Visuaalisen taiteen kenttä on edustettuna perinteisestä maalauksesta performanssiin ja internetitaiteeseen.</p> <p>Itsemurhan taide kytkeytyy yhteen ekspression, taiteilijamyytin ja taideterapian käsitteiden kanssa. Toisinaan itsemurhan taiteen nähdään toteuttavan myös kuoleman taiteeseen kuuluvaa muistofunktiota. Lisäksi itsemurhan representaatio toimii olennaisena osana Geoffrey Gorerin esittelemässä kuoleman pornografian kultissa. Stigmatisoituna kuvana se tulee myös usein valjastetuksi huomiohakukseen, välineelliseen rooliin.</p> <p>Tutkimuksen muodostama typologia on tietynlainen subjektiivinen tulkinta laajalla kentällä vallitsevista tendensseistä. Pikemminkin kuin luomaan defintiivistä konstruktioita, se pyrkii edustavasti kattamaan ja esittelemään itsemurhan taiteen modernilla ja jälkimodernilla kentällä vallitsevan asetelman.</p>	
Asiasanat – Keywords itsemurha, taide, ekspressio, taiteilijamyytin, taideterapia, suru, sureminen, muistifunktio, memoriaali, tribuutti, kuolema, kuoleman pornografia, väkivalta, pornografia, tabu, moderni taide, jälkimoderni taide, Ofelia, feminismi, itsemurhaterrorismi, metataide	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja – Additional information	

Sisällysluettelo

1. Johdanto.....	1
1.1. Tutkimuksen tausta.....	1
1.2. Tutkimustehtävä.....	2
1.3. Tutkimus laajemmassa kontekstissa.....	4
2. Aineisto ja metodit.....	6
2.1. Aineiston esittely ja rajaus.....	6
2.2. Kirjallisuuskatsaus.....	10
2.3. Tutkimusmenetelmät.....	11
2.4. Tutkimuksen hermeneuttinen kehys.....	13
2.5. Ennako-oletusten avausta.....	15
2.6. Tutkimuksen etiikka.....	16
3. Itsemurha historiallisessa kontekstissa.....	17
3.1. Itsemurha käsitteenä.....	18
3.2. Itsemurhan historia ja sen taiteenkanoninen kaari.....	22
3.2.1. Antiikki ja avoin sana.....	22
3.2.2. Itsemurhakiellon keskiaika.....	25
3.2.3. Renessanssin keskustelunavaus.....	28
3.2.4. Medikalisoitu, ihannoitu, stigmatisoitu – Itsemurha valistuksesta eteenpäin.....	31
4. Itsemurhan taiteen typologia.....	35
4.1. Itsemurha. Nyt. Primääri aineisto esiteltynä.....	35
4.2. Emotionaalinen itsemurha.....	37
4.2.1. Suruprosessi.....	39
4.2.2. Kamppailu.....	45
4.2.3. Ekspressio.....	51
4.3. ”Muistoasi kunnioittaen”.....	53
4.4. Itsemurhakeskeinen itsemurha.....	60
4.4.1. Kannanoton arena.....	61
4.4.2. Dokumentoitu itsemurha.....	66

4.4.3. Tarkastelun tarve.....	68
4.4.3.1. Kanoninen itsemurha keskustelussa.....	71
4.4.3.2. Itsemurhaterrorismi, ajankohtainen ilmiö.....	72
4.4.4. Huomiohakuinen itsemurha.....	75
4.5. Instrumentaalinen itsemurha.....	81
4.6. Tyhjä itsemurha.....	86
5. Päättäntö.....	90
6. Lähdeluettelo.....	95
6.1. Verkkolähteet.....	95
6.2. Painetut lähteet.....	101
7. Kuvaliite. (<i>Tekijänoikeussyistä saatavissa pyyntöä vastaan Jyväskylän yliopiston Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitokselta.</i>).....	108

1. Johdanto

1.1. Tutkimuksen tausta

Pro gradu -tutkielmani käsittelee tiivistetysti ilmaistuna sekä modernissa että jälkimodernissa taiteessa esiintyvää itsemurhaa. Koska tarkoituksena on kartoittaa ja luoda typologiaa siitä, miten itsemurhaa, tätä sosiaalisesti stigmatisoitua tapaa kuolla, on käsitelty taiteen keinoin, on käsitteenrajaus jätetty tarkoituksella laajaksi. Itse taiteen käsite kattaa koko visuaalisen taiteen monimuotoisen kentän, aina perinteisestä maalaustaiteesta multimediatäiteeseen ja performanssiin. Itsemurhina puolestaan käsitellään varsinaisten itsemurhan teon ja itsemurhayrityksen representaatioiden¹ lisäksi niin itsemurhan teeman kuin itsemurhan tehneiden todellisten henkilöiden tai fiktiivisten hahmojen esiintyminen teoksissa. Itsemurha voi esiintyä joko tunnistettavassa tai symbolisessa muodossa, edellyttäen, että yhteys itsemurhaan on perusteltavissa. Myös teoksiin sisältyvät sanalliset viittaukset itsemurhaan lasketaan mukaan.

Kiinnostukseni itsemurhaa kohtaan, mikäli kenenkään suhtautumistapaa voidaan itsemurhan ollessa kyseessä nimittää kiinnostukseksi, juontuu alun perin omasta, lapsuuteeni sijoittuvasta perhetragediasta – halusta *ymmärtää* – joka on opiskelujen edetessä kasvanut poltteeksi tutkia aihepiiriä kulttuurin ja etenkin taiteen kontekstissa. En koe omaa henkilökohtaista suhdettani tutkimaani aiheeseen ongelmallisena, sillä sama itsereflektion vaatimus vaanii jokaista laadullista tutkimusta tekevää tutkijaa. Pikemminkin näen vastaavanlaisesta kyltymättömästä uteliaisuudesta ja asiaa monelta kannalta nähneestä suhtautumisesta olevan vain etua tutkimusta tehdessä, oli tutkimusaihe mikä hyvänsä.

Aloitin perehtymiseni visuaalisessa taiteessa kuvatun itsemurhan teemaan jo kandidaatintutkielmassani, jossa tuolloin etnologiatieteiden ja taiteentutkimuksen välisen rajapinnan ylittäen tarkastelin ja tulkitsin Kalervo Palsan maalausta *Kullervo* (1982). Tiesin jo tuolloin jatkavani taiteessa kuvatun itsemurhan parissa pääaineen vaihduttuakin. Tutkimuskysymykset,

¹ Tämän tutkimuksen osalta termi ”representaatio” määritellään millaiseksi tahansa aineistoni sisältämäksi taiteelliseksi kuvaukseksi tai esitykseksi. Toteutusmuotoa rajaamattomana terminä se kattaa aineiston kokonaisuudessaan silloinkin, kun itsemurhan kuvaus ei ole visuaalinen, vaan esimerkiksi käsitteellinen tai auditiivinen.

rajanvedot ja metodit vain ovat vaihdelleet sitä mukaa, mitä pidemmälle olen aineistoon perehtynyt: vertaileva ja tulkitseva lähestymistapa on muuttunut kartoittavaksi ja luokittelevaksi otteeksi.

1.2. Tutkimustehtävä

Tutkimukseni keskeisenä tehtävänä on muodostaa joustava typologia niistä rooleista, joissa itsemurha modernissa ja jälkimodernissa taiteessa esiintyy. Miksi nimenomaan tuoreemmassa taiteessa, modernin ja jälkimodernin taiteen kentällä? Ensinnäkin, perehtymisvaiheessa kerätyn aineiston käsittämätön runsaus pakottaa tutkijan tekemään pro gradu -tutkielman laajuuden kanssa paremmin yksiin osuvia rajauksia. Koska itsemurhan esiintymistä taiteessa on jo kerätty, tutkittu ja tulkittu antiikista viktoriaaniseen taiteeseen ulottuvalla aikajanalla tuoreemman taiteen jäädessä täysin vaille huomiota, orientoidun kohti tätä ei-kenenkään-maata. Lisäksi, vetämällä aloitusrajan löyhästi 1800–1900-lukujen taiteeseen, jää pohjalle historiallisempaa itsemurhan taidetta² ja sen traditionaalisia kuva-aiheita luotaavaa tutkimusta, johon turvaten on helppo lähteä liikkeelle tutkittaessa uutta. Tällöin syvempi pureutuminen ajankohtaiseen aineistoon mahdollistuu.

Koen oman tutkimustehtäväni, typologian muodostuksen, osuvan yksiin Pentti Roution kuvaileman sumean luokituksen metodin kanssa. Hän tarkastelee metodia Taideteollisen korkeakoulun virtuaaliyliopiston sivuilla ja toteaa *uutta kartoittavalle* tutkimukselle olevan tavallista tutkijan tarve itse määrittellä omat luokkansa esikuvien puuttuessa. Tähän juuri pyrinkin: luokkien muodostamiseen luokittelun sijaan. Siten tutkimustehtävänäni ei ole hankkia käsiini kaikkia itsemurhan teemaa hyödyntäviä taideteoksia. Tämä olisi tehtävä, joka olisi tunnustettava mahdottomaksi. Pikemminkin myönnän inhimillisyyteni: kyvyttömyyteni saada tietooni jokaista aihetta käsittelevää teosta ja luokkien muodostukseen kuuluvan tulkinnanvaraisuuden. Nämä seikat tiedostaen pyrinkin rakentamaan joustavan ja sumean typologian, jonka kategoriat eivät ole eksklusiiviset, vaan antavat periksi siten, että hybridien teosten kuuluminen yhteen ryhmään ei välttämättä rajaa niiltä mahdollisuutta kuulua myös toiseen. En näe tätä problemaattisena, sillä loppujen lopuksihan koko inhimillinen kokemus maailmasta perustuu konstruktioihin: luokitteluihin ja rajanvetoihin, joita ei varsinaisesti löydy maailmasta itsestään, vaan pelkästä kollektiivisesta, inhimillisestä mielikuvituksesta. Samoin kuin kaiken muunkin luokittelun, myös

² Vaikka termi ”itsemurhan taide” saattaa olla kyseenalainen viitatessaan kielellisesti ensisijaisesti itsemurhaan itseensä hypoteettisena taidemuotona, koen sen yksinkertaisimmaksi tavaksi niputtaa yhteen kaikenlaiset itsemurhan esiintymistavat taiteessa, joten tulen käyttämään sanaa ”itsemurhan taide” kaikenlaiset aineistoni kattavana käsitteenä.

oman tutkimukseni tehtävänä on paloitella raakaa massaa järkeviin lohkareisiin, joihin on helpompi tarttua ja jotka auttavat ymmärtämään mysteeria paremmin.

Ron Brown, joka teoksessaan *The Art of Suicide* (2001) tutkii hyvin kronologisella otteella itsemurhan representaatioita teeman hamasta alusta postmodernismiin saakka, lähestyy aihetta sen filosofisen ja yhteiskunnallisen kontekstin suunnalta: ”*I have chosen to ask the question of how suicide and the suicide is imagined in visual terms. Intertwined with this is the question of how art history and philosophy have functioned together over many centuries to produce, articulate and project notions of why people choose to take their own lives.*” (Brown, 2001, 9–11.) Itsemurhan representaatio filosofisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissaan on toki oleellinen osa omaakin tutkimusaiheittani, mutta vastapainona Brownin mainitsemalle refraktiiviselle³ taidekäsitykselle (Brown, 2001, 9–10), jossa taide on ikään kuin nostettu yhteiskunnallisiin asenteisiin vaikuttavaksi tekijäksi pelkän asenteita *heijastavan* tekijän sijaan, pyrin itse nostamaan taidetta sen verran erilleen sen välittömästä yhteiskunnallisesta kontekstista, että sitä on mahdollista tarkastella myös irrallisena kokonaisuutena ja luokitella tarpeen vaatiessa yli maantieteellisten rajojen, ismien ja kronologian. Pyrkimyksenäni on kuitenkin tarkastella sitä tapojen koko *kirjoa*, jolla moderni ja jälkimoderni taide itsemurhaa esittää ja käsittelee, aina yhteiskunnallisesta henkilökohtaiseen, kollektiivisesta yksityiseen ja varsinaisista itsemurhan *representaatioista* aiheen muuhun käsittelyyn.

Sekä Brownin että Thomas Hjortsjön luokittelut itsemurhan visuaalisista representaatioista ovat pääasiassa moraaliset. Brownin tutkimuksen perustalla on hyvä–paha-polariteetti, kun taas Hjortsjö artikkelissaan *Suicide in Western Visual Art* (1985) luokittelee aineistoaan muun muassa herooisina, stigmatisoituina ja romantisoituina itsemurhan representaatioina. (Brown, 2001, passim; Retterstøl, 1993, 23–24.) Pidän heidän lähestymistapojaan täysin pätevinä, mutta koen itsemurhaa käsittelevän taiteen olevan silti paljon enemmän kuin moraalisia lausuntoja tai yhteiskunnallisten mielipiteiden heijastajia ja refraktoijia, etenkin käsittelemäni jälkimodernin taiteen ollessa kyseessä. Tutkimukseni keskeisenä kysymyksenä onkin se, mitä tarkoitusta modernissa ja jälkimodernissa taiteessa esiintyvä itsemurha palvelee. Edustaako itsemurhan esitys esimerkiksi terapeutista vaikeiden tapahtumien käsittelyä, yhteiskunnallista kritiikkiä, myyttistä taiteilijakuvaa edustavan tuskaisen taiteilijan itseilmaisua tai moraalista kannanottoa? Tietyissä mielessä pyrin siis nostamaan omat kategoriani yleisemmälle tasolle. Sen sijaan, että kysyisin, mitä moraalisia arvoja itsemurhasta on taiteen keinoin välitetty, kysyn, missä muissa rooleissa itsemurha on taiteessa esiintynyt kuin moraalisten arvolauselmien välineenä. Mielenkiintoista tässä onkin oman aineistoni asettaminen

3 Refract= ”*To alter by viewing through a medium*” (The Free Dictionary, s.a., verkkolähteet.)

vastakkain historiallisen ja jo tutkitun itsemurhan taiteen kanssa ja esimerkiksi sen tarkastelu, onko Brownin ja Hjortsjön esittämällä moraalisisilla arvolauseilla paljonkaan sijaa itsemurhan representaatioissa nykypäivänä.

1.3. Tutkimus laajemmassa kontekstissa

Kuinka itsemurhan taide suhtautuu kuoleman taiteeseen? Martin Heideggerin ontologista asennoitumista mukailien voidaan todeta, että jos taide paljastaa olemisen totuuden (Heidegger, 1926, 291–326), se paljastaa siten myös totuuden kuolemasta, joka on vääjäämätön osa elämää. Kuolemalla on rooli taiteessa ja taiteella kuolemassa: taide sekä näyttää kuoleman kasvot että ylittää kuoleman. Kuten on kaiken muunkin kuvatun suhteen, myös kuolemankuvaukset ovat vaihdelleet ajan hengen ja kulttuuristen virtausten mukaan. Pinnallisesti läpiluodaten oma länsimainen kulttuurimme on kompuroinut monien välivaiheiden kautta kuoleman hyväksymisestä väkivaltapornon nykyaikaan, jossa kuoleman todellisuus on suljettu pois näkyviltä ja korvattu kuvastolla, joka mytologisoi kuoleman ja tekee siitä epäonnekkaan, epätodellisen ja epätodennäköisen. Philippe Arièsin kulttuurihistoriallisessa luotauksessa varhaiskeskiajan kollektiivinen ja konfliktiton ”Et moriemur, kuolemme kaikki” -asenne⁴ on ajan saatossa korvautunut ensin henkilökohtaisella, yksilöllisyyttä painottavalla kuolemansuhteella ja kuolemanpelolla, sitten lähes eroottisella kuolemankaipuulla ja vastentahtoisuudella päästä irti omista vainajista, ja lopulta nykyisellä sairaalakulttuurilla, jossa kuoleminen on suljettu medikaaliseen vankilaan ja kuolemasta tehty tabu. (Ariès, 1974, passim.) Samaten myös kuoleman personifikaatiot ovat käyneet läpi transformaatioita keskiajan demokratisoivasta luurankohahmosta valistuksen lempeäkasvoiseen kuolonenkeliin ja romantiikan hurjaan raivottareen, kun kuvatraditiot ovat puolestaan vaihdelleet kuoleman jatkuvasta läsnäolosta muistuttavista Dance macabresta, Memento morista ja Vanitaksesta kuolemankaipuun ja kuoleman kauhujen kuviin. Kuoleman taide on aina heijastellut ja muokannut aikakautensa suhdetta kuolemaan ja elämään.

Vuosituhsien saatossa taide on pelotellut kuolemasta ja kuolemalla, muistuttanut elämän lyhydestä ja toisaalta sitä seuraavasta keitaana avautuvasta levosta, moralisoinut vääränlaisesta elämästä ja saarnannut synnin palkasta. Taide on siirtänyt vainajia ikuisuuteen sekä symbolisesti että maagisesti sekä täyttänyt muistofunktiota, se on tuonut lohtua ja reflektoinut olemassaoloa. Mitä muuta kuoleman taiteenkaan voitaisiin sanoa eklektisessä ajassamme olevan kuin

4 ”*And we shall all die.*” (Ariès, 1974, 55.)

monimuotoista. Entä miten itsemurhan taiteen voidaan nähdä suhteutuvan kuoleman taiteeseen? Epäilemättä paljon yleisestä, aikansa asenteita heijastaneesta kehityskulusta on jaettava, mutta on kuitenkin muistettava, että itsemurha on paljon enemmän kuin tapa kuolla: se on tabu, se on sosiaalinen ongelmakohta. Itsemurhan merkityssisällöt limittyvät aina itseään syvemmälle, sfääreihin inhimillisen havaintokyvyn tuolla puolen ja kysymyksiin ihmisen perimmäisestä olemassaolosta, vastuusta ja vapaudesta. Tässä aukenee jälleen silta tutkimuksen ydinaiheeseen: itsemurhan taiteeseen ja sen aiheettoman marginaaliseen asemaan.

Taiteessa kuvattu itsemurha kuuluu yleisestikin vähän tutkittuihin aiheisiin, puhumattakaan modernissa ja jälkimodernissa taiteessa kuvatusta itsemurhasta. Itsemurhan sosiokulttuurinen vastaanotto on kiehtonut tutkijoita niinkin paljon, että aikalaisfilosofioita on eritelty jopa useiden, eri epookkeihin erikoistuneiden kirjojen verran, ja tämän sosiaalisen tabun tarkastelulle näyttää olevan aina sijaa yhteiskunnallisesti suuntautuneiden tieteenalojen tutkimuksissa. Siltikään itsemurhaa ei vielä ole käsitelty kattavasti taiteentutkimuksen piirissä. Tiedonhauissa nousee esiin lähinnä satunnaisia viittauksia itsemurhaan, ja enimmäkseen maininnat itsemurhasta yksittäisten teosten käsittelemänä teemoina jäävät pelkiksi maininnoiksi. Useimmiten keskiöön vieläpä nousee itsensä taiteilijan itsemurha, ja sitä kautta huomio keskittyy retrospektiiviseen *itsemurhan vihjeiden* haravointiin taiteilijan tuotannosta. Olemassa on silti muutamia yksittäisiä artikkeleita laajempiakin tutkimuksia itsemurhan representaatioista. Useimmat näistä käsittelevät nimenomaan renessanssiromantiikka -aikavälin heroisten itsemurhien – etenkin Lukretian ja Kleopatran – ilmenemistä kuvataiteissa. Näin yleiskuvaksi aiheen käsittelystä jääkin se, että tutkimus on auttamattoman vanhentunutta. Muutamit katalogimaisiksi kuvatut teokset taiteessa ilmenevästä itsemurhasta – Hans Rostin *Bibliographie des Selbstmords* (1927) ja Fred Cutterin *Art and the Wish to Die* (1983) – eivät ulotu juuri edes modernismiin saakka. Kun Ron Browninkin kronologinen erittely teoksessa *The Art of Suicide* (2001) painottaa teeman 1900-lukua edeltänyttä historiaa, ja Thomas Hjørstjøn astetta ajankohtaisempaan luokitteluun pyrkinyt artikkeli *Suicide in Western Visual Art* (1985) on nykyhetkellä kaksikymmentäviisi vuotta vanha, on todettava taiteen ja itsemurhan piirissä käsitellyn alan olevan vaillinaisen ja kattavan vain fragmentin olemassa olevasta, itsemurhaan viittaavasta taiteesta.

Olemassa olevan tutkimuksen puutteellisuudesta johtuen koenkin oman tutkimukseni olevan merkityksellinen nostamalla esille taiteessa ilmenevän itsemurhan ajankohtaisia ilmenemismuotoja, ajantasaistamalla tietämystä vähän tutkitusta kuva-aiheesta. Uskon myös vakaasti, että kronologisina yksinkertaistuksina etenevät ismit hylkäävä, ehdottamani toisenlainen

typologia auttaa hahmottamaan koko itsemurhan taiteen kenttää tavalla, jolla aikaisemmat, joko kronologisiin tai moraalisiin luokituksiin turvautuneet tutkimukset eivät ole kyenneet. Siten, vaikka tutkimukseni keskiössä onkin moderni ja jälkimoderni taide, uskon tutkimukseni avaavan taiteessa kuvatun itsemurhan mysteerinä myös aiemman taiteen osalta. Aiheen syvemmälle tutkimukselle löytyy paikkansa. Itsemurhasta itsestään ajan saatossa tehtyjen tutkimusten, moraalisten kannanottojen ja fiktiivisten esitysten paljous puhuu siitä merkityksellisyydestä, jolla itsemurha on koettu yhteisöllisesti. Pelkän kontrolloivien tahojen kokeman itsemurhan *ongelmaluonteisuuden* sijaan tämä representaatioiden paljous puhuu nimenomaan ilmiön koko ihmiskunnassa aiheuttamasta syvästä moraalifilosofisen ja eksistentiaalisen mietityttävyyden kokemuksesta. Miksei siis luoda katsetta myös aiheen ilmenemismuotoihin visuaalisten taiteiden kentällä? Onhan taide aina toiminut toisaalta valtaapitävien tahojen vaikutusmetodina, ja toisaalta sekä yksilöllisten että sosiaalisten kysymysten, aatteiden ja liikehdintöjen välittäjänä ja heijastajana. Taide puhuu siinä missä sanatkin, ja vieläpä sanoja suuremmin aiheista, joita ei verbaliikan maailmassa ole mahdollista artikuloita. Kiinnittämällä katse itsemurhan taiteellisiin representaatioihin ja piilotason esiintymismuotoihin on siten mahdollista saada selville niitä merkityssisältöjä, joita itsemurhaan on liitetty: denotatiivisesta konnotatiiviseen. Tällöin on myös mahdollista ymmärtää syvemmin itsemurhan monitahoista vastaanottoa, itsemurhasta luotuja mielikuvia ja mielikuvia, joita itsemurhan avulla on erillisistä ilmiöistä luotu. Nimenomaan tähän tutkimukseni pyrkii: avaamaan alustavasti sitä, mistä itsemurhan kuva on todella puhunut.

Silti samaan aikaan on kuitenkin muistettava, ettei pro gradu -tutkielman mittaluokkaa oleva tutkimus vielä riitä käsittelemään aihetta kokonaan sen ansaitsemalla syvyydellä, joten tutkimukseni vain avaa ovea entisestään tämän mielenkiintoisen ja järkyttävän aiheen maailmaan ja siten luo hyvän lähtökohdan tulevalle tutkimukselle.

2. Aineisto ja metodit

2.1. Aineiston esittely ja rajaus

Some years ago – – I wrote to every gallery and museum in the United Kingdom enquiring about images of suicide. Most of the institutions I contacted did not have a catalogue that

included specific sections on suicide. – – I have kept their letters of reply, some of which expressed horror or disgust at my topic, some even hinted a morbid desire on my part. (Brown, 2001, 19.)

Koska tutkimusaineistoni koostuu teemaltaan niin sanotusta ”tabuoidusta” materiaalista, olen joutunut käyttämään paljon välillisiä keinoja päästäkseni aineistoni tykö. Tästä syystä tutkimuksessa käytettyjä aineistoja nimitetään primääreiksi ja sekundaareiksi aineistoiksi. Primääri aineisto muodostuu taideteoksista itsestään. Sekundaari aineisto muodostuu artikkeleista, näyttelyarvosteluista ja muista teksteistä, joiden avulla olen päässyt käsiksi primääriin aineistooni tai joissa kuvaillaan ja eritellään primääriin aineistooni kuuluvia teoksia. Toisinaan teosten kertaluonteisuus tai tekijänoikeudelliset seikat tekevät mahdottomaksi suomalaisen taidehistorian opiskelijan päästä näkemään niitä omin silmin, ja tällöin sekundaari aineisto nousee korvaamattomaan asemaan.

Johdannon alussa alustin aineistonrajaustani selittämällä jättäneeni sen laajaksi ja sen kattavan koko modernin ja jälkimodernin taiteen kentällä ilmenevien taiteenalojen pluraliteetin. Miten primääriä aineistoani on siis rajattu? Ensinnäkin, olen rajannut aineistoni käsittelemään pelkästään valmiita taideteoksia. Luonnokset ja keskeneräiset teokset on rajattu aineistostani pois sillä oikeutuksella, ettei voida olla varmoja siitä, millaisia transformaatioita teos olisi vielä läpikäynyt ennen lopullista versiotaan. Toisekseen, vastapainona esimerkiksi aihetta itseäni aiemmin tutkineelle Ron Brownille, jonka aineisto muodostuu kaikista visuaalisista taiteenaloista aina ns. korkeataiteesta sarjakuviin ja sanomalehtikuvituksiin, on oma otteeni niin sanotusti ”korkeataiteellisempi”. Pyrkimykseni ei nimittäin ole Brownin lailla kartoittaa sitä, miten *kuvat* ovat heijastaneet, luoneet tai välittäneet käsityksiä itsemurhasta, vaan tarkastella, miten itsemurhaa on käsitelty *taiteessa* ja *taiteen* keinoin. Otteeni ei kuitenkaan ole muuta kuin ”niin sanotusti” korkeataiteellinen käsitteen todellisessa muodossa, sillä käsitteen nykyisin asettamat rajat eivät tee siitä kelvollista kokonaisaineistoni rajaamisessa. Käytännössä rajaankin oman tutkimukseni käsittelemään pelkästään *taideteoksia*, joilla on *itsenäinen, riippumaton* olemassaolo. Tällöin esimerkiksi illustraatio taiteenlajina rajautuu tutkimukseni ulkopuolelle. *Illustratiivisten* taideteosten laskemista mukaan en sen sijaan näe problemaattisena, koska vaikka ne saattavat kuvittaa jotain tunnettua legendaä tai kertomusta, ne silti elävät omaa, kirjojen kuvituksista irrallista elämäänsä.

Pysyessäni avoimena myös kaikille taiteen medioille valokuvauksesta performanssiin on rajaus tällöinkin täytynyt perustaa keinotekoisen tulkinnan varaan siitä rajasta, missä taide loppuu ja ei-taide alkaa. Valokuvauksen ja videon osalta siis reportaasin ja dokumentaation kaltaiset tallenteet

ovat rajautuneet ulos. Mitä taas tulee esimerkiksi performanssiin ja elokuvaan, vedän rajan siihen kohtaan, missä taide-elokuva eroaa elokuvataiteesta, missä taideperformanssi eroaa teatteritaiteesta ja missä tanssitaide asettautuu taiteen palvelukseen pikemminkin kuin tanssin. Tarkoittamani erottava seikka on siis tavallaan taiteen asettaminen etusijalle viihteen tai miellyttämisen sijaan. Tällöin määrääväksi tekijäksi nousee taiteilijan intentio tai pikemminkin tutkijan *tulkinta* taiteilijan intentiosta. Keinotekoisiksi ja subjektiivisiksi tiedostettavia rajoja ei ole helppo vetää, mutta tämän jälkeen on oman subjektiivisen rajan kummallekin puolelle vajoavien teosten määrittäminen ollut kuitenkin helpompaa kuin saman rajan artikuloiminen verbaalisesti.

En ole vetänyt aineistolleni maantieteellisiä rajoja, jotta kykenisin tarkastelemaan itsemurhan ilmenemismuotoja jälkimodernin taiteen osalta sinä globaalina ilmiönä, joka jälkimoderni taide on, mutta katsantoni säilyy silti auttamattoman länsimaalaisena. Vaikka olen sisällyttänyt aineistooni kaikki löytämäni itsemurhan sisältävät ja itsemurhaa käsittelevät taideteokset kansallisuuteen katsomatta, ovat nämä teokset etenkin Aasian, Lähi-idän, Afrikan ja Venäjän osalta ainoastaan sellaisia, jotka ovat kyenneet murtautumaan globaaliin tietoisuuteen. Germaanisten ja romaanisten kielten kielialueiden osalta sen sijaan on ollut helpompi murtautua astetta syvemmälle hyvän kielipään ja sen mahdollistaman avainsanojen varioinnin avustamana, mutta tästäkin huolimatta aineistoni on pääasiassa kansainväliselle taiteen kentälle noussutta taidetta.

Osittain taiteen kentän laajuuden ja kielimuurien tähden, osittain Browninkin mainitseman virallisten tahojen nihkeän suhtautumisen takia, on kaiken olemassa olevan itsemurhan taiteen löytäminen mahdotonta. Vain harva itsemurhaa käsittelevä taideteos löytyy kirjoittamalla itsemurhan hakusanaksi hakuoperaattoreihin tai kuvakatalogeihin. Vieläkin elinvoimaisten, Ofelian kaltaisen kuvatradiitioiden suhteen olisi näillä keinoilla parempi onnistumismahdollisuus, mutta tämänkaltaisia kuvatradiitioiden hahmoja on siirtynyt historiallisesta taiteesta modernismiin ja eteenpäin vain niukasti. Näin tabun ympäröimän aineistoni hankalan saavutettavuuden tähden otankin oletukseksi, että löytämäni aineisto käy edustavana esimerkkinä olemassa olevasta itsemurhan taiteesta, eikä *kaikkien* olemassa olevien teosten saavuttaminen ja tuominen esiin ole sen tarpeellisempaa kuin mitä se on mahdollistakaan.

Olen kerännyt aineistoni pitkälti internetistä ja integroinut mukaan vuosien varrella vaihtelevista lähteistä karttuneet varantoni. Internetissä aineistonkeruu on tapahtunut pääasiassa erinäisten tiedonhakuportaalien kautta. Nellin monihauissa olen päätenyt käyttämään runkoa "suicid?" ja hakusanaa "art", koska yksin taiteentutkimuksen aineistoihinkin rajattuna pelkkä hakusana "suicid?"

tuotti suuren määrän osumia, joista vain murto-osa kosketti omia tutkimustarpeitani. Sen sijaan tarkemmin rajattavissa olevissa yksittäis-tietokannoissa – kuten CSA'ssa, JSTOR'ssa ja Project Musessa – totesin pelkän hakusanan "suicid?" käytön tehokkaimmaksi. Osumina saapuneista artikkeleista, arvosteluista ja katalogeista haravoin itsemurhan sivullisina kokeneita ja itsemurhasta kiinnostuneita taiteilijoita sekä itsemurhaa käsitteleviä teoksia, ja täten suurin osa aineistostani on tulkittu itsemurhaa käsitteleväksi jo olemassa olevien tutkijoiden toimesta. Myöhemmässä vaiheessa löytämiäni teoksia perusteellisemmin läpi käydessäni tosin karsin osan aineistosta pois, koska niiden esittämät tulkinnat viitteistä itsemurhaan näyttäytyivät silmiini liian hatarina.

Samaisesta hataruuden kokemuksesta johtuen päätin jättää itse itsemurhan suorittaneiden taiteilijoiden tuotannon systemaattisen haravoinnin suorittamatta. Vain kuoleman symboliikan ollessa ilmiselvää tai perustelujen ollessa erityisen vakuuttavat saatoinkin kuitenkin tehdä poikkeuksen ja etsiä kulloinkin kyseessä olevan taiteilijan teoksia käsiini. Retrospektiivisesti on helppoa nähdä itsemurhaviihteitä sielläkin, missä niitä ei oikeasti ole. On hyvinkin mahdollista, että esimerkiksi Mark Rothkon musta kausi ennakoisi taiteilijan itsemurhaa, mutta silti rajasin tämän kaltaiset teokset aineistostani, sillä koin niiden olevan liian hataraa maata. – Ulkopuolisten tarkastelijoiden on haastavaa perustella uskottavasti väitettä taiteilijan itsemurhan ja sitä ennakoivan ja siihen liittyvän taiteellisen tyylinmuutoksen välisestä kytköstä, etenkin kun kyse on abstrakteihin väreihin tai muotoihin kytkeytyvästä tulkinnanvaraisesta piilosymboliikasta. Kenties ristiriitaista kyllä, sen sijaan haravoin läheisen itsemurhan kokeneiden taiteilijoiden tuotantoa sekä vihjeiden perusteella että oma-aloitteisesti, koska koin, että siinä missä taiteilijan itsemurha saattaa olla täysin impulsiivinen teko yhtä lailla kuin se saattaa olla paljon harkittukin, ei *koettu* itsemurha ikinä jätä rauhaan. Hypoteesinani olikin, että taide saattaa toimia itsemurhan kaltaisten, sosiaalisesti vaiettujen aiheiden käsittelyssä silloin, kun tabua on mahdoton käsitellä sanoin, mutta että omien, kiellettyjen itsemurha-aikeiden käsittely taiteessa vaatii pahimmillaan niin monta kätkevää kerrosta, että taiteentutkija joutuu helpommin hakoteille kuin löytää teoksesta mitään todellista. Koetun itsemurhan käsittelyn havaitseminen on kuitenkin suhteessa helpompaa, koska se on astetta siedetympää.

Tiedonhakuportaalien haravoinneista seuraava askel on ollut hankkia lisätietoa teoksista ja etsiä teosten reproduktiot käsiini. Toisinaan olen joutunut tyytymään pelkästään artikkeleiden kuvailuihin teoksista, mutta yhtä lailla olen toisinaan joutunut myös seulomaan potentiaalisia teoksia pois listoiltani, mikäli alkuperäinen viite siitä on ollut riittämätön eikä tiedonmetsästysprosessi ole tuottanut tulosta edes kulloinkin kyseessä olevan taiteilijan tai teoksen olemassaolon todistamiseksi.

Näin ikään kuin verifioidessani tiedonhakulöytöjä pääasiassa Googlen, museoiden verkkokatalogien ja Arnetin ja Bridgemanin avulla, ja siirtäessäni niitä työlistalta alustavalle, kronologisesti, metodeittain ja aakkosittain järjestellylle listalle, on aineistoni joukossa tapahtunut sekä karsiutumista että sattumanvaraista kasvua. Siten on edelleen kaiken olemassa olevan aineiston löytämisen mahdollisuutta painottaen todettava, että verkkoportaalista on löydetty kaikki, mikä taideteoksien ja itsemurhan välisestä suhteesta kirjoitetusta on löydettävissä, ja näistä edelleen etsitty omiin käsiin kaikki materiaali, mikä on mahdollista saavuttaa. Kaikki loput löydökset ovat olleet enimmäksi sattumasta ja sinnikkyydestä johtuvia onnenkantamoisia. Mitä taas on sanottavissa sekundaarisesta aineistostani, on se, että olen turvautunut virallisten tahojen arvostamiin tiedonlähteisiin aina sen ollessa mahdollista. Toisinaan viralliset tiedonlähteet ovat kuitenkin saavuttamattomissa, joten internetlähteitä käytettäessä lähdekritiikin tarve on korostunut.

2.2. Kirjallisuuskatsaus

Tukeudun pro gradu -tutkielmani perustan luomisessa itsemurhaa taiteessa jo tarkastelleiden tutkijoiden teoksiin ja koen etenkin Ron Brownin *The Art Of Suicide* -teoksessaan (2001) läpikäymän kronologian mahdollistavan oman fokuoimiseni modernin ja jälkimodernin taiteen lähempään tarkasteluun. Kun traditionaalisista itsemurhan representaatioista on jo tuotettu yhdenlaisia kategorioita, koen voivani ottaa perustan ikään kuin annettuna ja keskittyä luovimaan vielä tutkimattomalla alueella. Täten Brownin teos on toiminut perustavanlaatuisena tekijänä oman tutkimukseni orientoitumisen kannalta. Sekä itsemurhan käsitteenmäärittelyssä että vapaaehtoisen kuoleman vaihdelleisiin merkityksiin ja vastaanottoon pureutuessani olen puolestaan tukeutunut vahvasti Émile Durkheimin klassikkoon *Itsemurha: Sosiologinen tutkimus* (1930) ja Georges Minois'n teokseen *History of Suicide: Voluntary Death in Western Culture* (1999), joka esittelee kattavasti itsemurhan kronologisen historian ja sisältää ainesta vaikeastikin saatavilla olevista lähteistä. Taustaa itsemurhan taiteen ymmärtämiselle olen hakenut myös kuolemaa ja kuoleman taidetta käsittelevistä artikkelikokoelmista ja teoksista. Itsensä analyysin tukena olen puolestaan käyttänyt monimuotoisen painettujen lähteiden kompilaation lisäksi vaihtelevaa kokoelmaa artikkeleita, haastatteluja, arvosteluja, uutisia, näyttelykatalogeja, kokonaisia verkkosivuja sekä taiteilijoiden omia teoreemoja.

2.3. Tutkimusmenetelmät

Pentti Routio toteaa *uutta kartoittavalle* tutkimukselle olevan tavallista tutkijan tarve määrittellä itse omat luokkansa esikuvien puuttuessa. Tällöin tutkimustavoitteeni on myös metodini, ja koenkin omien tutkimustarpeideni osuvan yksiin Roution kuvaileman sumean luokituksen metodin kanssa, koska pyrin nimenomaan luokkien muodostukseen varsinaisen luokittelun sijaan:

Sumea luokitus on metodi, jossa kaikki tapaukset sijoitetaan johonkin luokkaan silloinkin, vaikka ne eivät aivan joka suhteessa siihen sopisi. Tässä metodissa käytetään samanaikaisesti useita luokitusperusteita, toisin sanoen useat kohteiden ominaisuudet otetaan rinnakkain huomioon. Luokkaan tulevilta tapauksilta edellytetään, että niillä on useimmat mutta ei välttämättä kaikki luokan jäsenille kuuluvat ominaisuudet, toisin sanoen luokan jäsenistä löytyy perheyhtäläisyyttä. Tämä helpottaa yksilöiden sijoittelua luokkiin ja tekee tarpeettomaksi luokan "Muut", mutta valitettavasti se samalla tekee luokista epämääräisiä. (Routio, s.a., verkkolähteet.)

Tutkimukseni käsittää 444 taideteosta tai teossarjaa, joista osa on materiaalisessa muodossa ja osa aikaan ja paikkaan sidottuja esityksiä. Näin liikuttaessa useissa sadoissa teoksissa kvalitatiivista tutkimusta vaativalla taiteen kentällä, ei luokittelu sinänsä nouse päämääräksi. Keskeistä on itsensä luokkien muodostus, ja luokittelulla on pikemminkin instrumentaalinen rooli prosessissa, jossa luokittelun kautta aineisto ja tutkijan tietoisuus käyvät dialogia keskenään muodostaen, muokaten ja uudelleenmuodostaen typologiaa. Siten Roution huomautus sumean luokituksen epämääräisyydestä ei nouse problemaattiseksi, koska subjektiivisessa luomisprosessissa syntyneet teokset ja niissä esiintyvät itsemurhan representaatiot eivät taivu määrällisten tutkimusmenetelmien mukaiseen luokitteluun, jossa kullekin löytyisi ongelmitta paikka: yksi ainoa ja kiistaton. Mielestäni tarkkoja rajoja ei ole vedettävissä, enkä tähtää numeerisessa muodossa olevien listojen muodostamiseen, sillä keskiössä eivät ole esimerkiksi teoksissa ilmenevien itsemurhien lajien valtasuhteet. Sen sijaan pyrin ennen kaikkea muodostamaan kuvaa siitä, missä rooleissa itsemurhan kaltainen yhteiskunnallisesti tabuoitu aihe on esiintynyt modernissa ja jälkimodernissa taiteessa. Tutkijan subjektiivisuus on siis käsinkosketeltavaa, mutta en koe sitä problemaattiseksi, koska maailma ei rakennu absoluuttisten totuuksien varaan. Kaikki on konstruktioita, ja niin tutkittavan kuin tutkijankin rooli on luovia tässä subjektiivisuuden verkostossa niin avoimella mielellä kuin kykenee. Siten tutkimukseni onkin peruslaadultaan hermeneuttista ja korostaa tulkintaa maailman ja taiteen ilmiöiden ymmärtämisessä.

Kun luokkien muodostus ja luokittelu siirtyvät näin tutkimusmetodista tutkimuspäämääräksi, nousee metodiksi metodin paikalle tulkinta. Tulkinnan tarve kulkee väistämättä mukana jokaisessa tutkimuksessa, mutta etenkin omassa tutkimuksessani tulkintaa tarvitaan joka vaiheessa aineistonhausta analyysiin. Aineistonhakuprosessin aikana niin omiin silmiini kuin muiden taiteentutkijoiden, -kriitikoiden ja -esseistien dokumentointeihin luottaen haen tietokannoista ja kokoavista teoksista viitteitä itsemurhan esityksiin taiteessa, ja luokittelen taideteoksia sisään aineistooni ja ulos siitä. Toisin sanoen ”varmistan” itsemurhan esiintymisen taideteoksessa kysymällä aineistoltani, onko esitetty viite itsemurhaan todellakin niin selvä, että teos voidaan määritellä itsemurhaa käsitteleväksi teokseksi. Aineistonhakua seuraavat vaiheet ovat vieläkin enemmän tutkijan oman tulkinnan varassa. Aineistooni perehtyen pyrin muodostamaan luokkia ja luokittelemaan aineistoa kehässä, jossa dialogi aineiston kanssa johtaa muokkaamaan jo muodostettuja käsityksiä, jotka puolestaan ohjaavat taas luokittelemaan aineistoa. Tällöin on pintaraapaisun omaisesti kyettävä tulkitsemaan, mihin teos oikeastaan pyrkii itsemurhaviittauksensa välityksellä sekä erottamaan minkälainen ja -lajinen itsemurhan representaatio on kyseessä. Pintaraapaisun omaisesti, koska syvätulkinta olisi liian aikaa vaativaa suhteessa tutkimukseni laajuuteen ja aineistoni huomattavaan kokoon, ja koska tutkimukseni keskiössä on loppujen lopuksi luokkien muodostaminen pikemminkin kuin tulkinta itsessään. Tällöin kokonaisvaltainen tulkinta tekisi hallaa tutkimukselle tyhjentämällä resurssit tarkoituksettoman syvään aineistoperehtymiseen.

Mutta kuinka tulkinnan saa vakiinnutettua systemaattiseksi metodiksi? Ymmärtämällä oman rajallisuutensa aikaan ja kulttuuriin sidottuna ihmisyksilönä ja paikantamalla itsensä suhteessa tutkimukseen. Judén-Tupakka tarjoaa selkeän käsityksen suunnitelmallisen tulkinnan kulusta artikkelissaan *Askelia fenomenologiseen analyysiin* (artikkelikokoelmassa *Avauksia laadullisen tutkimuksen analyysiin*, 2007). Omasta itsestään on mahdotonta päästä eroon: ”Tieto on aina yhteydessä inhimilliseen älylliseen toimintaan. Siksi ilmiön omaa olemusta ei voida saavuttaa sellaisenaan. Havaitseminen on intentionaalinen tilanne, jossa havaitaan aina joku joksikin niin, että havainto käsitteellistää kohteensa.” (Judén-Tupakka, 2007, 62.) Fenomenologia, jonka tarkoituksena on redusoida esiin ilmiön tosiolemus, tarjoaa hyödyntämisen arvoiset askeleet, joiden aikana tutkija oppii tiedostamaan itsensä erilleen tutkittavasta ilmiöstä. Itse en henkilökohtaisesti pyri viemään tiedostamisen spiraalia yhtä pitkälle kuin fenomenologia itsessään vaatii, mutta koen Judén-Tupakan avauksen valaisseen sitä, miten tulkintaa syvennetään, reflektoidaan ja vakautetaan systemaattiselle, vakavasti otettavalle tasolle. Omassa tutkimuksessani fenomenologia näkyikin käytännössä omien esioletusten tiedostamisena ja pyrkimyksenä vapautua niistä syvemmän ymmärryksen saavuttamiseksi. Alustavat luokitusluonnokset tulevat kokemaan lukuisia

transformaatioita tutkimusprosessin edetessä, kun reflektoin alustaviin luokkarajauksiini johtaneita ennako-oletuksiani ja asenteitani. Tavallaan oma metodini seisoo tällöin samassa linjassa myös hermeneutiikan ja sen tarjoaman hermeneuttisen kehän kanssa, jossa esiymmärrys kehittyi ymmärrykseksi suhteuttamalla itsensä kontekstiin ja jossa tulkinnan osat kehittyivät suhteessa kokonaisuuteen, kokonaisuus suhteessa osiin. (Judén-Tupakka, 2007, 64–65; Siljander, 1988, 115–119.)

Teknisesti systemaattinen tulkintaprosessi toteutetaan tutkimuksen joka vaiheen avaamisena ja itsereflektiona. Avainsanat ovat kyseenalaistus ja tiedostaminen. Aineistoon ja tutkimusaihetta koskevaan aiempaan tutkimukseen ja siihen liittyvään keskusteluun on perehdyttävä, mutta yhtä lailla kuin omat ennako-oletuksensa on myös ulkoinen informaatio kyseenalaistettava, ennen kuin päästään tasolle, jolla aletaan ymmärtää aineistoa intuitiivisesti. Ja silti sama redusoiva toimenpide on toistettava yhä uudelleen ja uudelleen, kunnes on niin tietoinen omasta roolistaan, että saattaa melkein nähdä sen ohitse. (Judén-Tupakka, 2007, 69–84.) Ja miten tätä sovelletaan tutkimukseen, jonka tutkimustehtävänä on koostaa aineistosta luokkia? Luokkien muodostaminen on subjektiivinen prosessi, joka ei tulisi tehdyksi, mikäli tulkitsija riisuttaisiin subjektiivisuudesta, sillä aineistossa ei ole olemassa annettuja kategorioita, jotka voitaisiin vain ”kaivaa esiin”. Siten fenomenologian anti tälle tutkimukselle on pyrkimys nähdä kulttuuristen taustatekijöiden läpi ja tiedostaa omien valintojensa perusteet, jotta subjektiivisessa tulkintaprosessissa synnytettyjä luokkia voitaisiin kutsua vakain, eikä vain pelkkien mielenoikkujen seurauksina syntyneiksi.

2.4. Tutkimukseni hermeneuttinen kehys

Siinä missä perinteinen hermeneuttinen kehä painottaa tulkinnan kohteen kontekstualisointia tienä kohteen oikeaan ymmärtämiseen, uskossani tulkitsevan luokittelun mahdollisuuksiin tukeudun itse Hans-Georg Gadameriin ja tarkemmin ottaen hänen filosofiaansa kirjassa *Philosophical hermeneutics* (1977). Gadamerin voidaan sanoa perehtyneen taiteen tulkinnan mahdollisuuksien pohtimiseen niin kirjallisuuden kuin kuvataiteenkin osalta. Hänen ajattelunsa taustalla on taiteenfilosofiassa parin viime vuosikymmenen aikana tapahtunut muutos: taiteilijan itsensä taideteokselleen luoman merkityksen haltuunoton mahdollisuus on kyseenalaistettu. Käsitetään, että luonnollinen tapa ymmärtää on ymmärtää väärin, sillä taiteen tekijää ja sen tulkitsijaa erottavana aikana maailma on muuttunut. Taiteilijan subjektiivisen intention avaamiseksi olisikin

rekonstruoitava koko taideteoksen historiallinen konteksti ja taiteilijan elämäntilanne, eikä siltikään päästäisi sinne, mistä taiteilija merkityksensä ammentaa, koska kukin yksilö tulkitsee taideteosta oman persoonansa puitteissa. (Gadamer, 1977, xiii, 95.) Tässä Gadamerin filosofia sopiikin omaan tutkimukseeni, jossa teosten syvän kontekstualisoinnin estää luokiteltavien – reilun sadan vuoden aikajanelle levittäytyvien – teosten lukumäärä ja luokkien muodostuksen tehtävä itsessään. Pikemminkin kuin juurruttamaan syvemmälle kontekstiinsa, teokset pyritään jo olemassa olevan kontekstin avulla tiivistämään ydinmuotoonsa, jotta tämä itsemurhan kuvan paljastunut ”funktio” ohjaisi teoksen luokittelua ja luokittelu lopulta typologian muodostamista.

Gadamerin mukaan taideteos puhuu kuitenkin katsojalleen suoraan, eikä taideteoksen tulkinta siis ole verrattavissa muuhun tulkintaan, jossa lähettäjä ja vastaanottaja erottaa aina kuilu. Taideteoksen edessä ei silti tavoiteta sitä merkitystä, jonka taiteilija on itse teokselleen antanut. (Gadamer, 1977, xxiv.) Gadamerin mukaan taiteen ilmaisukykyä ei kuitenkaan tule sitoa pelkästään tähän teoksen alkuperäiseen historialliseen kontekstiin. Taiteella on nimittäin oma, itsenäinen läsnäolonsa, jossa sen historia kulkee mukana vain rajoitetussa määrin. (Gadamer, 1977, 95.) Gadamerin mukaan taideteos puhuu katsojalleen aivan kuin se puhuisi tälle henkilökohtaisesti. Täten, pikemminkin kuin lähteä metsästäämään teoksen historiallista henkeä, on se ”integroitava” katsojan itseymmärrykseen: ”*Taideteoksen sanoman ymmärtäminen on itsensä kohtaamista.*” (Gadamer, 1977, 100–101.) Toisin kuin edeltäjänsä Gadamer ei kuitenkaan pidä ihmisen ennakkoluuloja ja taustaoletuksia ongelmallisina, vaan hän sanoo niiden avaavan menneen tulkitsijalle. Hänen mukaansa taideteoksen kohtaamisessa on itse asiassa kyse dialogista, jossa sekä taideteoksen että tulkitsijan horisontit fuusioituvat. (Gadamer, 1977, xix,xiv–xv.)

Tähän horisonttien fuusioitumiseen pääasiassa luotankin kartoittaessani itsemurhan esiintymisiä modernissa ja jälkimodernissa taiteessa. Vaikka teosten kokonaisviestien ja kussakin teoksessa esiintyvän itsemurhan tarkan merkityksen selvittäminen vaatisi teoksen laajaa kontekstualisointia, puhuttelee teos yleisöään myös yleisemmällä tasolla ajasta ja paikasta riippumatta, ja siten on mahdollista erottaa niitä rooleja, joissa itsemurha on taiteessa esiintynyt, ja niitä sävyjä, joilla sitä on kuvattu. Esimerkiksi, onko teon representaatio negatiivisesti tai positiivisesti väritynyt ja minkälaista kokonaiskuvaa teoksen ilmielementit itsemurhasta luovat. Luonnollisestikaan en omassa tutkimuksessani nojaa pelkkään yleissivistykseen ja oman käden tuntumaan, koska taustalla on tutkimusaiheestani koottu laajahko, jo olemassa olevaan tutkimukseen perustuva tietopohja. Käytännössä pyrin jopa lähestymään aineistoani taiteilijalähtöisesti ja integroimaan kutakin käsittelemääni teosta taiteilijan itsensä elämäntilanteeseen, kokonaistuotantoon ja mahdollisiin

teoreemoihin. Siltikin otteeni on Gadamerin hermeneutiikan lailla subjektiivinen ja jättää raon teoksen ja sen ajallisen ja kulttuurisen kontekstin väliin sekä tukeutuu jossain määrin uskoon taideteoksen itsenäisestä kyvystä puhutella katsojaansa. Kuten Laura McLean-Ferris kommentoi *Art Today* -lehdessä julkaistussa vastineessaan taiteilija Anna Ostoyan kirjettä, jossa tämä syyttää McLean-Ferrisiä näyttelynsä väärinymmärtämisestä, on katsoja epäonnekkaassa asemassa, mikäli hänen sokeutensa yhdellekin teoksen sisältämälle viitteelle johtaa teoksen väärinymmärtämiseen. (McLean-Ferris, 2010, 16.) Taiteilija ei voi olettaa katsojalla olevan tietoa kaikista teoksiin sisällytetyistä viittauksista, eikä sitä voida katsojalta vaatia. Informaatioähkyn vaivaamassa nykymaailmassamme tämä on jopa mahdottomuus. Siten otankin taiteilijalähtöisyydestäni huolimatta oikeuden olla subjektiivinen: oikeuden pyrkiä näkemään teoksen taiteilijan intentioista käsin, mutta silti omin silmin ja tarjolla olevaa informaatiota ja omaa tulkintaani yhdistämällä joko kulkea oikeaan suuntaan tai erehtyä, ja silti väittää tulkintaani riittävän validiksi luokittelun ja typologian muodostuksen tarpeisiin. Nimenomaan tästä näenkin Gadamerin puhuvan.

2.5. Ennako-oletusten avausta

Yksi itseäni vahvimmin johdatelleista ennako-oletuksista oli usko siihen, että siinä missä teemaa on mahdoton käsitellä sanoin, kuvataide astuu kehään: usko taiteen voimaan traumaattisten, kipeiden ja tabuoitujen aiheiden käsittelyssä. Koska kandidaatintutkielmani piirissä tarkastelemani Kalervo Palsa on kenties poikkeava pikemminkin kuin normia edustava taiteilija maalatessaan suhteensa itsemurhaan esiin kuin esittelisi päiväkirjaansa yleisölle, otin oletukseksi, että itsemurhaa tulee etsiä myös pintaa syvemältä. Voitaneen olettaa, että mikäli taiteilija on halunnut välittää itsemurhan kuvauksellaan viestin yleisölleen, on itsemurhan representaation tai viittauksen tullut olla näkyvä, mutta mikäli itsemurhan käsittely on puhtaan henkilökohtaista, itsemurhan teema on usein saattanut jäädä vailla julkista nimeämistä ja toisinaan jopa tulla kätkeytyksi. Tästä johtuen näin suhteessa enemmän vaivaa itsemurhan käsittelyn henkilökohtaisempia muotoja etsiskellen, kun taas selkeästi indikoidut teokset olivat helpommin löydettävissä. Siten henkilökohtaisiksi olettamieni itsemurhan kuvausten kohdalla on olemassa ylitulkinnan vaara, vaikka tämän vaaran tiedostaminen toivoakseni hillitsikin ylitulkintaa ja ohjasi hakemaan oletetuille itsemurhien representaatioille perusteluja luotettavista lähteistä.

Aloittaessani aineistoni keruuta tutkimukseni vielä kattoi itsemurhaa käsittelevän taiteen aina antiikista nykypäivään. Siten ensimmäiset luonnokseni itsemurhan taiteen typologiasta sisälsivät

erityiset kategoriat sekä erotisoiduille naisen kuville että moraalisesti kantaaottaville esityksille itsemurhasta joko hyveellisinä tai paheellisina. Rajattuani aineiston uudestaan pelkkää modernia ja jälkimodernia taidetta koskevaksi edellä mainitut kategoriat näyttivät kokevan inflaation, joten on mahdollista, että näkemistäni ovat jossain määrin ohjailleet myös kysymykset siitä, vieläkö itsemurha on toiminut välineenä moraalisille kannanotoille itsemurhan hyväksyttävyydestä, ja siitä, vieläkö itsemurhan kuvaukset ovat erotisoituja. Samalla lailla itsemurhakuvausten traditionaalisten hahmojen – kuten Kleopatran, Lukretian ja Juudaan – jäätyä itsemurhan taiteen marginaaliin olen saattanut ohjautua silmäilemään aineistostani myös sitä, missä määrin näitä juuriltaan legendaarisia ja biblisiä hahmoja vielä viljellään, ja millaisissa rooleissa tämä tapahtuu suhteessa traditioon.

2.6. Tutkimukseni etiikka

Vaikka teenkin tutkimusta sosiaalisen tabun parissa, koen teoslähtöisyyden ohjaaman lähestymistavan vapauttavan minut valtaosasta niitä eettisiä pulmakohtia, jotka esimerkiksi taiteilijälähtöinen lähestymistapa tai informanttihakuinen haastattelututkimus sisältäisivät. Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole käsitellä ja tulkita *todellisia* itsemurhia vaan pysytellä representaatioiden tasolla. Vaikka jo pelkkä aihe onkin monelle kipeä, ei koko tutkimuksesta tee eettisesti problemaattista vain se, että se nostaa esiin aiheen, josta on totutusti vaiettu. Ei se ole kelvollinen syy olla hiljaa, se, että kaikki muutkin ovat. Itse tästä hiljaisuudesta pitkään kärsineenä sanoisin, että on parempi rikkoa traditionaalinen hiljaisuuden muuri kuin säilyttää huutoa sisällään kuin syntiä. Mielipiteiden moninaisuus pitää silti huolen siitä, että asiasta ollaan varmasti monta mieltä, joten tyydyn toteamaan, että tutkimukseni tarkoitus ei ole loukata, vaan – vaikka välillä humoristisellakin otteella – antaa aiheelle sen ansaitsemaa näkyvyyttä taiteentutkimuksen kentällä.

Tällöin tutkimukseni polttavimmiksi eettisiksi ongelmakohdiksi jäävät yleiset tieteelliseen tutkimukseen liittyvät eettiset kysymykset kuten avoimuus, rehellisyys ja huolellisuus. Tutkimukseni tulkinnallisen laadun takia etenkin tutkimuksen objektiivisuutta käsittelevä vaatimus on pinnalla. Kuten Eeva Anttila kirjoittaa Teatterikorkeakoulun verkkosivujen tutkijasivuilla:

Tutkimusta tekee aina ihminen, ja tutkija on tutkimustoiminnan subjekti. Tutkijan tiedon intressi ohjaa tutkimuksen kaikkia vaiheita, ja sitä millaista tietoa tutkimuksen kautta syntyy. Tietoa ohjaavien intressien tiedostaminen ei vapauta tutkijaa tiedon subjektiivisuudesta, mutta paljastaa tämän yhteyden tutkijalle itselleen, sekä yleisölleen. (Anttila, s.a., verkkolähteet.)

Objektiivisuutta on mahdoton saavuttaa. Kaikki tutkimus ja kukin tutkimusvaihe on tulkinnallista, kuten Nietzschekin tietää kuuluisala lausahduksellaan siitä, ettei faktoja ole, vaan pelkkää tulkintaa. ”*Es gibt keine Tatsachen, es gibt nur Interpretationen.*” Tällöin tutkijan harteille asettuu itsereflektion ja sen avaamisen vaatimus. Tätä olen käsitellyt jo hermeneutiikkaa ja tulkinnan systemaattiseksi saattamista käsittelevän kappaleeni ohessa.

3. Itsemurha historiallisessa kontekstissa

Aikamme kahta siteeratuinta itsensä surmaamista käsittelevää tekstikappaletta mukaillen itsemurha voitaneen nähdä ainoana jäljellä olevana tosikysymyksenä. Albert Camus tituleeraa absurdisminsa mukaisesti itsemurhan ainoaksi vakavaksi filosofiseksi pulmaksi – ”*Il n’y a qu’un problème philosophique vraiment sérieux: c’est le suicide.*” (Camus, 1942, 15.) – ja William Shakespearen Hamletia itsemurha viekoittelee:

To be or not to be. That is the question/ Whether 'tis nobler in the mind to suffer/ – – or to take arms against a sea of troubles/ and by opposing, end them. To die to sleep/ – – To sleep? Perchance to dream? Aye, that's the rub. – – Who would fardels bear/ to grunt and swear under a weary life/ But that the dread of something after death/ – – puzzles the will,/ And makes us rather bear those ills we have,/ Than fly to others that we know not of? (Shakespeare, 1603–23, 86–87.)

Kirjassaan *History of Suicide: Voluntary Death in Western Culture* (1999) Georges Minois kertoo teeman soluttautumisen draamaan ja epiikkaan alkaneen kasvaa eksponentiaalisesti renessanssissa. Vasta aiheeseen uppoutuneena on kuitenkin se todellinen volyyymi, jolla itsensä surmaamisen teema on kulttuurin tuotteisiin soluttautunut, alkanut paljastua. Jo itsemurhan esitysten määrä pelkässä populaarikulttuurissa todentaa väitettä itsemurhan syvästä askarruttavuudesta, media-arvosta ja sen jatkuvasta prosessoinnin tarpeesta. Kysymys ihmisen vapaudesta päättää omasta kuolinhetkestään ja itsemurhan moraalisuudesta onkin kulkenut ihmiskunnan mukana sen hamasta alusta saakka.

Itsemurhan käsitteen edellyttämän intentionaalisuuden tähden tämän ”vapaaehtoisen kuoleman” sanotaan olevan koko eläinkunnasta yksin ihmismaailmassa esiintyvä ilmiö. Osin kenties tämän johdosta – tiedostavan ja siinä mielessä jumalallisen olennon velvollisuuden elämää ja siten luontoa kohtaan – suhtautumistavat itsemurhaan ovat aina olleet vähintäänkin kahtaalle jakautuneet. Yhtenäisen termin ”itsemurha”, ”suicidium”, etymologia juontuu 1100-luvun loppuun ja on johdettavissa Gauthier de Saint-Victorin teologiaan. Termin ilmenemisessä oli tuolloin kyse

kuitenkin yksittäistapauksesta, eikä tämä negatiivisen ”itsen murhan” ja positiivisen ”itsen tapon” lopullisesti erottanut käsite vakiintunut käyttöön kuin vasta 1600-luvulla. (Brown, 2001, 23; Minois, 1999, 181–83; Sihvola, 1998, 172.) Siitä huolimatta, että tämä terminologinen eronteko vakiintui vasta valistuksessa, ei teeman käsittelyä vaikeuttanut käsitteellisen yhtenäisyyden puutos ole estänyt niin itseään itsemurhaa kulkemasta mukana koko ihmislajin tunnetun historian kuin filosofejakaan kiistelemästä aiheesta yhtä kauan. – Edes aikoina, jolloin debattiin on suhtauduttu kielteisesti. Itsemurhakielloista ja tekoa seuranneista rangaistuksista voitaneen pitkälti syyttää valtion ja kirkon yrityksiä pelotella kansaa olemaan erkanematta laumasta ja saada se tuomitsemaan ne yksilöt, jotka ovat itsemurhallaan ikään kuin kiistäneet auktoriteettien oikeuden kontrolliin. Siltikään kiellot ovat tuskin estäneet itsemurhia, ja itsemurhan vastaanottoakin on aina pelotteista huolimatta ollut monitahoisempi. Yhdeltäkään aikakaudelta ei ole nimittäin löydettävissä yhtenäistä kantaa itsemurhaan. Sääntökirjasta on aina löytynyt poikkeuksia, elleivät jo kontradiktoriset suuntaukset ja poikkeavat mielipiteet ole pitäneet kiistaa itsemurhan oikeutettavuudesta vereväenä. Émile Durkheim tunnistaa itsemurhan ristiriitaisen vastaanoton syyksi hyvettä ja pahetta toisistaan erottavan rajan löyhyyden:

[I]tsemurha on läheistä sukua aidoille hyveille, joita se yksinkertaisesti liioittelee. Niinpä mielipiteet eroavat helposti toisistaan. Koska itsemurha jossakin määrin aiheutuu yleisesti kunnioitetuista tuntemuksista, sitä ei paheksuta varauksetta ja epäroimättä. Näin syntyvät yhä uudelleen esiintyvät kiistat teoreetikkojen kesken siitä, onko se vastoin moraalialia vai ei. (Durkheim, 1930, 461.)

Ovat syyt mitkä hyvänsä, tämän kiistellyn teeman vastaanottoa tullaan käsittelemään yksityiskohtaisemmin itsemurhan kronologisia vaiheita käsittelevissä kappaleissa. Ensin perehdytään siihen, mistä itsemurhassa on todella kyse, ja määritellään käsitteen rajat tämän tutkimuksen osalta.

3.1. Itsemurha käsitteenä

Durkheimin määritelmän mukaan itsemurhaksi ”kutsutaan kaikkia sellaisia kuolemantapauksia, jotka johtuvat suorasti tai epäsuorasti uhrin omasta positiivisesta tai negatiivisesta teosta, jonka hän tietää varmasti tuottavan tämän tuloksen. Yritys on samalla tavoin määritelty teko, joka epäonnistuu tuottamasta kuolemaa.” (Durkheim, 1930, 19.) Siten itsemurha ja itsemurhayritys ovat tiivistettävissä intentioksi ja intentiota seuraavaksi teoksi, joka joko tuottaa halutun lopputuloksen

tai epäonnistuu. Niin ikään teko voi olla joko *suora* tai *epäsuora*. Näistä ensimmäisessä tapauksessa henkilön kuolema on välittömästi tämän omissa käsissä ja on siten varsinainen *itse aiheutettu* kuolema. Jälkimmäisessä tapauksessa kuolema riippuu ympäristöstä, jonka henkilö saattaa valjastaa aiheuttamaan kuolemansa joko suoralla pyynnöllä, altistamalla itsensä tieteen tahtoen vaaraan tai sitten olemalla vastahakoinen estämään itseään uhkaavan kuoleman, kuten marttyyrikuolemassa. Näin ikään itsemurha voi riippua henkilön *positiivisesta* teosta, eli teosta, jonka tavoitteena on kuoleman aiheuttaminen, tai *negatiivisesta* teosta, joka tiivistyy henkilön passiivisuuteen ja haluttomuuteen estää itseään uhkaava kuolema.

Klassikon aseman ansainneessa teoksessaan *Itsemurha. Sosiologinen tutkimus* (1930) Émile Durkheim pyrkii näkemään itsemurhan yksilöllisesti vaihtelevien syiden taakse ja tunnistamaan itsemurhamotiivien taustalla vaikuttavia yleisiä, kollektiivisia virtauksia. Vaikka tutkimus on likemmäs sata vuotta vanha, Durkheimin kyky ymmärtää ihmismieltä on pitänyt huolen siitä, että *Itsemurha* on paikkansapitävä tutkimus vielä nykypäivänäkin. Kunnioitettuna perusteoksena se onkin säilyttänyt asemansa itsemurhailmiön ymmärtämisessä. Durkheim tunnistaa ilmiön taustalta kolme perustyyppiä, jotka voivat toimia itsemurhan taustavireenä joko puhtaina muotoina tai toisiinsa limittyneinä variaatioina. Nämä kolme tyyppiä ovat egoistinen, altruistinen ja anominen itsemurha.

Egoistinen itsemurha on lähinnä nykyaikaisen, länsimaisen talousyhteiskunnan vitsaus, sillä sen taustalla vaikuttaa individualismi ja kaikkien kollektiivisten instituutioiden otteen kirpoaminen yksilöstä. Kun uskonto luopuu yksilönkontrollista, politiikka ei enää sido kansaa yhteen rintamaan ja perheinstituutio pienenee teollistumisen vaikutuksesta hatarasti yhtä pitäviksi yhden ja kahden hengen talouksiksi, jotka yhä harvemmin kestävät avioeron tultua kollektiivisesti hyväksytyksi, jää ihminen ikään kuin yksin ja kantaa vastuuta vain itsestään. Yhdessä protestanttisissa kulttuureissa lisääntyneen yksilösivistyksen, ajatuspääoman ja kyseenalaistamisen mentaliteetin kanssa tämä kollektiivisuuden heikkeneminen johtaa toisinaan siihen, että vapaasti ajatteleva ihminen saavuttaa pohdinnoissaan sen lopputuloksen, että kullakin yksilöllä on oikeus päättää itse elämänsä jatkumisesta – ja sen loppumisesta. Tällöin egoistinen itsemurha on tavallaan individualismin kääntöpuoli, huolimatta siitä, johtaako tekoon pelkkä abstrakteissa sfääreissä liidelleen yksilön teesi elämän järjettömyydestä vai raskaita, elämän tiellä koettuja kärsimyksiä. (Durkheim, 1930, 165–251, 263, 345–346.) Durkheim kirjoittaa:

Itsemurha on kääntäen verrannollinen niiden sosiaalisten ryhmien yhdentyneisyyden asteen kanssa, joihin yksilö kuuluu. Mutta yhteisö voi hajota vain, ja sikäli kuin yksilö erkanee sosiaalisesta elämästä, sikäli kuin hänen omat päämääränsä tulevat vallitseviksi yhdyskunnan päämäärien sijasta, sikäli kuin sanalla sanoen hänen persoonallisuutensa pyrkii alistamaan kollektiivisen persoonallisuuden. – – Jos siis sovimme, että sellaista tilaa kutsutaan egoismiksi, jonka vallassa yksilön ego vaatii itselleen laajenemista sosiaaliseen egoon verrattuna, ja sen kustannuksella, voimme kutsua tällaisesta yksilöllistymisestä peräisin olevaa tyyppiä egoistiseksi itsemurhaksi. (Durkheim, 1930, 241.)

Altruistinen itsemurha on, päinvastoin kuin egoistinen itsemurha, vahvasta sosiaalistumisesta peräisin oleva itsemurhan muoto, ja se on Durkheimin mukaan yleinen alkukantaisten kansojen ja muiden vahvasti kontrolloitujen yhteisöjen sisällä, kuten vanhakantaisten, monoteististen uskontojen keskuudessa. Durkheim erottaa toisistaan kaksi erillistä altruistisen itsemurhan lajia: pakollisen ja vapaaehtoisen altruistisen itsemurhan. Näitä kahta erottavana tekijänä toimii se, että siinä missä ensimmäisessä tapauksessa itsemurha näyttäytyy ikään kuin kirjoittamattomana velvoitteena aina tiettyjen elämäntilanteiden koittaessa, vapaaehtoisen altruistisen itsemurhan kulttuurissa itsemurha on kiellettyä. Pakollisessa altruistisessa itsemurhassa yksilö surmaa itsensä säästyäkseen häpeältä, joka itsemurhasta kieltäytymistä seuraisi, ja vapaaehtoisessa altruistisessa itsemurhassa sama kollektiivisuuden aikaansaama ryhmäpaine ja halu paeta häpeältä saa yksilön luopumaan elämästään kiellosta huolimatta. (Durkheim, 1930, 252–284, 345–346.)

Koska siis hyveenä, vieläpä korkeimpana on ettei elämää pidetä tärkeänä, ihminen, joka luopuu siitä olosuhteiden pienimmästäkin yllytyksestä tai pelkästä pöyhkeilyn halusta, ansaitsee arvostuksen. Itsemurhaan liittyy täten sosiaalista arvostusta sekä samalla rohkaisua, ja tästä palkkiosta kieltäytymisellä on samanlaisia vaikutuksia kuin varsinaisella rangaistuksella, vaikkakin vähäisemmässä määrin. Mitä toisaalta tehdään häpeän välttämiseksi, tehdään toisaalta arvostuksen saamiseksi. (Durkheim, 1930, 259.)

Pakollinen altruistinen itsemurha on länsimaiselle ihmiselle kovin vieras, sillä nykypäivänä pitänee länsimaissa matkustaa joko spatiaalisesti tai temporaalisesti kauas, että vastaan tulee kulttuuri, jossa itsemurhaa on odotettu esimerkiksi kypsään ikään ehtineeltä mieheltä, leskeytyneeltä naiselta tai palvelijalta isäntänsä kuoltua. Esimerkiksi intialainen Sati, jossa leskinaisen odotetaan palavan rituaalisesti roviolla miehensä ruumiin kanssa, on ollut kiellettyä jo noin sadan vuoden verran. Vapaaehtoinen altruistinen itsemurha on sen sijaan tutumpi ilmiö. Omasta aineistostani tämänlainen altruistinen itsemurha nousee muun muassa esiin Aasian rituaalisesta kunniaitsemurhasta ja uskonnollisesta marttyyrikuolemasta, josta ajankohtaisesti kuohuttavana esimerkkinä toimii

itsemurhaterrorismi. Kumpaakin altruistisen itsemurhan lajia yhdistää ja määrittelee yksilön niin suuri sosiaalistuminen, että yksilöllä itsellään ei koeta olevan merkitystä kuin kollektiivin osana. Tällöin yksilö surmaa itsensä joko yhteisönsä puolesta tai sen negatiivisia reaktioita paeten.

Kolmas Durkheimin esittelemä itsemurhan muoto on anominen itsemurha, joka tiivistetysti ilmaistuna seuraa egoistisen itsemurhan lailla rajoitusten puutteesta, tai pikemminkin rajoitusten yllättävästä muutoksesta tahi katoamisesta. Tämänkaltainen rajoitusten muutos on seurausta dramaattisesta, yksilöä kohdanneesta statusmuutoksesta, oli kyseessä sitten sosiaalisen tai taloudellisen statuksen muutos. Useimmiten anominen itsemurha on myös riippumaton siitä, onko muutos positiivinen vai negatiivinen. Durkheim itse liittää anomisen itsemurhan lähinnä teolliseen vallankumoukseen ja avioeroon. Hän selittää tämänkaltaisen muutoksen vaikutuksen itsemurhakuolleisuuteen johtuvan yksilön odotusten ja tahdon sopeuttamisen vaikeudesta. Uusi tilanne ja sen mukanaan tuoma muutos yksilön kohtaamissa rajoituksissa saa aikaan epäterveen odotusten ja todellisuuden välisen epäsuhdan: ”*Mikään olento ei voi olla onnellinen tai edes elää, ellei sen tarpeiden suhde käytettävissä oleviin keinoihin ole riittävä. Jos ne vaativat enemmän kuin voidaan antaa, tai jopa vain jotakin erilaista, ne ovat jatkuvasti ristiriidassa ja voivat toimia vain vaivoin.*” (Durkheim, 1930, 293.) Itse tulkitseen Durkheimin anomista itsemurhaa nykypäivän kontekstissa pikemminkin kognitiivisen psykologian kautta, joka tunnistaa muutoksen itsessään olevan problemaattista ja horjuttavan ihmispsykeen stabiliteettia toisinaan jopa siinä määrin, että sopeutuminen uuteen tilanteeseen on mahdotonta. Kuuluisa *Holmes and Rahe Stress Scale* erittelee erilaisten muutosten kuormittavuutta psyykelle. (Holmes & Rahe, 1967, passim.) Martin Seligmanilta puolestaan on peräisin ”opitun avuttomuuden” käsite, jonka mukaan kokemus kontrollin puutteesta saa aikaan kognitiivisen tilan, jossa avuttomuus automatisoituu reagoititavaksi. (Mandler, 1984, 41.) Joka tapauksessa: anomisessa itsemurhassa on kyse kiihtyneen, suuren muutoksen jäljiltä sopeutumiskyvyttömän ihmisen teosta. Ihminen, joka liiallisten ulkoisten rajoitusten tai näiden rajoitusten puutteen tähden jää mahdottomien toiveidensa armoille, tunteekin jääneensä omilleen ja saattaa menettää kontrollin. (Durkheim, 1930, 285–336, 349.)

Tätä kautta tulee tutkielmani käsittämä itsemurha määritellyksi. Oma aineistoni vastaa Durkheimin havaitsemaa monimuotoisuutta sisältämällä yhtäältä äärimmäisen individualistisia itsemurhia – sekä egoistisen melankolisia että anomisen kiihtyneitä tapauksia – ja toisaalta altruistisen uhrautuvia itsemurhia. Siten myös tutkimuksestani esiin nouseva itsemurhan käsitys typistyy pohjimmiltaan Durkheimin määritelmän mukaisesti intentioon kuolla ja sitä seuraavaan suoraan tai epäsuoraan,

positiiviseen tai negatiiviseen tekoon. Kyseessä ollessa kuitenkin tutkimus itsemurhan ilmenemisestä *taiteessa* ja sen käsittelystä *taiteen keinoin*, vaaditaan jokseenkin joustavampaa määritelmää. Ensinnäkin, taideteoksen yksittäisen ja temporaalisesti pysähtyneen luonteen takia on toisinaan vaikea erottaa, onko teko onnistunut vai epäonnistunut, joten itsemurhayrityksiä ei aineistossani erotella onnistuneista itsemurhista. Toinen syy siihen, ettei tällaista erottelua edes yritetä, on se, että koen itsemurhayrityksen jo itsessään olevan sen kaliiberin teko, että se tulee taiteessa ja taiteen keinoin käsitellyksi tietynasteisena itsemurhana, epäonnistumisesta riippumatta. Toisekseen, ekspression ollessa vahva osa nykyaikaista taidekäsitystä, tutkimuksessani käsitellään toteutumattomia itsemurha-aikeita ja -ajatuksia siinä missä toteutuneita itsemurhia ja itsemurhayrityksiäkin. Näin ollen tietyissä tapauksissa itsemurhana käsitellään pelkkää intentiota kuolla, vailla mitään tekoa. Näin ollen tutkimukseni käsittämä itsemurha sisältää itsemurhan lisäksi suhteellisen erottelemattomina myös itsemurhayrityksen kuin itsemurha-aikeenkin. Tällöin teon *toteuttaminen* ja *toteutuminen* ovat jokseenkin triviaaleja seikkoja ja keskiöön nousee yksinkertaisesti yksilön *halu* kuolla ennenaikaisesti, toisinaan myös haluttomuus kuolemaansa estää. Tällöin on mahdollista asettaa rinnakkain fiktiiviset itsemurhat, viitteet tosielämän itsemurhiin ja pelkällä itsemurhan nimellä ratsastavat teokset ja jättää mahdolliset eronteot eri toteutumisasteiden välillä sen harteille, onko niillä typologian kannalta merkitystä vai ei.

3.2. Itsemurhan historia ja sen taiteenkanoninen kaari

Katsaukseni itsemurhan historiaan rajautuu ajallisesti kirjoitustaidon historian mukaan eli antiikista eteenpäin. Maantieteellisesti se taas rajautuu entisestään itsemurhan länsimaiseen historiaan aineistoni länsimaavoittoisuudesta johtuen. Myös Brownin tarjoaman taiteenkanonisen peruskiven ollessa eurooppalaista tekoa on taustaosuuteni kovin monoteettinen, vaikka aineistoni itsessään sisältääkin monimuotoisemman kaaren itsemurhan taidetta.

3.2.1. Antiikki ja avoin sana

Huomionarvoista antiikissa on se, että sen käsitys itsemurhasta ei sisällä altruistista vapaaehtoista kuolemaa, vaan tämä positiivisen auran ympäröimä itsemurha tapana kuolla käsitettiin täysin irralliseksi itsemurhasta *itsen murhana*. Siten kun itsemurhaan otettiin antiikissa kantaa, tällä herooisena käsitetyllä uhrautuvalla itsemurhalla ystävän tai yhteiskunnan puolesta ei ollut sijaa

väittelyssä. (Brown, 2001, 23; Sihvola, 1998, 172–173.) Antiikin maailman suhdetta itsemurhaan lienee todenmukaisinta kuvata termillä ”pluraliteetti”. Jo ”itsen murhaa” ympäröi mielipiteiden moninaisuus, sillä kuten Minois huomauttaa, itsemurhan tuominta tai hyväksyntä oli kaukana yksimielisestä. Kullakin filosofisella koulukunnalla oli oma kantansa teemaan. (Minois, 1999, 43.) Keskustelun yhdessä ääripäässä oli pythagoralaiden itsemurhan vastustus, joka pohjasi uskoon ruumiin ja sielun välisen harmonian tärkeydestä. Toisessa ääripäässä oli epikuroilaisten, kyreneläisten, kyynikkojen ja stoalaisten usko itsemurhan oikeutettavuuteen yksilön vapauden nimissä. Vaikka varsinaiset itsemurhan oikeuttavat perusteet vaihtelivat koulukunnasta toiseen, itsemurhan puolestapuhujat yleensä suosittelivat itsemurhaa vain syvällisen harkinnan jälkeen tilanteessa, jossa itsemurha on älykkäin ratkaisu. Toisinaan on viisaampaa kuolla kuin kärsiä. Stoalaisen Epiktetoksen sanoin: ”*Jos elämä muuttuu sietämättömäksi, se on syytä lopettaa: jos talossa on liikaa savua, on paras mennä ulos.*” (Sihvola, 1998, 185.) Tällöin tyydyttävä elämä tavallaan nostettiin ihmisen olemassaolon korkeimmaksi tavoitteeksi, ja kuten kyynikko Diogenes tiivistää, itsemurhaa puolustavien kantojen mukaan ihmisen ainoat vaihtoehdot olivat ”*järkevä elämä tai hirttosilmukka.*” (Sihvola, 1998, 179.) (Minois, 1999, 43–45; Sihvola, 1998, 179–186.)

Dialogissaan *Faidon* (n. 360 eaa.) Platon lainaa pythagoralaiden argumentteja ja kuvaa ihmisruumista ikään kuin sielun vartiopaikkana, jota ei käynyt hylkääminen kesken vahtivuoron, ja ihmistä jumalten omaisuutena, jolla ei ollut oikeutta ottaa kohtaloaan omiin käsiinsä. *Faidon* antoikin sanat moralistien suuhun vuosisadoiksi eteenpäin. Platonin itsemurhaa käsittelevät tekstit kattavat kuitenkin sekä Platonin oman että Sokrateen kannan, joten vaikka hänen itsemurhaa koskeva filosofiansa on uusplatonistien ja skolastikkojen kynissä vääntynyt puhtaasti itsemurhakieltoa tukevaksi puolustukseksi, käy teoksesta *Lait* (n. 350 eaa.) ilmi Platonin kumppaakin näkökulmaa ymmärtävä kanta. Teoksen mukaan muutoin laittomalle teolle löytyy kolme poikkeusta: Sokrateenkin saama valtion tuomio suorittaa itsemurha, parantumaton fyysinen sairaus tai rikollisuus ja ”*häpeä, josta ei ole ulospääsyä eikä pelastusta*” (Sihvola, 1998, 176), eli kohtalo, jonka surkeutta ei antiikin kunniaa painottaneessa kulttuurissa käynyt kiistäminen. Platonin oppipoika Aristoteles sen sijaan on ehdoton kannassaan ja tuomitsee itsemurhan. (Sihvola, 1998, 173–179.) Kuten Minois tiivistää, itsemurha on Aristoteleen mukaan tuomittava, koska se on oikeuden ja hyveen vastainen rikkomus niin itseä kuin yhteisöäkin kohtaan ja edustaa vastuuta pakenevaa pelkuruutta. (Minois, 1999, 45–46.)

Ron Brownin mukaan tämä itsemurhan moniääninen vastaanotto käy ilmi myös ajanjakson taiteesta siitä huolimatta, että visuaalisen taiteen puolelta itsemurhan representaatioita on löydetty

harvanlaisesti verrattuna kirjallisuuden lukuisempiin kuvauksiin. Ajan saatossa teoksia on kadonnut ja tuhoutunut, eikä kaikkia varmasti ole alunperinkään löydetty, joten osaltaan kyse saattaa olla luonnollisesta kadosta. Tämä poissaolo puhuu silti myös siitä, että itsemurhan visuaaliset esitykset ovat tuskin alun perinkään muodostaneet eheää traditiota. Sinettien, patsaiden ja seinämaalauksen esittämä kuva itsemurhan taiteesta on hajanainen. Siten antiikin legendaariset itsemurhat ovat toimineet inspiraationa vahvemmin tulevien ajanjaksojen taiteilijoille kuin aikalaistaiteilijoille. Itsemurha tuskin on ollut suosittu kuva-aihe antiikissa, jonka teemat olivat Kreikassa riippuvaisia julkisen sektorin ja Roomassa yksityisen sektorin mesenaattien tilaustöistä. (Brown, 2001, 21–33.)

Joitakin yleistyksiä on silti vedettävissä ajanjakson visuaalisten itsemurhien hajanaisuudesta huolimatta. Ensinnäkin esiin nousee tapa esittää hahmo *suunnittelemassa* itsemurhaansa pikemminkin kuin kuvata tekoa sinänsä – Aias nähdään kyyristymässä miekan viereen ja Faidra pitelemässä köyttä tai Canace tikaria. Kuten Brown tulkitsee: ”*In antiquity, where death was seen as a separation of body and soul, the image transcends death. In such a culture the mutilated body was not depicted. – It is feasible to assume that in the ancient world the cultivation of self and the objectification of oneself as a field of action, would limit the depiction of self-killing to sanitized images.*” (Brown, 2001, 31–32.) Poikkeuksena säännölle ovat satunnaisten, miekkaansa heittäytyvien Aias'in ja Decebaluksen kaltaisten hahmojen lisäksi ”ylösnousemuksen” kuvaukset, joissa heroisen itsemurhan suorittanut koskematon henkilö kuvataan siirtymässä eteenpäin vastakohtana *ante*-itsemurhakuvausten koskemattomuudelle. Esimerkkinä tämänkaltaisesta taivaaseen nousevasta heeroksesta toimii Herakleen kuvatraditio. Poikkeukset itsemurhan ”steriilin” esittämisen säännöstä voidaankin nähdä viestinä. Toisinaan itsemurhan itsensä kuvaaminen on esimerkiksi valjastettu signifioimaan toiseutta, kuten daakialaisen kuninkaan Decebaluksen sekä kuolevien gallien kuvausten tapauksissa. Itsemurha asettaa ”meidät” ja ”heidät” vastakkain ja hierarkiaan: ”*The ideas of nation and manliness encapsulated in these works of art indicate the power relations at work in suicidal representation.*” (Brown, 2001, 38.) Siten jo antiikin itsemurhan kuvauksista on ollut havaittavissa tietynlaisia moraalisia arvoasetelmia, jotka käyvät ilmi siitä, mitä tarkalleen ottaen kuvataan: kuvataanko itseään tekoa vai ruumiillisesti vahingoittumatonta itsensäsurmaajaa. Myös välinevalinta on ollut merkityksellinen. Esimerkiksi Faidra saatettiin tuomita sen mukaan, esitettiinkö hänet paheellisen köyden vai heroisen tikarin kanssa. (Brown, 2001, 25.)

Lisäksi Brown havaitsee itsemurhan kuvauksissa ilmenevän sukupuolten välisen kuilun. Antiikissa visuaaliset itsemurhan representaatiot ovat miesvoittoiset, kun taas kirjallisuuden esityksiä

hallitsevat naiset puuttuvat kuvataiteiden puolelta lähes kokonaan. (Brown, 2001, 42.) Voidaan siis sanoa antiikin visuaalisia itsemurhia hallinneen ensinnäkin maskuliinisten itsemurhien: itsemurhien sellaisen ihmisen toimesta, joilla siihen oli valta – vapailla miehillä, ei ikinä orjilla. (Brown, 2001, 21–39; Minois, 1999, 47–48.) Myös valtaosa itsemurhien vähäisistä feminiinisistä representaatioista kytkeytyy tradition maskuliinisuuteen representaatioissa kuvattujen itsemurhamotiivien kautta. Brown kirjoittaa:

The evidence, such as it is, suggests that whether the cause of death is Ajax's or Jokaste's desperation, Pyramus and Thisbe's romantic loss, Herakles' mythic exagoge or Phaedra's revenge and frustration, it is predominantly men's relationship with men, and women's relationship to men that forms the basis for much of the typology of images of suicide. As victims of these relationships, or as sinners, women's imaging provides the beginning of a typology which offers a matrix for the further study of the gendered nature of suicide's imaging. (Brown, 2001, 45.)

Jos antiikin visuaalisen taiteen keinoin kuvattuja itsemurhia lähestytään siis sen kannalta, kenellä oli itsemurhaan oikeus – vapaalla miehellä – ja kytketään se sekä itsemurhan taiteessa ilmenevään sukupuolierotteluun että Brownin mainitsemaan sanitisoitujen itsemurhien hallitsevaan asemaan, voidaan kenties kärjistää, ja todeta hyväksytyimmän itsemurhan hallinneen visuaalisen itsemurhan kenttää. Rohkeus kuvata itsemurhaa kattoi lähinnä sekä itsemurhan toiseuden symbolina, oman itsen negaationa, että positiivisesti värittyneen itsemurhan *tapana kuolla*, joka ei aikalaisajattelussa ollut itsemurha ensinkään. Filosofisesti ristiriitainen itsemurha tappona, epätoivoisena tapana vapautua sietämättömäksi käyneestä elämästä, jäi puolestaan visuaalisten esitysten marginaaliin.

3.2.2. Itsemurhakiellon keskiaika

Keskiajan kanta itsemurhaan oli monoliittinen tuominnassaan. Itse asiassa itsemurhakielto oli saanut alkunsa jo 200-luvulla Rooman valtion pyrkimyksestä kääntää väestön väheneminen väestönkasvuun muun muassa asettamalla itsemurha rangaistuksen alaiseksi. Vallan siirtyessä kristinuskolle itsemurhakielto ja antiikissa esiintyneet itsemurhan vastaiset argumentit seurasivat mukana, joten vaikka ajan saatossa pääargumentiksi nousikin itsemurhan synnillinen, Jumalaa vastaan rikkova luonne, on kiellon todellinen alkuperä moraalisten kysymysten sijaan populaationkontrollissa. Augustinuksen ajoista 400-luvulta lähtien teologia pyrkiin konvertoimaan itsemurhan vastustuksen doktriineista kumpuavaksi itsemurhakielloksi. Raamattu ei itse asiassa kiellä itsemurhaa vaan pikemminkin esittää sen altruistisen muodon positiivisessa valossa niin

Vanhassa Testamentissa kuin Jeesuksen ja apostolien ihannoiduissa marttyyrikuolemissakin. Lähimmäksi itsemurhan vastaisia argumentteja Raamatussa päästään dekalogin ”Älä tapa”-käskyssä, jota tosin rikotaan jo valtiollisessa kuritusjärjestelmässä. Minois toteaaakin ehdottoman itsemurhakiellon syntyneen haparoinnista huolimatta ja kehittyneen lopulta järjestelmälliseksi sekä siviilihallinnossa että uskonossa 1000–1300-lukujen aikana: ”*Existing notions concerning suicide were given a rational and juridical framework in the great scholastic syntheses and in treatises on canon and civil law, thus helping to turn what had been a transitory adaptation to as specific historical situation into an absolute with an intangible value of its own.*” (Minois, 1999, 32.) Itsemurha asetettiin synniksi yli muiden, ja siitä rangaistiin ankarasti sekä itsemurhaa yrittäneitä että siinä onnistuneita läheisineen. Itsemurhaajalta evättiin hautajaiset, ja hänen ruumiinsa alistettiin häpeälliselle, julkiselle mutilaatiolle, kun alun perin pelkoon perustuneet puhdistusriitit omaksuttiin rangaistustoimenpiteiksi. Myös polulta poikenneen koko omaisuus takavarikoitiin valtiolle. Siten valttikorttina itsemurhan vastaisessa taistelussa toimi julkisen häpeän pelote, julkisen häpeän, jonka vaikutus ylsi aina itsemurhaajaa itseään laajemmalle alalle. (Brown, 2001, 73; Minois, 1999, 9–32; 47–55.)

Keskiaikaiset valtakoneistot ottivat tehtäväkseen nollatoleranssiin siirtymisen, joten ajan saatossa kunniakkaan ja kielletyn kuoleman välistä rajaa tiukennettiin, ja itsemurhasta pyrittiin luomaan propagandistisen varoittava kuva muun muassa faabeleiden välityksellä. Asenteiden muutos ja itsemurhan vastainen propaganda käyvät ilmi myös visuaalisen taiteen puolelta, kun pitkän poissaolon jälkeen itsemurha teki paluun taiteeseen Juudaassa, tuon paheellisen kuoleman arkkityypissä, ja matojen syömien antiikin sankarittarien muodossa. Brown arvioi abjektiin⁵ ruumiillisuuteen keskittyvien itsemurhan kuvausten lukumäärän viestivän auktoriteettien halusta pelotella laumasta erkaantuneet takaisin kirkon helmoihin. Kaikki keskustelu itsemurhan oikeutettavuudesta puolestaan pyrittiin tukahduttamaan. Tuomas Akvinolainen kirjoittaa teoksessaan *Summa Theologica* (1265–74) kaikkien itsemurhaa puolustavien argumenttien olevan harhaisia ja virheellisiä ja itsemurhan olevan anteeksiantamaton rikos sekä Jumalaa että yhteiskuntaa kohtaan. (Brown, 2001, 52–53; Minois, 1999, 33.) Itsemurhan taustalla saattoi olla vain joko paholaisen viettelyille heikko luonne tai hulluus. Uskonsotien aiheuttama tarve tosin loi marttyyriudesta poikkeustapauksen. Tämä kahtiajako kiellettyyn ja hyväksytyyn itsemurhaan loi pohjan myös sosiaalisen todellisuuden luontaiselle kaksinaamaisuudelle astua osaksi itsemurhan

5 Abjekti, ”object” on alun perin Julia Kristevan tunnetuksi tekemä termi, joka kuvaa vastakohtaa haluttavalle objektille: vastenmielistä, ruumiillista ja ruumiin eritteisiin liittyvää, kulttuurisesti torjuttua, stigmatisoitua tai silmistä pois suljettavaa. (Kristeva, Julia 1980. *Powers of Horror: an Essay on Abjection* (Translated from original French version *Pouvoirs de l’horreur* by Leon S. Roudiez 1982). New York: Columbia University Press, 1–26.)

kenttää. Sosiaalisten alaluokkien kurjuudesta johtuvat itsemurhat ja yläluokkien kunniaitsemurhat asetettiin vastakkain. Siinä missä näistä ensimmäinen tuomittiin egoistiseksi, jyrkästi rangaistavaksi pelkuruudeksi, jälkimmäisen nähtiin edustavan ihailtavaa altruismia, joka Minois'n sanoin asetettiin mallitapaukseksi ja esimerkiksi marttyyriyden vaatimasta peräänantamattomuudesta. (Minois, 1999, 12.) Sama sosiaalinen kahtiajako näkyi myös itsemurhan rankaisussa. Tapana oli, että syyntakeettomaksi, *non compos mentis*, julistettiin vain perustellusti mielenvikaisuuden johdosta itsensä surmanneet, kun taas paholaisen aiheuttaman epätoivon, tuon synnillisen tunnetilan vallassa kuolleet saivat poikkeuksetta rikolliseksi leimaavan *felo de se* -tuomion. Käytännössä eliitti ja papisto eivät siis joutuneet alistumaan samoille järkähtämättömille säännöille kuin yhteiskunnan alemmat luokat. Arvostetussa asemassa olevan ihmisen surmatessa itsensä teko edusti joko ihailtavaa altruismia, tai sitten tekoa peiteltiin ja yksilön julistettiin suorittaneen synnillisen tekonsa hulluuden alaisena, jotta hänet saatettiin haudata pyhään maahan kaikessa hiljaisuudessa. (Minois, 1999, 9–38.)

Visuaalisen aineksen osalta itsemurha oli antiikin tavoin vähissä myös niin juutalaisesta kuin kristillisestäkin taiteesta. Suuri kirkollinen skisma katkaisi itsemurhan visuaalisten representaatioiden jatkumon, ja vasta samoihin aikoihin kun itsemurhakielto alkoi vakiintua, itsemurhan kuvauksetkin säännöllistyivät. Itsemurhan ja marttyyriyden välisen rajan ollessa vielä verbaalisesti määrittelemättä puhuu varhaiskristillisen ajan visuaalinen tyhjiö Brownin mukaan osaltaan marttyyriydelle myönteisestä kannasta. Vanhan Testamentin negatiivisina koettujen itsemurhien esittämistä lienee hillinnyt pelko siitä, että marttyyrikuoleman maine olisi samalla tahrautunut. Siten Abimelech, Ahitophel, Zimri ja Saul asemiehineen esiintyvät huomattavasti harvemmin varhaisissa kuvituksissa kuin Jumalan käskystä itsensä tappanut Samson. Jonkin verran eroa pyrittiin tosin jo varhain tekemään visuaalisen taiteen Jeesus–Juudas-vastakkainasettelulla, joka toi ilmi yleisesti kuolemaan, ja tarkemmin ottaen itsemurhaan, sisältyvän hyvä–paha-asetelman. 1215–vuoden kirkolliskokouksesta alkaen myös kuvitukset värvättiin evankeliumin opettamiseen lukutaidottomalle kansalle, joten itsemurhan tuomitsemisen ja marttyyrikuoleman tukemisen lisäksi osansa lisääntyneessä itsemurhakuvastossa saattaa olla didaktiikalla. Hyvän ja pahan välinen ero haluttiin teroittaa kansan mieleen, joten itsemurhan taide osaltaan osoitti, miten paheellista elämää seuraa paha kuolema. Toisaalta taas kerran Brown havaitsee itsemurhan representaatioiden konnotoivan toiseutta, tällä kertaa juutalaiskielteisyyden tiimoilta. (Brown, 2001, 50–77.) Representaatioiden materiaali oli keskiajalla valtaosin juutalaisista ja kristillisistä lähteistä johdettua ja puhuneen samasta varovaisuudesta, joka teeman pitkäaikaisen tukahduttamisenkin taustalla vaikutti. Pakanallisista lähteistä lainattu materiaali olisi saattanut konnotoida hyveelliseen

itsemurhaan, kun taas kristinuskon alkulähteiltä juontuvien itsemurhien kuvitukset loivat varmemmin propagandan mukaista kuvaa jyrkästi kielletystä, negatiivisesta teosta. Siten ”itsen murhan” palatessa kuvataiteisiin marttyyrikuolemien rinnalle se erotettiin visusti kaikista positiivisista miellelyhtymistä ja esitettiin marttyyrikuoleman negaationa. Nimenomaan Juudaskuvasto on tässä esimerkillinen: Juudaan kuolema esitettiin visuaalisissa taiteissa aina halveksuttuna hirttäytymisenä, vaikka Raamattu ei tarjoakaan hahmon kuolintapaan yhtenäistä mielipidettä. Juudaan teon taustalla vaikuttanut synnillinen epätoivo, *desperatio*, myös osoitettiin usein paholaishahmojen läsnäololla. (Brown, 2001, 50–87.)

3.2.3. *Renessanssin keskustelunavaus*

Renessanssin aikana katse kääntyi etenkin kirjapainon kehityksen myötä takaisin antiikkiin, ja klassisten kirjailijoiden jalanjäljillä keskustelu itsemurhasta lisääntyi taas. Taustalla vaikutti toki edelleen kirkon ehdoton itsemurhakielto, ja kilpailevien uskonnollisten koulukuntien välinen debatti kiristi itsemurhan vastaanottoa entisestään. Lausunto itsemurhasta vakavimpana syntinä, syntinä yli muiden syntien, on nimenomaan renessanssin ajalta peräisin. Myöskään käytännön tasolla, varsinaisissa itsemurhalukemissa, ei tapahtunut muutosta suuntaan eikä toiseen. Kokonaisuuden kannalta näkemykset silti monimuotoistuivat, ja itsemurhan tema koki ennennäkemättömän kasvun sekä kirjallisuudessa että kuvataiteissa. Myös hullun taiteilijan, omalaatuisen, itsemurha-alttiin neron myytti sai renessanssissa alkunsa samalla, kun diabolisen itsemurhan rinnalle alkoi hiipiä kliininen itsemurha. Kun kirkko vielä syytti paholaista itsemurhan taustalla vaikuttaneesta epätoivosta, uusi älykkösukupolvi kääntyi tieteiden puoleen ja tulkitsi itsemurhan johtuvan moraalisen turmeluksen sijaan fysiologisesta, melankoliaksi kutsumastaan aivojen epätasapainotilasta. Kuten Minois kirjoittaa, medikaalisen tutkimuksen piiriin astuttuaan itsemurha sekularisoitui. (Minois, 1999, 98.) Asenteiltaan järkkymättömän kirkon ja aina aikansa virtauksia seuraavan kulttuurin väliin kasvoikin kuilu. Vaikka protestanttinen uskonpuhdistus ja katolisten vastauskonpuhdistus toivatkin uutta tulta myös itsemurhan vastaiseen kirjoitteluun, renessanssin suhdetta itsemurhaan määrittävät nimenomaan aihealueella puhaltaneet myönteiset tuulet. (Brown, 2001, 88–116; Minois 1999, 49–145.) Kuten Minois tämän renessanssissa tapahtuneen muutoksen tiivistää: ”*Certain condemnation shifted to question.*” (Minois, 1999, 89.) Brown taas havainnollistaa taiteiden ja käytännön välistä eroa: ”*High art paints a picture of heroic suicide to which popular culture illustrates an opposition.*” (Brown, 2001, 14.)

Renessanssissa keskiajan didaktiset ja tuomitsevat raamatulliset itsemurhat keskittyivät kuuliaisen kansan tavoitettavissa oleviin taidemuotoihin. Edelleenkin kirkollinen taide ei säästänyt kadotukselta kuin Jumalan käskystä itsensä murhanneen Samsonin. Sen sijaan varsinaisia kuvataiteellisia esityksiä hallitsi heroisen itsemurhan kuvatradiatio, ihannoiva pikemminkin kuin tuomitseva. Hahmot olivat tuttuja antiikin legendoista. Brown mainitsee suosituimpina Lukretian, Kleopatran, Arrian, Sofonisben, Portian, Didon ja pariskunnan Pyramus ja Thisbe, sekä miehistä Caton, Brutuksen, Cassiuksen, Platonin ja Senecan. 1400-luvulta alkaen nimenomaan naisitsemurhaajien representaatiot eskaloituivat. (Brown, 2001, 88–115.) Itsemurhakielto oli ehdoton, mutta antiikin etäisyys mahdollisti sen suisidiaalisten sankarien ja sankarittarien ihailun, kuten on havaittavissa Jacques Du Boscin Lukretiaa koskevista pohdinnoista: ”*It is difficult to condemn her rationally if one does not first condemn her for not having been Christian, but could she have acted according to our principles?... Could she obey Scripture of which she was unaware?*” (Du Bosc, 1632. Sit. Minois, 1999, 123.) Raiskatun Lukretian itsemurha nähtiin liatun ihmisen hyveellisenä keinona puhdistautua ja saada takaisin viattomuutensa ja päätäntävaltansa. Sofonisben ja Kleopatran itsemurhat edustivat taas taipumattomuutta halveksutun vihollisen edessä: Kleopatra valitsi mieluummin kuoleman kuin alistumisen joukkonsa kukistaneen Octavianin orjaksi, ja Sofonisbe vältti julman kohtalon roomalaisten käsissä juomalla myrkkymaljan. (Brown, 2001, 88–115.) Lähes poikkeuksetta renessanssin feminiininen herooinen itsemurha on siis tietynlainen altruistinen itsemurha, jossa kuolema näyttäytyy kunniakkaampana kuin omista arvoista luopuminen tai kasvojen menetys. Maskuliininen herooinen itsemurha saattaa puolestaan olla egoistinenkin: esimerkiksi Senecan itsemurhan taustalla vaikuttaa puhdas *taedium vitae* -ajattelu⁶: stoalaisittain on parempi kuolla kuin sietää puuduttavaksi muuttunutta elämää (Minois, 1999, 49–51). Sukupuolierottelu jatkui siis elinvoimaisena, joskin traagisen rakkauden tähden suoritettun itsemurhan teema ylittikin sukupuolikuilun feminiinisestä luonteestaan huolimatta.

Maalattu itsemurha oli renessanssissa pitkälti naispainotteinen, ja Brown kuvaa tämän johtuneen osin itsemurhan medikalisoitumisesta. Lääketiede käsitteellisti melankoliasta johtuvan itsemurhan heikkoutena ja heikkouden feminiinisenä ja siten mielsi itsemurhan naiskasvoisena. (Brown, 2001, 94.) Silti itsemurhan feminisoitumisen taustalta löytyvät myös miestaiteilijat ja -yleisö himoineen: itsemurha tarjosi helpon tekosyy kauniin naisvartalon esittämiseen. Itsemurha siis erotisoitiin. Lukretiat ja Kleopatrat esitettiinkin säännönmukaisesti joko yläosattomissa tai kokonaan eevan asussa konteksteissa, jotka antiikin tavoin painottivat vartalon koskemattomuutta. Epäilemättä naisitsemurhaajan kuvaaminen vasta suunnittelemassa tekoaan vähensikin häntä objektivoivan

⁶ *Tedium vitae* = ”*Weariness of life; extreme ennui or inertia.*” (The Oxford English Dictionary, Vol. XVII, 536.)

miehen syyllisyydentuntoa (Brown, 2001, 102). Yleisesti itsemurhan representaatioista tosin todettakoon, että symbolit ja allegoriat mahdollistivat itsemurhakuvausten taipumisen moneen sanomaan. Jo yksinään Lukretiakuvastosta saatetaan havaita läpikotaisin erotisoituja, sensuelleja maalauksia siinä missä naisen hulluudesta ja päinvastaisesti Lukretian hyveestäkin viestiviä teoksia. Brown esittää, että etenkin Lukretian loppumattoman suosion taustalla oli aiheen helppo konvertoitavuus metaforaksi jostain muusta. Lukretian siveys polki jalkoihinsa tämän kuolintavan, joten itsemurhan esittävä kuva ei tosiasiassa esittänytkään itsemurhaa vaan kristillisiä arvoja (Brown, 2001, 88–109). Samanlaista konvertointia tapahtui kaikkialla heroisen itsemurhan kuvatraddition alueella riippumatta esitetyn hahmon sukupuolesta. Yleisestikin ottaen Brown näkee heroisten itsemurhien heijastelleen ja hienovaraisin merkein välittäneen aikansa liikehdintää: *”There is no doubt that these compelling images of self-killing can be equated with religious movements, economic change, battles of the sexes, contemporary misogyny, changing ideas of marriage, of women in the competing labour market in the context of developing capitalism, and the dynamics of oppression associated with witch-hunting in the period.”* (Brown, 2001, 101.)

Kuten Minois muistuttaa, renessanssi oli se ajanjakso, jonka aikana Hamletin esittämä kysymys ihmisen sietokyvystä ja omaehtoisen kuoleman mahdollisuudesta purkautui yleiseen tietoisuuteen. Läpi renessanssin kaikki taiteenlajit huokuivatkin tätä samaa kysymystä, kun itsemurhakiellon perusteet rakoilivat yhteiskuntaluokkien epätasa-arvoisen kohtelun sekä humanismin hengen johdosta. Hiljalleen itsemurha alettiin nähdä tilannesidonnaisena tekona. Descartes esitti ensimmäiset rationaaliset, logiikkaan ja hyötyajatteluun pikemminkin kuin hengellisyyteen pohjaavat perusteet itsemurhan tuomitsemiselle, kun aikalaiskirjailija Thomas Browne puolestaan näki itsemurhan inhimillisen kokemuksen kontekstissa. Minois painottaa Brownen asenteen merkityksellisyyttä: *”Browne’s attitude illustrates the large gap that has always existed between suicide as an intellectual, theological, or moral problem and suicide as a concrete, existential problem. – – Sir Thomas Browne – – used his culture and his reflection to see suicide in relative terms.”* (Minois, 1999, 132.) Ei siis liene mikään ihme, että muun muassa ”itsen murhan” ja murhan välistä eroa painottaneen termin ”suicidio” vakiintuminen juontuu Thomas Brownen vuonna 1642 julkaistuun *Religio Medicin.* (Minois, 1999, 145–198.)

3.2.4. *Medikalisoitu, ihannoitu, stigmatisoitu*

– *Itsemurha valistuksesta eteenpäin*

1700-luku toi tullessaan yhtäältä ihannoidun filosofisen itsemurhan ja humanitäärisemmän asenteen itsemurhaa kohtaan, mutta toisaalta uusia perusteita itsemurhan vastustamiselle. Valistusfilosofit asettuivat samaan leiriin kirkon kanssa ja puhuivat elämän puolesta vetoamalla rationaalsiin argumentteihin ja itsemurhan loogisiin puutteisiin. Muun muassa arvostetun aikalaiskirjailijan Abbé Prévostin mukaan itsemurha oli hyödytön, koska siitä ei seurannut ihmiselle nautintoa, ja Immanuel Kantin mukaan itsemurha oli käsittämätön, koska ihmisen itserakkauden nimissä toimiva itsemurha rikkoi premissejään vastaan. Siitäkin huolimatta, että jokainen aikakauden filosofeista suhtautui itsemurhaan varauksella – jos ei suoranaisen kielteisesti – valistusfilosofit saivat aikaan itsemurhan rikosstatuksen poistamisen, pyrkivät vähentämään ihmisissä kuoleman ja tuonpuoleisen pelkoa ja vaativat itsemurhalle asetettujen rangaistusten poistamista. Valistusfilosofit tiedostivat itsemurhakiellon profaanin, populaationkontrolliin juontuvan alkuperän ja hyökkäsivät kieltoa vastaan. Sekä Voltaire että Montesquieu painottivat, ettei yhden ihmisen itsemurha epävakautta niin universumin kuin yhteiskunnankaan tasapainoa. Voltaire puhui kieltoa vastaan yksilönvapauden nimissä. Hän asetti itsemurhan rinnakkain valtiollisen kuolemantuomion kanssa ja kysyi, miten itsemurhan voidaan sanoa horjuttavan Jumalan suunnitelmaa tai yhteiskunnan rakennetta kurinpidollista teloitusta enemmän. Montesquieu taas osoitti yhteiskuntasopimuksen perustuvan lupaukseen vastavuoroisesta edusta ja verrasti elämän siihen. Mikäli lahjana annettu elämä ei enää miellyttänyt, oli lahjansaajalla oikeus antaa se takaisin: ”*La société est fondée sur un avantage mutuel: mais, lorsqu’elle me devient onéreuse, qui m’empêche d’y renoncer. La vie m’a été donnée comme une faveur; je puis donc la rendre, lorsqu’elle ne l’est plus: la cause cesse; l’effet doit donc cesser aussi.*” (Montesquieu, 1721, 160–161.) David Hume mielestä itsemurhakielto oli puolestaan absurdi. Itsemurha ei vahingoittanut yhteiskuntaa, koska itsensä surmaava henkilö tuskin olisi enää toiminut sen eduksi, ja yhtä lailla itsemurhankin saatettiin nähdä olevan osa Jumalan suunnitelmaa: ”*Were the disposal of human life so much reserved as the peculiar province of the Almighty, that it were an encroachment on his right, for men to dispose of their own lives; it would be equally criminal to act for the preservation of life as for its destruction.*” (Hume, 1799, 7.) (Gates, 1988, Chapter I; Minois, 1999, 210–273.)

Modernien tieteiden nousun ja itsemurhan medikalisaation myötä *felo de se* -tuomiota jaettiin entistä harvemmin. Itsemurhan kytkeydyttyä peruuttamattomasti hulluuteen katsottiin itsemurhaajan

useimmissa tapauksissa olevan syyntakeeton ja siten lainvaraisten rangaistustoimenpiteiden ulkopuolella – itsemurha ei kuulunut niin uskonnon kuin juridiikankaan alaisuuteen, vaan sitä tuli kohdella lääketieteellisenä ongelmana. Toisin sanoen, foucaultilainen siirtymä rankaisun ideologiasta parantamisen ideologiaan oli alkanut. Itsemurhan vahvimmat kansassa herättämät tunnereaktiot lienevät olleen sääli ja uteliaisuus. Sääli oli varattu alemmille yhteiskuntaluokille. Työläisten joukossa rikospaikkoja jopa lavastettiin uudelleen ja vääriä todistuksia annettiin, jotta *non compos mentis* -päätös saataisiin varmistettua ja rangaistusten mahdollisuus minimoitua. Uteliaisuuden kohteena olivat pikemminkin eliitin filosofiset itsemurhat, ja reaktio viesti usein ihailusta. Eliitin ja taiteilijapiirin itsemurhat olivat lehdistön asia ja filosofisen itsemurhan mukaiset itsemurhaviestit palstojen täytettä. Itsemurhasta oli tullut samalla siis tietynlaista sirkushuvia ja teatraalista ekshibitionismia. Tosielämän itsemurhia illustroititiin raa'asti ja satiirisesti, koomisestikin, lehtikuvituksiin, ja itsemurhaviestit oli tarkoitettu suurelle yleisölle. Toisinaan itsemurhaviesteillä pyrittiin selittämään ja puolustelemaan, toisinaan kostamaan ja syyttelemään. Itsemurhaviesteillä pyrittiin tekemään vaikutus, joten vähemmän lukeneet ihmiset turvautuivat toisinaan aiempien itsemurhaviestien verbaliikkaan omissa yrityksissään vakuuttaa yleisö perusteillaan. (Brown, 2001, 124–167; Gates, 1988, Chapters III & IV; Minois, 1999, 234– 283.)

Valistuksen vaihtuminen romantiikkaan ei vaikuttanut itsemurhan vastaanottoon saati syihin radikaalisti. Siinä missä filosofinen itsemurha teoriassa juontui älyllisestä reflektiosta, niin romanttinen itsemurha pohjasi tunteeseen, mutta kuten Minois'kin huomauttaa, ihminen ei ole ikinä ollut kuin kone ja tuhoa itseään pelkkien abstraktien pohdintojen tähden. Sekä stoalaisista syistä itsensä surmaavaan ajattelijaan, joka itsemurhallaan heitti ilmaan yhteiskunnan tilaan kohdistuvan syytöksen, että rakkauden tähden kuolevaan romantikkoon kohdistui ihailua. (Gates, 1988, Chapter II; Minois, 1999, 264.) Ihannoituun itsemurhaan liittyi ajatus kuolemattomuudesta, ”itsen laajentamisesta iättömyyteen”, kuten Barbara Gates tämän vallinneen ajatusmallin muotoilee. (Gates, 1988, Chapter II.) Minois'n mukaan Thomas Chattertonin myrkyttäytyminen vuonna 1770 ja Wertherin fiktiivinen romanttinen itsemurha vuonna 1774 saivat aikaan jopa muoti-ilmion, joka ihanoi melankoliaa, mielen sairautta, yksinäisyyteen vetäytymistä ja epätoivoista rakkautta kaksoitsemurhineen. Vuonna 1775 Goethe jopa lisäsi *Nuoren Wertherinsä* myöhempiin painoksiin lopetuksen: ”*Be a man, he said; do not follow my example*” (Minois, 1999, 268) katkaistakseen kytköksensä itsemurhabuumiin. Ainoastaan yhteiskunnan kermalla, ja siitakin lähinnä miessukupuolen edustajilla, oli kuitenkin varaa vailla seurauksia suorittaa itsemurha filosofisista tai romanttisista syistä. Lisäksi, koska itsemurhaa ei todellisuudessa laukaise niin korkeakulttuuristen esimerkkien paljous kuin itsemurhasta käyty vilkas abstraktin tason keskustelukaan, vaan todelliset,

yksilölliset ongelmat, niin tämä itsemurhaan kohdistettu ihailu ilmeni lähinnä taiteissa. Etenkin Chattertonin kuolema herätti välittömästi visuaalisten taiteiden kentällä lukuisia tulkintoja, kontribuoi taiteilijamyyttä ja asettui romanttisen vieraantumisen symboliksi. Renessanssin perintö kuitenkin jatkoi voittokulkuaan, ja itsemurhan esityksiä hallitsi edelleen klassinen ideaali, retrospektiivinen ote. Ranskan vallankumouksessa romanttisten tunteiden ja patrioottisen propagandan välikappaleeksi valittiin antiikin heerokset. Etenkin Jacques-Louis Davidin taide edustaa esimerkillistä instrumenttia tasavaltalaisen hyveen – altruistisen itsemurhan – kohottamisessa. Visuaaliset kuvituksen lemmen tähden kuolleista rakastavaisista, myyttisistä itsensä surmanneista taiteilijoista sekä kansallisromanttisista heeroksista välittivät kukin kuvaa itsemurhasta glorifioitavana marttyyriutena. (Brown, 2001, 118–141, 168; Gates, 1988, Chapters II, IV & VII; Minois, 1999, 248–274.)

Vastakohtana abstrakteissa sfääreissä liidelleelle korkeakulttuurille populaarikulttuuri käsitteli itsemurhaan ajankohtaisena ja tavallista kansaa koskettavana ilmiönä, ja pian korkeakulttuurisetkin esitykset muuttivat taas muotoaan. Aikakauden suhde itsemurhaan oli kahtia jakautunut, eivätkä visuaaliset taiteet jaksaneet kauaa pitää yhtä herooinen ideaalin kanssa vaan käänsivät kelkkansa. Itsemurhan taide asettui yhteen rintamaan valistusfilosofian tuomitsevan asenteen ja ilmiön medikalisoinnin kanssa ja maalasi moralisoivia kuvia itsemurhasta. Brown luetteloï sekä kirjoituksessa että kuvituksessa ilmenneitä uusia teemoja: ”*Suicide and the city; Suicide, gender, prostitution and drowned women; Drink, dishonour and falling and fallen women; Pornographies of violence; Satires of suicide; The death of the heroic; Public abasement; Suicide as illness, Suicide as feminine and lunacy.*” (Brown, 2001, 146.) (Brown, 2001, 119–123; 146–193.) Kaikki edellä mainituista kategorioista eivät murtautuneet korkeataiteisiin saakka, mutta luettelosta purkautuu silti kaksi maalaustaiteessakin ilmennyttä tendenssiä. Ensimmäinen tendenssi on siirtymä herooisesta häpeälliseen ja sääliittävään itsemurhaan. Toisena on tendenssi esittää itsemurha luonteeltaan feminiinisenä hulluutena, vaikka totuus olikin itse asiassa päinvastainen. Nainen on kautta aikain surmannut itsensä harvemmin kuin mies (Durkheim, 1930, passim). Kuten renessanssissa itsemurha kuvattiin nyt lähes poikkeuksetta naisen tekona ja nainen suisidaalisena raivottarena, synnintekijänä tai sääliittävänä uhrina, joka surmasi itsensä epätoivoisen rakkauden tähden. (Gates, 1988, Chapter VII.) Mutta kuten Brown huomauttaa: ”*Even in death, woman is destined to be consumed.*” (Brown, 2001, 154.) Erotisoidun itsemurhan kuvakategoria jatkoi eloaan siitä huolimatta, että Lukretiat ja Kleopatrat katosivat herooinen itsemurhan myötä. – Maskuliinisen katseen (kuollut) objekti vain muutti muotoaan. Kuvatraditioiksi nousivat nyt ”*The fallen woman, that is the drowned woman*” ja ”*The falling woman*” (Brown, 2001, 157). Hukuttautunut ja putoava,

langennut ja lankeava, itsemurhan kuva oli kuva synnintekijästä, prostituoidusta ja heikosta naisesta. Yhä edelleen itsemurhan ”nekrofilistä” erotisointia tuki jatkunut taipumus esittää ruumis vahingoittumattomana.

Samalla dekriminalisoivien ja ihannoivien asenteiden vuosisadalla julkinen kanta itsemurhaan alkoi siis taas tiukentua. Sitä mukaa kun itsemurhaa riisuttiin rangaistuksista, itsemurhaajan status kävi läpi muutoksen rikollisesta uhriin ja vastuuta itsemurhan ongelman ratkaisemisesta siirrettiin lääketieteelle, psykiatrilalle, ja sekä sosiaalisille että poliittisille tieteille, valtaapitävät alkoivat taas huolestua aiheesta. Itsemurha tuli taas kieltää, siitä tuli rangaista ja teema kääriä kuplamuoviin. 1800-luvun aikana itsemurhasta luotiin sairaus: asia, jota hävetä, ja kipupiste, josta vaieta. Minois kuvaa muutosta taustoineen erinomaisesti:

[B]ecause those authorities were no longer able to coerce people into moral conformity, they moved the repression of suicide inward, shifting it to the individual conscience. Their efforts were all the more effective when – surprisingly enough – the development of the humane sciences helped, quite involuntarily, to strengthen the individual and collective guilt complex regarding suicide. – – On all sides, then, suicide was a taboo to be surrounded by silence. Whether it was considered an offence to God, a moral depravity typical of a mind lacking in respect for established values, a mental weakness, a scourge connected with libertarian anarchy and materialism – or with excessive bigotry – It was in all cases seen as a sickness of the mind, the conscience, and society. Hence suicide was repressed and classified with the other great social prohibitions. (Minois, 1999, 314–20.)

Kuvataiteiden rooli didaktisena välineenä itsemurhan tuomitsemisessa palautettiin. Itsemurhan visuaaliset representaatiot edustivat taas sekä sosiaalista että moraalista propagandaa. Perheen ollessa hyvinvoinnin kehto feminiinisen heroisen itsemurhan mahdollisuus kiistettiin. Itsemurha asetettiin yhteisöstä vieraantuneisuuden kuvaksi ja se kytkettiin yhteen synnin pesän, kaupungin kanssa. (Brown, 146–193; Minois, 1999, 292–329.) Brown kuvaa aikakauden suhdetta itsemurhaan teeman kriminalisoinnin ja mystifioinnin yhteenkietoutumana vastakohtana taustalla vaikuttaneelle ajanjaksolle, jossa oli pyritty vapautumaan molemmista. Itsemurha siirrettiin taas pois inhimillisen kokemuksen sfääristä: ”*Such was the nineteenth century's growing belief in the power to sustain and control life, yet punish death, that suicide's imaging ceased to be about humankind, and instead became a didactic lesson turned back on the spectator.*” (Brown, 2001, 150.) (Brown, 2001, 147–150.) Näin 1800-luvulla tuttu populaationkontrolliin juontuva vihamielisyys itsemurhaa kohtaan nousi taas pinnalle, traditionaalisia tukahduttamismetodeja vahvistettiin ja teeman salassapidosta tuli organisoitua. Kun aiheesta kirjoittaminen kiellettiin, tällaisesta ”itsemurhaan kiihottamisesta”

rangaistiin ja jo julkaistuja tekstejä poltettiin, hiljaisuuden muuri – joka osittain vaikuttaa vielä tänäkin päivänä – oli pystytetty.

4. Itsemurhan taiteen typologia

4.1. Itsemurha. Nyt. Primääri aineisto esiteltyä.

Vaikka 1900-luvulta lähtien itsemurhasta onkin kirjoitettu tuhansia tekstejä, on Minois erityisen oikeassa tiivistäessään: ”*The more individual suicides are treated with silence, the more talk there is about suicide in the abstract.*” (Minois, 1999, 321.) Avoimuus kattaa vain teoreettisen tason keskustelun. Todellisen kokemuksen tasolla aihetta sen sijaan ympäröi sekä hiljaisuus että häpeämuuri, jonka juuret ovat syvällä menneisyydessä. Väistämättä tulee mieleen kuolemassa yleensäkin tapahtunut trendi, jossa ilmiön todelliset kasvot piilotetaan väkivaltaisten ja eksploraatiivisten representaatioiden taakse. Kuten Ariès tiivistää: ”*[D]eath has become a taboo – in the twentieth century it has replaced sex as the principal forbidden subject.*” (Ariès, 1974, 92.) Tämä tabuaseema on saanut aikaan todellisen kuvan konvertoitumisen epätodelliseksi. Vaikenemisen sijaan kuolemalla mässäillään: ”*While natural death became more and more smothered in prudery, violent death has played an ever-growing part in the fantasies offered to mass audiences.*” (Gorer, 1955, 173.) Kuten kulttikauhuelokuvassa *The Omen* (1976)⁷, jossa lastenhoitajan julkinen hirttäytyminen Damien-pojan syntymäpäiväjuhilla saa paikalla olevan valokuvaajaan orientoitumaan uusiksi ja ottamaan vimmatusti kuvia hirttäytyneestä, itsemurha on mediassa ja kulttuurissa esillä, mutta silti todellisena kokemuksena vaiettu.

Nykypäivänä itsemurha onkin myös taiteessa esillä. Sen modernit ja jälkimodernit representaatiot ovat jopa niin lukuisia, että teeman yleisyys on toistuvasti päässyt yllättämään. Aina tutkimuksen loppuun saakka uusia teoksia on löytynyt mitä odottamattomimmista paikoista lähes kuukausittain. Tutkimukseni aineisto koostuu yhteensä 444 taideteoksesta tai teossarjasta. Aineisto paljastaa, että kenties suurin muutos suhteessa teeman taidehistorialliseen kaareen on aikakaudellemme ominaisen pluralismin aikaansaamaa. Vaihtoehdot ovat lisääntyneet niin metodien kuin toteutustapojen suhteen. Valtaosa teoksista kuuluu edelleen maalaustaiteen kategoriaan, mutta substantiaaliset ovat

⁷ *The Omen*, 1976 (Suom. ”Ennustus”). Käsikirjoitus David Seltzer, ohjaus Richard Donner, tuotantoyhtiö 20th Century Fox.

myös multimediatäiteen, valokuvauksen, performanssin ja sekä veistoksen että taideobjektin panokset itsemurhan taiteen saralla. Lisäksi joukosta löytyy muun muassa taidegraafikkaa, kollaaseja, sekametoditeoksia, internettaidetta ja teemalle omistettuja kokonaisista installaatioita. Itsemurhan teemaan läheisesti kytkeytyy myös muutama kuratoitu näyttely, jotka koskevat muun muassa Ofelian hahmoa ja terrorismia ja joita ei ole laskettu mukaan aineistooni teosluvussa. Teosten toteutustavat vaihtelevat figuratiivisesta abstraktiin ja kolmiulotteisesta käsitteelliseen. Kokonaisuutena itsemurhan taide vaeltaa läpi modernismin tyyliuuntien aina siellä täällä esiin pilkahdellen ja sulautuu lopulta pysyväksi osaksi jälkimodernia taidetta, joka on luopunut aatteidensa nimeämisestä.

Modernien ja jälkimodernien itsemurhan representaatioiden moninaisuutta tarkastellessa kävi jo varhaisessa vaiheessa ilmi, että se, mistä itsemurhan representaatio todellisuudessa puhuu, ei välttämättä ole itsemurha itsessään. Näin ollen typologiani rakentui itsemurhan representaatioiden yleisen tason funktioiden varaan. Paikoitellen typologia tarkentui myös alakategorioihin, mikäli niin sanotun ”syvemmän tason” funktioista paljastui merkittäviä yhtenäisyyksiä. Valtaosa kategorioista on kulkenut mukana jo prosessin alusta saakka, joten suurimmat muutokset ovat olleet rakenteellisia ja koskeneet itseään typologiaa, jonka olen pyrkinyt muokkaamaan mahdollisimman koherentiksi ja konsistentiksi. Tarkoituksena oli, että pääkategoriat edustaisivat merkittävällä tavalla aineiston jakautumista, mutta että ne kattaisivat samalla koko aineiston ja olisivat kaikki ikään kuin samassa linjassa. Ensinnä kategorisoinnin vaatimassa eronteossa merkityksellistä oli se, mistä itsemurhan representaatio puhuu: itsemurhakeskeiset eroteltiin instrumentaalisisista ja tyhjästä representaatioista. Toiseksi merkityksellistä oli käsittelytapa: tunnepainotteinen käsittelytapa erotettiin järkipainotteisesta. Lopulta erikseen eroteltiin muistikultin osana toimiva kategoria. Näin ollen typologiani viisijako koostuu emotionaalisesta, vainajan muistoa kunnioittavasta, itsemurhakeskeisestä, instrumentaalisisesta ja tyhjästä itsemurhan representaatiosta. Lisäksi kategorioiden halki kulkee kaksi huomionarvoista tendenssiä, jotka eivät epäsystemaattisina saaneet omia lokuksiaan typologiassa. Ensimmäinen tendenssi on itsemurhan representaation esiintyminen kätkeytyssä ja siten usein symbolisessa muodossa. Toinen, helpomman löydettävyytensä tähden vallitseva tendenssi on itsemurhan representaation esiintyminen avoimessa muodossa, jonka olomuoto voi siten olla mikä hyvänsä.

4.2. Emotionaalinen itsemurha

Cause and Effect

the best often die by their own hand
 just to get away,
 and those left behind
 can never quite understand
 why anybody
 would ever want to
 get away
 from
 them

*Charles Bukowski*⁸

Oleellinen osa itsemurhan taidetta kytkeytyy erääseen universaaleista taiteen määritelmistä: ekspressioon. Tämä tuore, vasta modernismin myötä kuvioihin tullut taiteen funktio sisäisten tuntemusten ilmaisuna on keskeinen moderneissa ja jälkimoderneissa itsemurhan representaatioissa. Emotionaalisen itsemurhan kategorian teoksia yhdistävänä tekijänä on itsemurhan tunnepohjainen prosessointi riippumatta siitä, onko tässä prosessoinnissa kyse taiteilijan omasta kamppailusta itsemurhan teeman kanssa, menetykseen juontuvasta itsemurhan käsittelyn tarpeesta tai jostain muusta. Kaikkien alakategorioiden painotus onkin taiteen roolissa tunneilmaisun välineenä. Keskeistä on taiteilijan tarve käsitellä itsemurhan vaikeaa teemaa ja valinta prosessoida sitä nimenomaan taiteessa.

Itsemurhan emotionaalisella prosessoinnilla on paikkansa. Kognitiivisessa psykologiassa valttikortti emootioiden paremmassa kontrolloitavuudessa on usein hallinnan tunteella. Esimerkiksi Bernard Weinerin määrittämät avainulottuvuudet tunneresponssin yleisessä määräytymisessä ovat *internal–external*, *stable–variable* ja *controllable–uncontrollable*. Kokemuksen aiheuttama tunne-elämys onkin sen varassa, riippuuko kokemus itsestä vai ulkomaailmasta, onko sen aiheuttava tekijä

⁸ Charles Bukowski. *Cause and Effect*. Julkaistu alun perin kokoelmassa *Septuagenarian Stew* 1990.

kontrolloitavissa ja onko se muuttuvainen vai vakaa toistuvuudessaan. Myös Richard Lazaruksen kognitiivisen arvioinnin teorian mukaan emootiot ja emotionaalinen kokemus pohjaavat yksilön arvioon selviytymisresurssiensa riittävydestä uhkaavan tilanteen taltuttamisessa. Mikäli resurssit määritellään riittäviksi suhteessa tilanteeseen, uhka laimenee. Mikäli ne päinvastoin määritellään riittämättömiksi, saattaa tilanne saavuttaa katastrofaaliset mittasuhteet. (Power & Dagleish, 1998, 79–99.) Aiemmin mainitsemassani anomisessa, kontrolliin ja sen puutteeseen juontuvassa itsemurhassa nämä katastrofaaliset mittasuhteet on eittämättä saavutettu. George Mandlerin tiivistys hallinnan tunteen vaikutuksesta on osuva: ”*If we are able to change a threatening event into an innocuous one – – we have thereby mastered the situation.*” (Mandler, 1984, 123.) Vaikka Mandlerin itsensä käyttämä esimerkkitapaus koskee yllättävän putoamisen tunteen erilaista vastaanottoa ei-kontrolloiduissa ja vuoristoradan kaltaisissa kontrolloiduissa tilanteissa, sama väite hallinnan tunteen vaikutuksesta pätee vieläkin, kun siirretään katse itsemurhan teemaan ja itsemurhan yksilössä herättämiin tunteisiin. Mikäli itsemurhan yksilössä herättämiä ajatuksia kyetään prosessoimaan, ovat itsemurhaan liittyvät äärimmäiset tunteetkin paremmin hallittavissa. Usein emootioiden ja traumojen hallittavuus perustuu juuri yksilön kykyyn muuntaa painostavat tunteet itselle ymmärrettävään muotoon. Kognitiivisessa psykologiassa on esitetty mahdolliseksi, että traumaattiset muistot säilyvät aktiivisessa muistissa, kunnes trauma on käsitelty loppuun (Power & Dagleish, 1998, 142), joten tästäkin näkökulmasta surun syiden tiedostaminen ja prosessointi ovat ensimmäiset askelet eheyteen.

Martina Schnetz käsittelee taideterapian prosessia teoksessaan *Healing Flow* (2004) ja esittää, että luovuus ja kyky prosessoida traumaattisia kokemuksia luovasti ovat oleellisia elämässä etenemiselle. (Schnetz, 2004, 29.) Tukien omaa hypoteesiansi sanojen riittämättömyydestä Schnetz kirjoittaa: ”*Working with people who have been severely traumatized by life experiences – – allowed me to come to understanding that there are many aspects of human existence that are almost impossible to express in words.*” (Schnetz, 2004, 239.) Nimenomaan taiteen keinoin on mahdollista ilmaista asioita, jotka muuten putoaisivat verbaaliseen mustaan aukkoon ja mahdottomiksi kommunikoida. Taide yleisestikin mahdollistaisi ilmaisun, jota arkikieli ei tue, mutta etenkin visuaaliset taiteet tarjoavat hyvän kentän itsemurhan kaltaisten sosiaalisten tabujen käsittelyyn. Nonverbaalinen taide sallii ekspression aiheista, joita ei ole joko mahdollista tai sallittua ilmaista sanoin. Taiteen eheytymistä tukeva vaikutus lienee periaatteessa sama sekä Schnetzin taideterapiapotilaalle että aineistoni taiteilijalle. Taiteilijalla vain on paremmat valmiudet tunteidensa taiteelliseen prosessointiin. Etenkin jos taiteilija nähdään James Averillin ja Carol Thomas-Knowlesin tutkimana emotionaalisesti luovana persoonana, näyttää taiteilijalla olevan

kyky prosessoida tunteitaan kokonaisvaltaisemmassa kontekstissa ja ilmaista itseään tavalla, joka ulottuu taiteilijaa itseään laajemmalle. (Averill & Thomas-Knowles, 1991, 292–94.) Siten taiteen tarjoamat mahdollisuudet tunneilmaisuun ja emotionaaliseen prosessointiin sekä eheytymiseen pysyvät samana, kun siirrytään taideterapian parista taidemaailmaan.

4.2.1. Suruprosessi

Hit happens. A rip, a quick cut by a razor. From the outside, something breaks through and in: an intervention into the stabilized form of psychic life. As if by fate or chance: disturbance, disruption – what will be felt as pain, a crisis or breakdown. A punch in the guts, a violation, a horrible, helpless, caught in the grips of. A terror, an after-awe, an anguish of ruination. Defensively: deflection, mis-recognition. – – We are forced, overwhelmed, blown away. We hit a wall, crash, are shredded. – – This movement after the hit is what psychoanalytic theory calls mourning. Trauma is a category of damage. (Ray, 2005, 1.)

”Kuinka nopeasti sinä toipuisit minun kuolemastani?” Jessica ojensi koukistetun kätensä ja James tarttui siihen. Jessica sanoi: ”James kulta. En usko, että toipuisin sinun kuolemastasi koskaan.” ”No niin”, James totesi. ”Siinä sinulle vastaus.” (Niffenegger, 2009, 80–81.)

Audrey Niffeneggerin kirjoittamassa tekstikappaleessa, jossa pariskunta keskustelee leskeksi jääneen ystävänsä toipumisesta, ehdotetaan, että läheisen kuolemasta on mahdotonta toipua kokonaisvaltaisesti koskaan. Kuolema on etenkin modernissa yhteiskunnassa trauman lähde. Kuten Gene Raykin kirjoittaa, se repii eloonjääneiden tavanomaisen elämän katki ja jättää aukko paikan täyttämättä. Kuoleman vastaanottoa tutkineiden Elisabeth Kübler-Rossin ja David Kesslerin teos *Suru ja Surutyö* (2005) artikuloi kuolemasta toipumisen monivaiheista ja monimuotoista prosessia, jossa tunnekokemus on monesti ristiriitainen ja hämmentävä sekä kokijalleen että tämän lähipiirille. Esimerkiksi viha on täysin normaali tapa käsitellä menetystä, mutta siltikin sen julkinen myöntäminen ja osoittaminen saattavat loitontaa surijaa tukiverkostostaan. (Kübler-Ross & Kessler, 2005, 26–32.) Se, että kuolema on laadultaan itsemurha tuskin muuttaa menetyksen kokemusta, ellei vain entisestään syventäen sitä tunteiden kirjoa, jonka kuolema yksilössä aiheuttaa: kaipausta, hyljättyksi tulemisen tunnetta, vihaa vainajaa kohtaan, syyllisyydentuntoa, joka Kübler-Rossin ja Kesslerin mukaan on vihan sisäänpäin kääntynyt versio (Kübler-Ross & Kessler, 2005, 214), ja Bukowskinkin runossaan esittämää *tarvetta ymmärtää*. Lisäksi itsemurhaa ympäröivä hiljaisuuden

muuri salpaa läheisensä itsemurhan kanssa kamppailevan yksilön kommunikaatioväylät. Itsemurha on tabu, mikä tekee vaikeaksi sekä yksilölle kurottaa ulospäin että yksilön lähipiirille rohkaista häntä kurottamaan. Kuten Kübler-Ross ja Kesslerkin huomioivat: ”*Läheisen itsemurhan sureminen on aivan oma suremisen lajinsa. – – Perheelle jää tunne valtavasta itsemurhaa ympäröivästä stigmasta, minkä vuoksi hyvin harvat puhuvat siitä. Jotkut tekaisevat valheellisia syitä läheisensä kuolemaan, sillä häpeä on osa syyllisyydentunnetta.*” (Kübler-Ross & Kessler, 2005, 213–214.)

Psykologisten konfliktiteorioiden mukaan fyysinen tai henkinen konfliktitilanne virittää ihmisissä emotionaalisen reaktiotilan. Reaktiotila, jonka kynsissä yksilö kokee itsensä avuttomaksi, johtaa ahdistuksen spiraaliin. (Mandler, 1984, 237.) Se kontrollin kokemus, jonka tärkeyttä kognitiivinen psykologia painottaa, katoaakin yksilön joutuessa vastakkain läheisen itsemurhan kanssa. Tällöin surun konstruktiiivisen käsittelyn tarve korostuu. Taide ei pelkästään salli tunneilmaisua, vaan sillä voidaan sanoa samalla olevan parantava voima. Schnetz puhuukin taiteellisen prosessoinnin *traumaa* liuottavasta vaikutuksesta: ”*Through the transitional qualities of the images and the gradual embodiments of the process of art toward healing, patients had the opportunity to gain mastery and control of their feelings, internal images, dreams, and thoughts.*” (Schnetz, 2004, 212.) Taide on keino saavuttaa kontrolli keskellä emotionaalista myllerrystä. Tässä alakategoriassa taideteos toimiikin itsemurhalle läheisiään menettäneiden taiteilijoiden keinona käsitellä itsemurhasta aiheutuneita tuntemuksiaan ja prosessoida kuolemaa. Kontekstissa, jossa itsemurhan stigma ja Kübler-Rossin ja Kesslerin havaitsema menetyksen prosessoinnin sosiaalinen problematiikka vaikeuttavat aiheen käsittelyä, nimenomaan taide sallii menetystään prosessoivan yksilön olla vaikeasti hyväksyttävien tunteiden kurimuksessa ja aivan niin estottoman rikki kuin tämä todellisuudessa on.

Etenkin suruprosessin kategoriassa vaihtelevuus piilotettujen ja avoimien itsemurhan kuvien välillä on laajaa. Henkilökohtaisesti koettua tabua voi olla vaikea käsitellä ilmiänsultaan avoimesti, ja tällöin itsemurha saatetaan helposti kätkeä joko vainajan elämään tai tämän kuolemaan liittyviin henkilökohtaisiin symboleihin. Trauma lukitaan symboleiden kätköön, ja yleisö pidetään syvätason merkityssisällöstä joko kokonaan pimennossa tai päästetään sisälle vain osittain. Kuten Schnetz kirjoittaa, epäsuoran, symbolisen kielen mahdollisuudet sallivat helposti rehellisempää, rajoittamattomampaa ilmaisua. Siinä missä esimerkiksi suora raivon ilmaus luo etäisyyttä ihmisten välille, on sama tunne symboleiksi muunnettuna helpompi hyväksyä. (Schnetz, 2004, 90.) Averill ja Thomas-Knowles puolestaan näkevät symbolisoinnin emotionaalisesti luoville ihmisille ominaisena taipumuksena, joka sallii vaikeiden teemojen kypsän, innovatiivisen ja transformatiivisen käsittelyn.

(Averill & Thomas-Knowles, 1991, 292–294.) Toisaalta symbolisessa kielessä ja suruprosessin välineenä käytetyssä taiteessa päätarkoituksena ei välttämättä ole kommunikointi yleisölle, vaan ongelmakohdan saattaminen omaa oloa helpottavaan muotoon. Prioriteettina ei ole valmis teos ja viesti, vaan prosessi.

René Magritte sijoittuu aineistoni symbolisessa muodossa suruaan käsitelleiden taiteilijoiden joukkoon. Magritten äidin tiedetään surmanneen itsensä, ja tragedia on esiintynyt toistuvasti Magritten teoksissa, vaikka salaperäisen taiteilijan taipumuksiin onkin kuulunut demokratisoivasti vaieta kaikkien teostensa alkuperästä. Teosten itsemurhaan viittaava symboliikka on silti julkisesti tunnustettua ja laajalti keskusteltua, ja itsemurhan tapahtumakulun julkisuus on jossain määrin mahdollistanut symbolien alkuperän paikantamisen. (Viederman, 1987, passim.) Magritten ystävän Suzi Gablikin sanoin:

She [Magritten äiti] shared her room of her youngest son who, waking to find himself alone in the middle of the night, roused the rest of the family. They searched the house in vain; then, noticing footprints outside the front door and on the side-walk, they followed them as far as the bridge over the Sambre, the river which ran through the town. The mother of the painter had thrown herself into the water and, when they recovered the body, they found her nightgown wrapped around her face. It was never known whether she had covered her eyes with it so as not to see the death she had chosen, or whether she had been veiled in that way by the swirling current. (Gablik, 1970, 22.)

Magritten taitessa on runsaasti suoraan itsemurhatapauksesta kumpuavia symboleja, kuten hunnutettuja kasvoja, siltoja ja vesielementtejä. Äidin muistoon puolestaan kytkeytyvät knallihatut ja naista symboloivat okaiset ruusut, ja kuolemaa oletettavasti edustavat elottomat patsaat sekä linnut ja linnuiksi muuttuvat naiset. Symbolisiin äidin kuviin lisävivahteen tuo Magrittelle ominainen verbaalinen merkityskerros: ranskan kielessä sanat meri, ”la mer”, ja äiti, ”la mère”, ovat homofonisia. (Viederman, 1987, passim.) Magritten teoksia on kenties mahdoton kahdenkaan tulkitsijan lukea täsmälleen samalla tavalla, sillä mitään vahvistusta ei ole saatavilla. René Magritten mysteeri säilyy. *Les Amants* (1928) [Kuva 1], kuuluisampi kahdesta samannimisestä, näyttää hunnutetut rakastavaiset suut vastakkain painuneina. Teoksessa voidaan kenties nähdä rakkauden sokeudesta viestivä kommentti, johon ammennetaan henkilökohtaista voimaa hunnun itsemurhaan viittaavasta symboliikasta. Toinen huntujen symboliikasta ammentava teos, *L'invention de la Vie* (1928) tuntuu pinnallisesti asettavan hunnutetun ja hunnuttamattoman naisen hahmoissa rinnakkain itsensä elämän ja kuoleman. *L'invention Collective* (1935) on puolestaan kuva merestä huuhtoutuneesta hybridistä, kalanpäisestä, alastomasta ihmisestä. Kuolema on kaksinkertainen.

Rannalle huuhtoutuva hahmo on kokenut hukkumiskuoleman, mutta puoliksi kalana se tukehtuu vielä toisen kerran joutuessaan kuivalle maalle. Maalaus *Le Seducteur* (1953) [Kuva 2], taas yksi useasta samannimisestä ja -teemaisesta teoksesta, on merestä nouseva laivan siluetti. Laiva on illusionistisesti vain meren jatke, aaltoilevaa merta täynnä oleva aukko taivaassa. Nimensä mukaisesti aavekaljaasi houkuttelee näkijäänsä. Pelkkää rauhatonta vettä oleva laiva kutsuu matkalle, jolta ei ole enää paluuta. *Le Mal du Pays* (1940) puolestaan näyttää mustasiipisen hahmon nojaamassa sillan kaiteeseen selkensä takana makaavasta leijonasta pois päin. Teoksen koti-ikävää tarkoittava nimi luo kuvaa melankolisen hahmon kaipauksesta pois ja mahdollisesti jopa hahmon impulssista hypätä sillalta, kuten Magritten äiti tätä ennen. Leijona ja mustanpuhuva hahmo ovat ikään kuin vastakohtaiset. Savannin kuningas ominaisuuksineen voitaneen nähdä itsemurha-ajatusten negaationa. Vaikka yllä olevat ovatkin vain omia tulkinnanavauksiani, Magritten paljolti viljelemä, äitinsä itsemurhaan juontuva symboliikka käynee silti esimerkeistä hyvin ilmi. Epäilemättä kyseessä on ollut tapahtuma, jonka taiteelliseen prosessoimiseen Magritte on kokenut toistuvaa tarvetta.

Taiteen keinoin tapahtuva sureminen voi saada myös avoimen muodon. Avoimuus sinänsä ei sulje pois symbolisoinninkaan voimaa, mutta luettaviksi tarkoitettut itsemurhan kuvat tuovat mukanaan myös uudenlaisen prosessoinnin polun. Tämä läheisen itsemurhaa avoimesti käsittelevä taide osuukin yhteen Kübler-Rossin ja Kesslerin havaitseman tarinan luomista koskevan prosessointitavan kanssa. Suri ja saattaa kaivata itselleen yleisöä, jolta saa kaipaamaansa rohkaisua itsemurhaa koskeviin pohdiskeluihinsa. Yleisöllä on merkityksensä kuoleman käsittelyssä: ”*Tarinan kertominen auttaa murentamaan tuskaa. Tarinan kertominen usein ja yksityiskohtaisesti on surutyön kannalta tärkeintä. Se on saatava ulos. Surulla on oltava todistajansa, jotta siitä voisi toipua.*” (Kübler-Ross & Kessler, 2005, 82–83.) Narratiivin luominen, tapahtuneen kertaaminen ja oman surun tietäväksi tekeminen näyttävätkin olevan taiteessa mahdollista myös itsemurhan suhteen, vaikka arkipuheessa aihetta usein peittääkin häpeämuuri.

Esimerkiksi Francis Baconin kolmesta teoksesta muodostuvassa *The Black Triptychs* -sarjassa (1971–73) elämänkumppani George Dyerin itsemurha saa ilmiselvän, narratiivisen muodon. Triptyykinformaatti tukee tapahtuneen temporaalista tarkastelua ja mahdollisten tapahtumakulkujen läpikäymistä. Baconin Pariisin retrospektiivinäyttelyn aattoiltana vuonna 1971 Dyer yliannosti itsensä kuoliaaksi lääkkeillä ja alkoholilla ja lyyhistyi lopullisesti yhteisen hotellihuoneen vessanpöntölle oksennettuaan ensin lavuaariin. (Davies, 2008, verkkolähteet.) Kuin Kübler-Rossin ja Kesslerin tutkimustuloksissa, joissa tarinan toistuva läpikäyminen auttaa traumasta toipumisessa

(Kübler-Ross & Kessler, 2005, 82–86), myös Bacon rekonstruoi mustan kauden triptyykeissään Dyerin kuolinhetkeä. Kerta toisensa jälkeen hän tarkastelee rakastajansa itsemurhaa eri kuvakulmista ja aikaperspektiiveistä. (Davies, 2008, verkkolähteet; Nochlin 2008, verkkolähteet.) Triptyykeistä ensimmäisessä (*Triptych – In Memory of George Dyer*, 1971 [Kuva 3]) George Dyeriksi identifioitava hahmo on palaamassa hotellihuoneeseensa, jonka Bacon on teoksessa maalannut kuin kuolinnäyttämöksi. Huonetta rajaavat kaarevat muodot luovat miellelyhtymän nyrkkeilyrinkiin tai teatterilavaan. Maalauksen *Triptych August 1972* (1972) [Kuva 4] reunapaneeleissa Dyer puolestaan istuu puisella tuolilla abjekteja ruumiineritteitä tai sieluinesta valuen. Keskimäinen paneeli paljastaa hänen tunnistamattomaksi mytyksi valahtaneen ruumiinsa. Lopulta *Triptych – May–June 1973* (1973) [Kuva 5] -maalauksen paneeleissa Dyer näyttäytyy oksentamassa lavuaariin ja istumassa vessanpöntöllä. Keskipaneelissa vain hänen ylävartalonsa työntyy esiin vessan varjoista, kun oikeanpuoleisessa reunapaneelissa hän on lopulta lyyhistynyt vessanpöntölle. Reunapaneelien alareunassa olevat nuolet osoittavat Dyerin hahmoa kohti, ja Baconin kanssa triptyykeistä keskustellut Davies kirjoittaa, että niiden tarkoituksena on tuoda teokseen poliisikuvista muistuttavaa kaavamaisuutta. Bacon oli halunnut tehdä maalauksesta kliinisen etäisen. Kuten Davies tulkitsee, Baconin kolme triptyykkiä edustavat taiteilijalle itselleen katarsista. (Davies, 2008, verkkolähteet.) Bacon ei vaikene järkyttävän itsemurhan yksityiskohdista, vaan hän tallentaa puolialastoman kumppaninsa anomaalisine eritteineen keskelle häpeällistä toilettinäkymää kerta toisensa jälkeen. Rekonstruoimalla kumppaninsa kuolinhetkeä kaikessa kauheudessaan Baconin lienee ollut mahdollista saavuttaa ikään kuin rauha tapahtuneen kanssa. Kübler-Rossin luomassa surutyökaavassa se surun vaihe, jota kohti kamppaillaan, on hyväksyntä (Kübler-Ross & Kessler, 2005, 22–45). Kuten Davies kertoo Baconin sanoneen, Bacon kokee saavuttaneensa mielentilan, jossa Dyerin kuolema näyttäytyy väistämättömänä tapahtumana ”mitä-jos” -skenaarioiden ulottumattomissa. Siten tietynlainen hyväksyntä tapahtuneen kanssa on selkeästi saavutettu. (Davies, 2008, verkkolähteet.)

Taiteilijapariskunta May Stevensin ja Rudolf Baranikin erilaiset tavat käsitellä taiteilijapoikansa Steven Baranikin kuolemaa ovat sinänsä mielenkiintoinen tarkastelun kohde, sillä heidän poikansa tuotannosta ammentavia viitteitä on löydettävissä kummankin taiteesta. Kummankin havaitaan kierrättäneen tämän ottamia valokuvia ja usein käyttämiä kuvaelementtejä. Baranikin kryptiset abstraktit teokset vaikuttavat asettuvan ekspression ja memoriaalin välimaastoon. Poikansa maalaustaiteessaan käyttämää kuvamotiivia, hevosenpäätä, lainaava Baranikin *Sleep Well* (1986) (Smith, 1998, verkkolähteet) ikään kuin toivottaa lapselle hyvää matkaa tuonpuoleiseen. May Stevens puolestaan paikantaa tämän poikansa itsemurhasta toipumisen ja tästä irti päästämisen

prosessin muutospisteeksi, joka sai aikaan ekspressiivisyyden lisääntymisen hänen taiteessaan (Withers, 1987, 494–95). Lopullista irti päästämistä edustanevat kaksi maalausta, jotka Stevens maalasi kaksi vuosikymmentä poikansa hukuttautumisen jälkeen ja jotka hän nimesi tämän tuhkien sirotteluapaikan mukaan. Kyseessä olevat teokset ovat *Hudson I (Night Swim)* (2000) ja *Hudson II (Eddy)* (1998–2000). Teoksissa Stevens integroi sekä poikansa tuottamaa materiaalia, omaa muistoinestaan että omaa tulkintaansa. (Cotter, 1994, verkkolähteet; *Water and Words Flow Through*, 2005, verkkolähteet.) May Stevensin omin sanoin:

Steven had taken a snapshot of his dog in the water swimming back with a little stick in his mouth, and a fragment of the bridge was visible in the top of the snapshot. I used that snapshot for *Hudson I*, which depicts an expanse of waves with different tones of dark blue and a dog swimming in the lower left. – – The Second painting, *Hudson II*, uses the same motif and the same place. Again, there is an expanse of water, with waves and activity, but in the place where the dog had been there is an eddy of swirling water with reddish and purplish tones. – – So here in *Hudson II*, the dog has disappeared, and there are only the circles of water where the body has gone. It is subtle. It speaks of loss, and it is near the place where Steven died, but it also comes from when he played there. (Hills & Rose, 2005, 63.)

Tässä taiteilijamiestään avoimempi May Stevens tuntuu asettuvaan samaan rintamaan Francis Baconin kanssa. Vuosikymmenien suoman etäisyyden turvin hän rekonstruoi poikansa kuoleman ikään kuin viimein myöntäen sen todella tapahtuneen. *Hudson II* -maalauksen öisessä vedessä on nähtävissä enää vain muutama rengas siinä, missä hetkeä aikaisemmin oli ollut rakas ihminen.

Piilotettuun symboliikkaan turvaavassa suruprosessissa problemaattista on se, että elleivät tragedian yksityiskohdat ole yhtä juurtuneet julkiseen tietoisuuteen kuin Magritten tapauksessa, niin viitteet itsemurhaan pysyvät todellakin *piilossa* myös sitkeimmältä taiteentutkijalta. Sen sijaan Francis Baconin ja May Stevensin kaltaisia suruprosessissaan avoimia taiteilijoita on löydettävissä runsaasti muitakin. Karen Finleyn isän itsemurha on ollut kantavana teemana taiteilijan koko performanssiuran läpi, ja se esiintyykin toistuvasti Finleyn ikään kuin ”kaikki on taidetta” -teesin johdattamissa performansseissa, joissa taiteilija sensuroimattomasti puhuu kaikesta mieleensä tulevasta, kuten henkilökohtaisista kokemuksistaan ja tunteistaan. (Robinson et al., 1987, 42–46.) Taiteilijan lausunnon mukaan isän itsemurha toimi jopa taiteilijan koko uran käynnistäneenä tekijänä: ”*I had to get out that emotion somewhere.*” (Finley, 2000, 23; Potier, 2002, verkkolähteet.) Myös Oliver Herringin tapauksessa elämäkumppanin kuolemalla oli merkittävä rooli taiteilijan uran kannalta. Herringin miesystävän itsemurha johti aivan uuteen tapaan tehdä taidetta. Taiteilija omaksui feminiinisen roolin ja suree kutomalla mylarmuovisia taideteoksia. Myös kutoessa

läpikäyty prosessi videoidaan taideteokseksi. (Kley, 2003, 77–78; Sheets, 2009. passim.) Seiichi Furuyan negatiiviarkki *Contact Sheet* (1985) [Kuva 6] on puolestaan tietynlainen visuaalinen päiväkirjamerkintä taiteilijan vaimon kuolinpäivästä. Kuullessaan vaimonsa putoavan parvekkeelta Furuyan ensimmäinen teko oli noutaa kameransa. Filmille tallennettiin sekä miljöö, että maassa makaavan vaimon ruumis. Marco Bohr kertoo Furuyan kuvanneen vaimoaan kunnes ruumis kannettiin pois. Tarve keskeytymättömään valokuvaamiseen vaikuttaakin olleen niin suuri, että Furuya näyttää turvautuneen takin sisästä valokuvaamiseen ehkäistäkseen auktoriteettien sekaantumisen kuvaamiseen. (Bohr, 2011, verkkolähteet; Kessels, 2010, verkkolähteet.) On erittäin epätodennäköistä, että kyse olisi ollut perverssistä dokumentoinnintarpeesta. Pikemminkin kysymyksessä lienee välitön, traumasta johtunut reaktio ja ensimmäinen askel surun prosessoinnissa. Lopulta epitomin omaiseksi kuvaksi taiteen keinoin käytävästä suruprosessista asettuu Linda Montanon 23-minuuttinen videotaideteos *Mitchell's Death* (1979). Kasvot täynnä akupunktioneuloja performanssitaiteilija resitoi jokaisen yksityiskohdan kokemastaan tragediasta, aviopuolisonsa itsemurhan hetkestä. Myös Montano kertoo teoksen roolin olleen katarttinen. (Linda Montano Online, s.a., verkkolähteet; Mitchell's Death, s.a., verkkolähteet.)

Näyttämällä kipunsa ja kertomalla tarinansa taiteilija siis tavoittelee mielenrauhaa. Taide tarjoaa keinon katarsikseen, ja taiteen kautta menetyksen aiheuttama suru tuleeekin prosessoiduksi, vaikkei voitaneakaan optimistisesti väittää edes taiteen keinoin aina päästävän Kübler-Rossin mainitsemaan hyväksynnän vaiheeseen. Pikemminkin, kuten Gene Ray kirjoittaa, suruprosessi käynnistää muutoksen: ”*Finally that's what mourning means: accepting the burden of change.*” (Ray, 2005, 2.)

4.2.2. *Kamppailu*

Toinen emootioita painottava itsemurhan rooli taiteessa on kamppailu. Installaatio- ja performanssitaiteilija John Duncanin, joka käynnisti uransa intiimillä ja henkilökohtaisella fotonarratiivilla nimeltä *Suicide Book* (a.k.a *Again*, 1974), lausuma taiteen välityksellä tapahtuvasta itseilmaisusta nousee kuvaavaksi käsityksessäni taiteen keinoin käytävästä itsemurhakamppailusta: ”*And having done (expression via art), hopefully I've kind of purged myself of it.*” (Performance Anthology, 1989, 417.) Taiteen tekemisen taustalla voi olla pyrkimys ikään kuin uuvuttaa taiteilijan sisällä lymyilevät itsemurha-ajatukset. Kamppailu ei ole kovin kaukana edellisen alakategorian suruprosessista. Kyse voi toisinaan olla samanlaisesta pyrkimyksestä saavuttaa kontrolli taiteen kautta, käynnistää muutoksen rattaat. Itsemurha-ajatusten prosessointi taiteessa saattaakin olla tie

niiden voittamiseen, sillä kuten Schnetz esittää, taide mahdollistaa ääneen lausumattomien ajatusten prosessoinnin. Tunteiden, unien, ajatusten ja mielikuvien siirtäminen konkreettiseen muotoon mahdollistaa niiden hallittavuuden ja kontrolloitavuuden. (Schnetz, 2004, 212.)

Koen taiteilijan itsemurhakamppailun vaativan ekskursion taiteilijamyttiin. Vappu Lepistön tutkimuksessa *Kuvataiteilija taidemaailmassa* (1991) taiteilijamyytit ovat käytännössä historiallisesti muotoutuneita narratiivisia rakenteita, jotka ylläpitävät ja tuottavat taidemaailmassa vallitsevia käsitteellistyksiä taiteilijuudesta. Sekä myöhäisrenessanssissa muotoutunut neromyytti että 1800-luvulla syntynyt boheemimytti painottavat taiteilijaa individualistisena, yhteiskunnasta tietyllä tavalla ulkopuolisena toimijana. Siinä missä taiteilija on nähty alusta saakka toisaalta jumalaiseen ja toisaalta demonisiin voimiin yhteydessä olleena ”hulluna nerona” oikkuineen ja mielenheilahduksineen, viimeistään modernin psykiatrian ja psykoanalyysin myötä taiteilijaan on liitetty psykopatologisia ominaisuuksia ja luovuus kytketty psyykkiseen poikkeavuuteen. (Lepistö, 1991, 42–53; Wittkower 1969, 98–108.) Toisin sanoen, mielenterveysongelmat ja itsemurha on käsitteellistetty peruuttamattomasti yhteen taiteilijuuden kanssa: ”*Artistic talent is granted to man at the expense of emotional balance*” (Wittkower, 1969, 100), ja kuten Lepistö kirjoittaa: ”*Yksi nerouteen olennaisesti liittyvä tekijä on nerouden kruunautuminen kuolemalla.*” (Lepistö, 1991, 46.) Myytti pitää pintansa, vaikka todistusaineisto osoittaakin, ettei itsemurha ole taiteilijapiireissä sen yleisempää kuin muissakaan piireissä. (Wittkower, 1969, 98–101, 133–149.) Siten myytin todenmukaisuus on sinällään irrelevanttia, koska kuten esimerkiksi Kalervo Palsan tapauksesta on havaittavissa, taiteilija voi samaistua myyttiin hullusta, itsemurha-alttiista nerosta huolimatta siitä, toteutuuko myytti todellisuudessa vai ei.

Kaiken kaikkiaan käsitys hullusta taiteilijanerosta kytkeytyy itsemurhan tiimoilla yhteen niin Durkheimin egoistisen itsemurhan kanssa kuin myös itsemurhan 1700–1800-lukujen ilmenemismuotojen kanssa. – Lähtökohdiltaan niin ikään egoistiset filosofinen ja romanttinen itsemurha myyttivät ihailemansa traagisen taiteilijaneron. Myyttinen taiteilija on suorastaan durkheimilaisen, yhteiskunnasta vieraantuneen ja abstrakteissa sfääreissä liitelevän egoistisen itsemurhaajan arkkityyppi. Durkheimin mukaan tämä irrallinen egoisti masentuu, koska hän on itse itselleen ainoa todellinen asia maailmassa eikä kykene nousemaan oman persoonansa ja omien tunteustensa yläpuolelle ja siten löytämään elämälleen tarkoitusta. (Durkheim, 1930, 263, 345, passim.) Vaikuttaa taustalla sitten järkeily ja teesi elämän tarkoituksettomuudesta tai päätöksiä dominoiva tunne, voidaan etenkin näiden kahden itsemurhan vastaanottotavoista havaita traagiseen taiteilijaneroon kohdistuneen ihailua. (Minois, 1999, 256–274.) Koska Lepistönkin määritelmän

mukaisesti taiteilijamyytti vallitsee taidemaailman sisällä vastakohtana taidemaailman ulkoiselle taiteilijastereotyypille (Lepistö, 1991, 42–43) ja koska itsemurhan kanssa kamppailevaan taiteilijaan on asennoiduttu pääasiassa arvostuksella *sekä* taiteilijamyytissä *että* kansan silmissä, voitaneen käsityksen hullusta nerosta nähdä olevan riittävän positiivisesti väritynyt, jotta se vielä modernissakin maailmassa säilyisi samaistumiskohteena tietynlaisille taiteilijoille tietyissä tilanteissa siitä huolimatta, että on tulkintana vanhentunut. Tällöin tavallaan neromyytin voitaisiin katsoa olevan sekä mahdollisuus että tietynlainen itseään toteuttava ennustus.

Lapin traagisen sankarin Kalervo Palsan päiväkirjoista (1990) käy ilmi sekä hänen samaistumisensa neromyyttiin että henkilökohtainen kamppailunsa itsemurhan kanssa. Rinnastaen itsensä ”hullu nero” -myytin suoranaisiin ruumiillistumiin Vincent van Goghiin ja Vilho Lampeen Palsa uskoi olevansa esikuviansa ja tuntemansa neromyytin mukaisesti ikään kuin kohtalon johdattama kuolemaan oman käden kautta. Palsa kamppailikin ulkopuolisuuden ja vääränlaisuuden kokemustensa, marginaalisen seksuaalisuutensa ja itsemurhapakkomielteensä kanssa koko elämänsä. Tämä kamppailu käykin ilmi sekä hänen päiväkirjojamerkinnöistään että taiteestaan. (Kalervo Palsan päiväkirjat, 1990, passim.) Kuten kandidaatintutkielmassanikin⁹ tulkitsin, Palsan *Kullervo* (1983) [Kuva 7] on nähtävissä eräänlaisena omakuvana, joka tiivistää samalla niin taiteilijan käsityksen itsemurhasta kuin hänen henkilökohtaisen suhteensa siihen. – Omakuva on, kuvaavastikin, kuva itsestä itsemurhaajana. Ja toisaalta samalla tavalla kuin Palsan päiväkirjojenkin läpi kantavan teeman tiivistää tämän lausahdus ”*Runkkasin enkä hirttäytynyt*” (Kalervo Palsan Päiväkirjat, 1990, 9, passim), niin kenties myös taiteilijan elämää voidaan sanoa kuvaavan sen, että tämä maalasi kuvia itsemurhasta, mutta ei tehnyt itsemurhaa itse. Toimi taide sitten varsinaisena *keinona* selviytyä kalvavista itsemurha-ajatuksista tai ei, kuvataiteeseen siirretty itsemurhakamppailu toimii silti koko taiteilijan uran läpi kantavana teemana. Tavallaan Palsa toteutti tietoisesti jalustalle nostamaansa myyttiä taiteilijasta hulluna ja itsemurha-alttiina nerona, mutta toisaalta sama myytti saattoi myös mahdollistaa estottoman avautumisen ja loputtoman kuvien virran taiteilijan omasta problemaattisesta suhteesta itsemurhaan.

Taiteilijalla on siis taiteilijuutensa ja sen mukanaan tuomien hulluuden anteeksiantavien sekä hulluutta tukevien myyttien tähden ikään kuin erityisoikeus itsemurha-ajatustensa taiteelliseen prosessointiin, mikäli hänessä niitä syystä tai toisesta ilmenee: ”*Psykoosin katsotaan vapauttavan ja traagisella tavalla edesauttavan taiteellista ilmaisua. Taiteellinen työ kuvataan katarttisena*

⁹ Kosonen, Heidi 2008: *Maalattu itsemurha. Kuoleman kuvaus Kalervo Palsan teoksessa Kullervo*. Kandidaatintutkielma Jyväskylän yliopiston Historian ja etnologian laitokselle, etnologian oppiaineeseen. Tutkijan omilla arkistoissa.

prosessina, jonka avulla taiteilija suojelee itseään itseltään.” (Lepistö, 1991, 48.) Vaikka nämä käsitykset taiteilijamyytistä ja taiteentekemisestä omalta hulluudelta suojelevana välttämättömyytenä hylättäisiinkin nykynäkemyksen tähden, joka tuomitsee ne vanhentuneiksi, niin itsemurhan prosessointi taiteessa säilyttää silti asemansa. Kuka ja mikä oikeastaan sitten on taiteilija, jos ei tämä itsemurha-altis hullu nero? Yleisesti ottaen taiteilijan käsite on luonnollisestikin pluraali ja vaihteleva. Tässä itsemurhan emotionaalista käsittelyä painottavassa kategoriassa taiteilijan käsite on kuitenkin samassa linjassa Lepistön esittelemien päivitettyjen psykoanalyttisten teorioiden taiteilijoiden kanssa, jotka toisinaan vaikeitakin asioita läpikäyneinä pyrkivät ilmaisemaan itseään ja tunteitaan luovasti. (Lepistö, 1991, 169–175.) Tällöin taiteilija vastaa myös Averillin ja Thomas-Knowlesin emotionaalisesti luovaa persoonaa, joka usein symbolisessa muodossa muovaa ja muokkaa kokemuksiaan ja tuntemuksiaan. (Averill & Thomas-Knowles, 1991, 292–296.) Taiteilija ei ole siis hullu, psykopatologinen tapaus, vaan usein jopa Otto Rankin teesien mukainen (Rank, 1970: 138–165, 184–210) produktiivinen ja oivaltava yksilö, joka itsemurhan tavalla tai toisella kohdatessaankin on kykeneväinen luovaan itseilmaisuuksiin.

Vincent van Goghin tiedetään muun muassa hyvin säilyneen kirjeenvaihdon perusteella kärsineen itsemurha-ajatuksista. Judy Sund, joka tutkii van Goghin kuolemaan viittaavaa symboliikkaa, tulkitsee etenkin tämän maalauksen *Starry Night* (1889) heijastelevan taiteilijan kuolemankaipuuta. Kuolema on Sundin mukaan punottu kuvaan muun muassa niin traditionaalisessa kuin van Goghille henkilökohtaisessakin *Memento mori* -symbolissa, syressipuussa, ja maalauksen tähtiloistossa. (Sund, 1988, 671–76.) Kuten van Gogh itse veljelleen kuolemaan liittyvien ajatusten ja tähtitaivaan kytköksestä kirjoittaa:

In a painter's life death is not perhaps the hardest thing there is. For my own part, I declare I know nothing whatever about it, but to look at the stars always makes me dream – – If we take the train to get to Tarascon or Rouen, we take death to reach a star. One thing undoubtedly true in this reasoning is this: that while we are alive we cannot get to a star, any more than when we are dead we can take the train – – To die quietly of old age would be to go there on foot. (Vincent to Theo 506, July 9th, 1888, verkkolähteet:)

Samaten Sund näkee van Goghin muussa loppu-uran tuotannossaan käyttämien ”niitetty pelto”- ja viikatemiesmotiivien viestivän positiivisesta suhtautumisesta kuolemaan ja esimerkiksi teoksen *Reaper* (1889) jopa *juhliivan* kuolemaa väriloistollaan ja leppoisalla viikatemieshahmollaan sen sijaan, että ilmentäisi pelkkää kuolemanhyväksyntää. (Sund, 1988, 671–76.) Jos ei siis toimineen kamppailun areenana van Goghin taiteen voidaan nähdä pikemminkin kuvastaneen taiteilijan

kuolemankaipuuta ja niitä itsemurha-ajatuksia, joita vastaan van Gogh ponnisteli elämänsä viimeiset vuodet.

Lopulta *konkreettisimmilleen* itsemurhakamppailun voidaan nähdä viedyn silloin, kun taiteilija syystä tai toisesta asettaa oman elämänsä vaakalaudalle taideteoksessaan. Kamppailu voi tällöin kuvastaa taiteilijan todellista kamppailua kuolemanhalun kanssa tai toimia instrumenttina jonkin muun syyn hyväksi, mutta joka tapauksessa itsensä kuolemanvaaraan asettavan taiteilijan teko tulee Durkheiminkin itsemurhakäsitteen mukaan määritellyksi itsemurhayrityksenä. Tietoisena aikomansa teon aiheuttamasta kuoleman mahdollisuudesta tai todennäköisyydestä taiteilija nimittäin silti tekee sen, minkä on suunnitellutkin tekevänsä. Täten hän ilmentää vähintään haluttomuutta estää oma kuolemansa, vaikkei häntä johdattelisikaan suunnitelmassaan varsinainen ”haave” kuolemasta. Ajankohtaisena esimerkkinä tämänkaltaisesta ”epäintentionaalista itsemurhasta” toimii toukokuun alussa vuonna 2011 sattunut John Jairo Villamilin tapaus, jossa tämä taideopiskelija tukehtui päähänsä pukeman jätessäkin aiheuttamaan ilmanpuutteeseen kesken performanssiaan, joka kommentoi kaupunkinsa Bogotan lisääntyvää väkivaltaisuutta. Oli kyse sitten kyvyttömyydestä tai haluttomuudesta, Villamil ei indikoinut kuolemanvaaraansa millään lailla, eivätkä myöskään hänen harjoituksiaan seuranneet avustajansa havainneet tilanteessa mitään erilaista. (The student who did die for his art, 2011, verkkolähteet.)

Performanssitaiteilija Ben d'Armagnac koetti kylmettää sydämensä pysähdyksiin New Yorkin Brooklyn Museumin puutarhassa tapahtuneessa kertaperformanssissaan *Untitled Performance, 1978* (14.5.1978). Silminnäkijät kertovat museon puutarhapatiolle mustissaan asettuneen d'Armagnacin maanneen aloillaan kylmän vesisuihkun vihmoessa vettä hänen sydämensä kohdalle ja kaiuttimien välittäessä tämän hengitysäniä. Taiteilija oli pysytellyt paikoillaan noin tunnin, kunnes hänen raajansa olivat lakanneet värisemästä kylmästä ja rintakehänsä kohoilemasta. Myös kaiuttimien välittämä sydämensyke oli lakannut. Maattuaan näin hetken täysin elottomana taiteilijan kerrotaan nousseen ylös ja kävelleen pois. Vähintään yleisön tulkinnassa taiteilija oli hetkeksi kuollut. Taiteilijan lähipiiri kertoo taiteilijan itsekin varautuneen omaan kuolemaansa ja kuoleman teeman olleen hänelle läheinen. (Thompson, 2004, 48–50.) Chris Thompson referoi Antje von Graevenitzin kyseistä performanssia analysointua konferenssimateriaalia:

Von Graevenitz considers this last performance a literal battle of warmth against cold, an enactment of d'Armagnac's desire – – to achieve a kind of absolute and final autonomy. He would either conquest the cold, or would, in failing, thereby have enabled himself to “decide

about life and death as his last creative act as an art-director of his own. It is as if he does not want to leave his death to his Great Creator, but to his art alone.” (Thompson, 2004, 51.)

Argumentti itsemurhasta ihmisen keinona ottaa elämänsä omiin käsiinsä on yleinen itsemurhaan liittyneessä keskustelussa. (Minois, 1999, passim.) Tavallaan d'Armagnacin konkreettiselle tasolle viemä todellinen itsemurhayritys ja siihen sisältynyt kuolinkamppailu toimivatkin tässä keinona tarkastella näitä perinteisiä itsemurhaan liittyviä kysymyksiä. Samalla performanssi nousee väistämättä myös välineeksi taiteilijuuden ja taiteen itsensä tarkastelulle. Missä menee taidetta ja elämää erottava raja? Mitä on olla taiteilija? D'Armagnacin performanssin tavoin myös Hervé Guibertin videopäiväkirja *La Pudeur ou L'impudeur* (1991) toimii elämän ja kuoleman välisen uhkapeluun areenana, vaikka videoteoksen asema taideteoksena, myönnettäköön, lieneekin hieman kyseenalainen taiteilijan päämetodin ollessa totutusti kirjallisuus. AIDSia sairastavalla taiteilijalla ei ole mitään menetettävää. Hän valjastaa videoimansa venäläisen ruletin, sokkoleikkinsä farmakoneilla¹⁰ ja plasebolääkkeillä, haastaakseen yleisön kohtaamaan niin AIDSia kuin itsemurhaakin koskevat välittömät reaktionsa. (Chambers, 1997, 76–81.) Itsemurhakamppailu on siis Guibertin videossa itsemurhakamppailua konkreettisimmillaan. Video on potentiaalinen itsemurhayritys ja paljastaa toivottomassa elämäntilanteessa elävän ihmisen pallottelun elämän- ja kuolemanhalujen välillä. Samalla se on myös tietynasteinen kannanotto, joka nostaa esiin AIDSin vaikean teeman, sekä haaste, jonka Guibert heittää yleisölleen. *La Pudeur ou L'impudeur* (1991) kysyy katsojaltaan hyväksyisikö tämä itsemurhan, jos itse olisi Guibertin tilanteessa.

Silti, vaikka yllättävän monet taiteilijat prosessoivat omaa itsemurhakamppailuaan avoimesti ja shokeeraavastikin, pysyn oletuksessani itsemurha-ajatusten käsittelyn yleisestä piiloluonteisuudesta. Kiellettyjen ajatusten ilmaisu voi vaatia montakin kätkevää kerrosta. Kuten aineistonrajausten ohessa kirjoitan¹¹, koin aineistoa kerätessäni esimerkiksi Mark Rothkon värimuutoksesta tehtyjen tulkintojen kaltaiset tulkinnat liian epävarmoiksi, jotta tämänkaltaiset teokset olisi voitu sisällyttää definiitiivisesti omaan aineistooni. Siltikään ei käy kiistäminen, etteikö taiteen keinoin käytävä itsemurhakamppailu olisi todellista. Hypoteettisesti tämä kamppailu käydään vain useimmiten piilossa, ja tämä tekee kamppailusta vaikean löytää. Yhtä problemaattista on myös kamppailun esiintymisen todistaminen, kuten Rothkon tapauksesta havaitaan,. Siten on mahdoton esittää arvioita siitä, kuinka yleinen taiteeseen siirretty itsemurhakamppailu todellisuudessa on. Vain pienessä murto-osassa omassa tutkimuksessani esiintyvä rooli saattaisi olla huomattavammassa

10 Pharmaco= ”A drug, medical or poisonous” (The Oxford English Dictionary, Vol. XI, 662.)

11 Ks. s. 9.

osassa, mikäli tutkijalla olisi pääsy taiteilijoiden ajatuksiin. Tähän ei luonnollisestikaan ole mahdollisuutta.

4.2.3. *Ekspressio*

Mitä on itsemurhan tiimoilta ja taiteen keinoin tapahtuva ekspressio suhteessa suruprosessiin ja kamppailuun? Eivätkö kummatkin nimenomaan *ole* ekspressiota: menetykseen ja kuolemanhaluun liittyvien tunteiden ilmaisua? Tässä kontekstissa termiä ”ekspressio” käytetään silti laajemmassa mielessä. Siinä missä suruprosessi käsitetään typologiassani keinoksi selviytyä itsemurhasta johtuvasta menetyksestä ja kamppailu taiteessa ilmeneväksi ja taiteellisin keinoin käytäväksi omakohtaiseksi taisteluksi itsemurhan kanssa, ekspressio sinänsä voi olla myös jotain muuta – kenties ajoittain ja tietyissä tapauksissa suruprosessin ja kamppailun kanssa päällekkäin limittyvää, mutta silti vivahteen verran oma kategoriansa. Tässä typologiassa ekspressio on kaikkea itsemurhaan liittyvää ilmaisua tai itsemurhan pohtimista, jota värittää ilmaisun tai pohdinnan henkilökohtainen laatu. Taiteilija ei kykene saavuttamaan etäisyyttä aiheeseen, ja itsemurhaan liittyviä tunteita ilmaistaan emotionaalisesti. Toisin sanoen määrittelen ekspression tämän tutkimuksen kannalta kaikeksi itsemurhan emotionaalisesti ja henkilökohtaisesti värittyneeksi itsemurhan käsittelyksi, joka saa merkityksensä suhteessa suruprosessin ja kamppailun kategorioihin, tietyssä mielessä suhteessa niiden poissaoloon.

Pablo Picasson taiteessa tämän läheisen ystävän Casagemasin itsemurhan prosessointi yhdistyy muun muassa seksuaalisuuden ja rakkauden teemojen käsittelyyn. Carlos Casagemas oli Picasson taiteilijaystävä, joka vuonna 1901 aiheutti pariisilaisessa kahvilassa kohtauksen yrittäessään ampua itsensä torjuneen ja toiselle lupautuneen naisen Germaine Pichot'n os. Gargallon ja ampuessa itsensä tässä epäonnistuttuaan. Kuten Timothy Anglin Burgard ja Theodore Reff tulkitsevat, Picasso omaksui Casagemasin hahmon henkilökohtaisen ekspressionsa välineeksi. Casagemasiksi identifioitavat hahmot [Kuva 8] ovatkin yleisiä etenkin Picasson sinisen kauden taideteoksissa. Lisäksi Reff havaitsee sekä Germaine Pichot'n hahmon läsnäolon että viitteitä Casagemas-teemaan myös myöhempien kausien teoksissa. Puhtaasti Casagemasin kuolemaa käsittelevien teosten lisäksi Pichot'n nähdään esiintyvän useissa allegorisissa teoksissa, joita Casagemasin hahmon lisäksi kansoittavat äiti- ja porttohahmot ja sekä uskonnolliset että taiteenkanoniset lainat. Reff ja Anglin Burgard tulkitsevat teosta *La Vie* (1903) [Kuva 9] maallisen ja pyhän rakkauden allegoriana, jossa Picasso omaksuu Casagemasin hahmon kuin omakuvaksi ilmentääkseen omia tunteitaan ja

pelkojaan sekä käsityksiään rakkauden luonteesta. Reff näkee teoksessa problemaattisen seksuaalisuuden ja impotenssinpelon teemat. Myös teoksen *Evocation (The Burial of Casagemas)* (1901) [Kuva 10] Reff tulkitsee toimivan fuusiona eroottisten ja uskonnollisten teemojen välillä ja siten kuvastavan maallisen ja pyhän rakkauden eroa. (Anglin Burgard, 1991, 480–484; Reff, 1973, 13–28.) Kuten Rosalind Krauss kuitenkin huomauttaa (Krauss, 1981: 11–12), on tulkitsijoiden tavaksi tullut siirtyä suorastaan vaaravyöhykkeelle Casagemasin kasvojen tunnistamisen myötä. Se, että yksi hahmoista olisikin identifioitavissa, ei tee Picasson allegorioista ongelmattomasti avautuvia. Varsinaisista tulkinnoista riippumatta Casagemasin hahmon läsnäolon ja sen kantaman konnotaation itsemurhaan voidaan silti todeta kontribuoineen myös muuhun henkilökohtaiseen itseilmaisuun. On sisältö mitä hyvänsä, allegorioiden luoma vaikutelma on syvä ja monitasoinen. Siten Carlos Casagemasin hahmo näyttää toimineen Picasson keinona ilmaista teemoja, joita Casagemas problemaattisen rakkauselämänsä ja murha–itsemurhayrityksensä kautta Picasson ajattelussa siirtyikään ilmentämään.

Itsemurhan itsensäkin tarkastelu saattaa saada suruprosessista ja kamppailusta erillisen olemassaolon erinäisten taiteilijoiden teoksissa. Kuten maalaustensa graafisen väkivaltaisista ja seksuaalisista hirttäytyneistä hahmoista tunnettu taiteilija Rachel Howard lausuu *FICTION / FEAR / FACT* -näyttelynsä (2007) taustoista kriitikko Adam Mendelsohnin haastattelussa, on koko näyttelyn taustalla taiteilijaa koskettanut itsemurhatapaus:

[W]hat got me into this subject matter was several years ago an acquaintance committed suicide. Firstly, he was dogged for years with mental illness but was also a high flyer, a high achiever. Secondly, he did a profound amount of research into his own death on the internet and finally – and this is what really disturbed me – was that yes I knew he'd hanged himself but it was the manner in how he'd executed it. Instead of swinging from the rafters as I imagined, he'd merely knelt down and asphyxiated himself. A simple act as if in prayer. At any given point he could have saved his own life but instead he chose death because life was so unbearable.

(Mendelsohn, 2007, verkkolähteet.)

Ystävänsä itsemurhan ajamana taiteilija tarkasteleekin itsemurhan teemaa, ”riippuvuutta, menetystä, vieraantumista, sijoiltaanmenoa ja kipua” (Mendelsohn, 2007, verkkolähteet) sekä tuntemuksia, joita tämä itsemurha hänessä itsessään aiheuttaa. Itseään eniten järkyttäneeksi seikaksi Howard mainitsee teoksensa *Pawn Dolly* (2006) [Kuva 11] taustatyöprosessin, jolloin rikospaikkavalokuvien parissa töitä tehdessään taiteilijalle valkeni kuolemanjälkeisen hyväksikäytön mahdollisuus, kun hän hämmästeli erään rikospaikkakuvan itsemurhauhrin nilkoissa olleita alushousuja. *Pawn Dolly* sisarteoksineen toimiikin Howardin ekspression välineenä, kun

ilmaisun kohteena ovat itsemurhan ja ihmisen raakuuden aiheuttamat tunteet: ”*This is a horror on many levels and a painting about ethics and pathos, but also throws up where I stand in all this. Am I over stepping boundaries? How would I feel if that was my daughter/sister/mother/friend?*” (Mendelsohn, 2007, verkkolähteet.) Tällöinkin pelkän suruprosessin raja ylittyy. Varsinaisen menetyksen prosessoinnin ohella taiteilija kääntää katseen sisäänpäin ja tarkastelee, minkälaisia tuntemuksia ilmiö hänessä aiheuttaa.

Erilaisia tapauksia ekspressiosta edustavat vielä Edvard Munch, Alice Neel ja Annie Pootoogook. Munchin etsauksen *The Double Suicide* (a.k.a. *The Dead Lovers*, 1901) tulkitaan saaneen alkusykäyksensä Munchin muusan Dagny Juellin murha-itsemurhakuolemasta, ja teos edustaa siten ikään kuin ulkopuolisen läpikäymää suruprosessia. Etsaus on figuratiivinen kuva sänkyyn kuolleesta parista. Kenties Munch ilmaisee entisen naisystävänsä murhan aiheuttamaa surua, tai kenties hän konvertoi Juellin kuolinnäyttämön symboliksi viestiäkseen ajatuksiaan rakkaudesta ja tästä romantiikan ihannoimasta kaksoitsemurhasta, joka on yhtäkkiä tunkeutunut osaksi todellisen kokemuksen maailmaa. (Double Suicide, 2003, verkkolähteet.) Alice Neelin autobiografinen piirros *Suicidal Ward* (1931) puolestaan on dokumentaarinen tilannekuvaus ajasta, jonka itsemurhayrityksessään epäonnistunut taiteilija vietti mielisairaalan itsemurhaosastolla. (1931, s.a., verkkolähteet.) Lopulta Annie Pootoogookin *Hanging* (2004) näyttäytyy muistovaraisena, sensuroimattomana kuvauksena ystävän itsemurhayrityksestä. (Balzer, 2006, verkkolähteet.) Itsemurha ei epäonnistuessaan käynnistä varsinaista suruprosessia, mutta järkyttävänä tekona luo silti ekspression tarpeen. Näiden taiteilijoiden tuotantoa tarkastellessa taide näyttäytyykin keinona ilmaista itsemurhaan liittyviä tuntemuksia tavalla, joka laadullisesti ei osu yksiin pelkän suruprosessin ja kamppailun kategorioiden oletettaman ekspression kanssa.

4.3. ”Muistoasi kunnioittaen”

Typologiani toisessa kategoriassa itsemurhan viite toteuttaa yhtä traditionaalisen kuoleman kuvan funktioista: muistofunktiota. Muistofunktion läpikulkevuus kuoleman taiteessa kautta aikain käy ilmi muun muassa Philippe Arièsin kuoleman kuvien tutkimuksesta. Kulttuurin kollektiivisuuden tai individualistisuuden asteesta riippuen vainajaa on pyritty muistamaan kuvin ja tekstein joko hautapaikan yhteydessä tai siitä erillään. (Ariès, 1983, 31.) Ariès ja hänen kanssaan samaa aihepiiriä tutkiva Markus Korhonen todistavat kuolemankulttuurin olevan täynnä jäänteitä varhaisemmista

traditioista. Haudan yhteyteen tarkoitettut vainajan representaatiot, effigy-patsaat, juontuvat jo Rooman valtakauteen ja Arièsin mukaan osin juhlistavat vainajan elämää sekä tämän- että tuonpuoleisessa. (Ariès, 1983, passim; Korhonen, 1999, 192–193.) Vaikka representaatioiden varsinainen ulkoasu on ajan kuluessa vaihdellut, on sama vainajan muiston säilyttämisen funktio säilynyt aina nykypäivään saakka. Myös Kaarina Pöykkö tarkastelee muistofunktiota toteuttavan taiteen kaaren muutosta antiikista modernin ajan loppuun. Hän toteaaakin hautapaikan merkitsemisen olleen merkityksellistä kautta aikain ja varsinaisen toteutustavan riippuneen paitsi ajasta myös vainajan statuksesta ja vauraudesta. (Pöykkö, Kaarina, 1989, 125–131.) Kuolemaan voidaan sanoa aina liittyneen muistamistradition, jossa taiteella on ollut roolinsa muiston säilyttäjänä ja muistelun välineenä sekä osittain jopa osana suruprosessia ja sen vaiheita.

Osin muistofunktiossa on ollut kyse rituaalisesta toiminnasta, jolla vainajan anomaalisesta statuksesta hankkiudutaan eroon ja jolla vainaja siirretään tämänpuoleisesta tuonpuoleiseen ja siten vapaudutaan anomalian mukanaan tuomasta epäjärjestyksestä ja vaarasta. Etenkin oman käden kautta kuollut vainaja on koettu vaaralliseksi, mikä on johtanut poikkeaviin rituaalisiin käytäntöihin vainajan käsittelyssä ja hautauksessa. Esimerkiksi vanhasuomalaisessa ajatusmaailmassa ilmenee usko ruumissielun ennalta määrättyyn elinikään, joten itse oman elämänsä keskeyttäneeseen itsemurhaajaan on suhtauduttu pelolla. Itsemurhaajan uskottiin olevan tuomittu vainoamaan yhteisöään vähintään niin kauan kuin hänen ennalta määrätty elämänsä olisi kestänyt. (Achté et al., 1985, 62, 68–70.) Kuolemaan liittyvien rituaalien merkitys käy hyvin ilmi tarkastelemalla niin *Synty ja kuolema* -artikkelikokoelman avauksia muinaisen Egyptin, Mesopotamian ja antiikin kuolemantraditioihin kuin Veikko Anttonenkin etnografista kuolemankatsausta. (Anttonen, 1999, passim; Holthoer, 1989, passim; Parpola, 1989, passim; Pietilä-Castrén, 1989, passim.) Näköisyyden ilmaantuminen hautapatsaisiin ja halu kuvata muistoteoksissa vainajan taivaallista elämää voitaneen yhdistää samoihin siirtymäriitteihin. Ariès kirjoittaa ensimmäisen näköisyyttä painottaneen muistorepresentaation olleen rukoilevan hahmon traditio. Siten lähtökohtana näköisyyden ilmestymisessä lienee ollut kuvittaa sekä vainajan että tämän läheisten toivekuvia, joissa vainajaa odotti tuonpuoleinen autuus. Kenties kyse on ollut myös magiasta. Vainajan esittämisen hartaana ja hyveellisenä on saatettu uskoa vaikuttavan vainajan kohtaloon. (Ariès, 1983, 79–87.) Yhteenvetona siis todettakoon, että muisti, muistaminen ja taiteen muistelua toteuttava funktio ovat kulkeneet mukana kuolemankulttuurissa sekä osana kuolemaan liittyviä riittejä että niistä irrallaan. Omasta aineistostani muistofunktiota toteuttavat löyhästi toisistaan erotettavat *memoriaaliset* ja *tributoivat* taideteokset.

The Free Dictionary määrittelee memoriaalin seuraavasti: ”*Something – – intended to celebrate or honor the memory of a person or an event*” ja tribuutin ”*Something given or done as an expression of esteem*” (The Free Dictionary, s.a., verkkolähteet). Itsekin määrittelen memoriaalin teokseksi, jonka pääfunktio on muiston säilyttäminen ja muiston kunnioittaminen, ja tribuutin teokseksi, jonka pääfunktio on julkinen kunnianosoitus ja tunnustuksenanto. Muistamiseen taiteen keinoin sisältynee kuitenkin aina kunnioittava ja kunniaa osoittava elementti, ja vainajalle osoitettuun kunnianosoitukseen puolestaan kapseloituu myös muistamisen funktio. Tällöin nimenomaan tämä ”pääfunktio” nousee ratkaisevaksi jaottelussa. Siltikin useassa tapauksessa taideteos on samanaikaisesti molempia. Tribuutti ja memoriaali toimivat saman kolikon kääntöpuolina. Monesti omassa aineistossani huomataan tällöin taideteoksen kohteen ja tekijän välisen läheisyyden olevan merkityksellinen eronteossa. Memoriaalisten teosten huomataan olevan astetta henkilökohtaisempia kuin tributoivien teosten. ”Tribuutti” -termin nykyinen kytkeytyminen julkiseen, esikuville nyökkäävään tunnustuksenantoon merkitsee tribuutin tietyllä etäisyydellä. Siten typologiassani memoriaali saattaa olla memoriaalin ja tribuutin fuusio, mutta varsinainen tribuutti käsitetään pelkäksi tribuutiksi. Kun memoriaaleja saatetaan valmistaa sekä läheisille että tuntemattomille henkilöille, tribuutti taipuu harvemmin yksinään läheisen ihmisen muiston kunnioittamisen välineeksi.

Memoriaalein on pitkään kunnioitettu suurmiehiä, kuten hallitsijoita, sotapäälliköitä ja sankarivainajia (Korhonen, 1999, 157, 172–73, 201), ja modernina aikana memoriaalitraditio on laajennettu myös jokamiehen ympärille. Kuten Erika Doss argumentoi, vastakohtana menneiden aikojen autoritäärisille monumenteille nykypäivän memoriaalit saavat usein alkusykäyksensä traagisista ja traumaattista ajanjaksoista sekä yllättävistä, yleisöä shokeeraavista kuolemantapauksista. Nykymemoriaalit liittyvät entistä vahvemmin yksilöiden henkilökohtaiseen muisteluun ja suremiseen. (Doss, 2008, 5–9.) ”*Memorials, I argue, are the physical and visual embodiment of public affect. They are, to paraphrase Ann Cvektovich, a public 'archive of feelings' – –.*” (Doss, 2008, 1.) Siten memoriaalin on mahdollistakin olla sekä etäinen että henkilökohtainen. Memoriaali voi olla sekä vieraille että läheiselle valmistettu, osa suurmieskulttia tai jokamiehen muistotraditiota. Myös henkilökohtaisimmissa muodoissaan memoriaali suruprosessina typistyy rituaaliseen toimintaan, joka on sosiaalisten normien ja konventioiden alaista. ”*Mourning is defined as the ritualized practices that help assuage that anguish [caused by death and loss]. – – memorials embody both visibly public expressions of grief and performative rituals of mourning.*” (Doss, 2008, 19.) Julkinen muistelu on hyväksyttävä ja jossain määrin odotettukin tapa käsitellä menetystä, olkoon tämä menetys sitten kansallinen tai henkilökohtainen.

Omassa aineistossani memoriaaleja lähestytään luonnollisestikin itsemurhan kautta, ja memoriaalin määritelmä rajautuu tutkimuksessani taiteilijoiden tekemään taiteeseen jättäen huomiotta sekä anonyymit monumentit että Dossin käsittelemät spontaanit ja hetkelliset, traumaattisten kuolemien tapahtumapaikoille kasaantuvat muistojen alttarit. Tällöin muistofunktion varsinainenkin pääalttari, hautausmaa, rajautuu aineistoni ulkopuolelle. Omassa aineistossani memoriaali ei myöskään ole pelkästään populaari synonyyminsa ”monumentti”, vaan mikä tahansa muiston välineeksi asettautuva taideteos patsaasta performanssitaideteokseen.

Aloitetaan kuolemankulttuurin kannalta vallitsevasta muistamisen instrumentista, henkilökohtaisesta memoriaalista, jonka nousukausi sijoittuu romantiikan aikakaudelle. Romantiikan muistokultti nosti taiteen roolin muistamisessa uuteen kunniaan. Olikin tavanomaista tuottaa omaisten tarpeisiin myös varsinaisesta hautataiteesta erillisiä tilaustyökuvia vainajasta. Kuvat saattoivat olla sekä esittäviä että symbolisia ja mahdollisesti toimia myös siirtymämaagisina tekoina. Toki kehittyvä valokuvaus valloitti pian post-mortem -kuvien funktion itselleen ja suremisen kulttuurin privatisoituminen heikensi muistokulttia, mutta henkilökohtaisten memoriaalisten teosten nähdään säilyttäneen elinvoimansa nykypäivään saakka. (Ariès, 1983, 170–175, 241–265.) Aineistossani sama henkilökohtainen memoriaali on tilaustyön sijaan henkilökohtaisen surun tuote. Aiemminkin mainitun suruprosessiaan kutomalla suorittavan Oliver Herringin mylarmuoviset taideteokset toimivat suruprosessin lisäksi myös memoriaaliprojektina. Esimerkiksi sarja *Flowers for Ethyl Eichelberg* (1991–93) [Kuva 13] on joukko neulottuja ja kimaltavia takkeja, jotka kunnioittavat nimellisestikin menehtynyttä elämänkumppania ja viittaavat tämän uraan drag-viihteen parissa. (Kley, 2003, 77–78.) Herring toteaa: ”*Time was the crux of the matter; lack of time for Ethyl Eichelberger and the time that I had to reflect. – – It was an ‘homage,’ but at the same time it was a way for me to resolve issues that I had with mortality.*” (Oliver Herring, 2011, verkkolähteet.) Gordon Matta-Clark puolestaan kaivaa viisi metriä syvän kuopan Pariisilaisen Yvon Lambert -gallerian kellariin itsemurhan tehneen veljensä muistoksi performatiivisessa maamonumenttissaan *Rendez-vous, Sous-Sol (Descending Steps for Batan)* (1977). Matta-Clarkin veli Sebastian, ”Batan”, oli tehnyt itsemurhan vuotta aiemmin heittäytymällä Matta-Clarkin studion ikkunasta, ja nyt Matta-Clark kaivautuu kellarikerroksen maakuoren läpi rakentaen veljelleen portaita prosessissa, joka ainakin itselleni assosioituu haudankaivuun rituaaliseen toimintaan. (Castle, 1979, passim; Lee, 2001, 207–209.) Denise Uyehara taas näyttelee performanssissaan *Headless Turtleneck Relatives: The Tale of Family and a Grandmother's Suicide by Fire* (1993) isoäitiinsä liittyviä lapsuudenmuistojaan niitä sekä symbolisesti että figuratiivisesti käsitellen. Samalla kun Uyeharan teos toimii katarttisena prosessina, jossa taiteilija näyttellen ja

pantomiimina esittää isoäitinsä itsemurhan, performanssi toimii Chengin tulkinnan mukaan tekona, joka heijastelee taiteilijan anteeksiantoa ja hyväksyntää. Performanssi sekä toimii kunnianosoituksena isoäidin muistolle että kapseloi sisäänsä muistot yhdessä vietetystä ajasta. (Cheng, 2002, 221–226.) Jokaisessa edellä mainitussa tapauksessa muistofunktio kytkeytyy yhteen suruprosessin kanssa. Muisteleminen ja muiston kunnioittaminen kuuluvatkin surun prosessointiin olennaisella tavalla.

Henkilökohtaisen menetyksen sävyttämistä memoriaaleista toisenlaisiin memoriaaleihin: Sonya Kelliher-Combs toteuttaa muistofunktiota nationalistisella tasolla installaatioissaan *Gut. Line* (2005) ja *Goodbye* (2007). *Gut. Line* on joukko narujen päässä roikkuvia sisälmyksistä ja nahkasta valmistettua pusseja, jotka representoivat samaan minoriteettiin Kelliher-Combsin kanssa kuuluvia Alaskan kyläasutusten alkuperäiskansalaisia, jotka ovat tehneet itsemurhan. *Goodbye* puolestaan muodostuu 38 parista sormet ylöspäin sojottavia rukkasia, joista kukin edustaa yhtä alaskalaista alkuperäisasukasta, joka on sitten vuoden 2005 vienyt oman henkensä. Kuten itsekin kuusi lähisukulaistaan itsemurhalle menettänyt Kelliher-Combs toteaa: ”*Although Alaska is two times above the national average in the rate of suicide, Alaska Natives are three times above the national average. Healing is a process that takes a lifetime, and sometimes generations.*” (Miller, 2007, 4.) Etnisesti merkityksellisistä materiaaleista valmistetut installaatiot toimivat paitsi henkilökohtaisena myös kansallisena memoriaalina itsemurhauhreille. (Herrman, 2011, passim; Miller, 2007, 4.) Qiu Zhijien litografia *All the Bigness have their Scars* (2008) [Kuva 12] puolestaan toimii erillisenä illustraationa taiteilijan tulevasta installaatiosta, jossa 2000 munalukkoa muodostavat jokea mukailevan rakennelman, jossa kukin munalukko toimii symbolina kustakin River Qihuain sillalta hypänneestä itsemurhaajasta. Kuten Hilary Binks kirjoittaa: ”*[E]ach lock should be the weight of a human being, thus a reference to a real statistic. The hole on each lock is replaced by the image of a whirlpool, illustrating what happens when the body enters the water.*” (Binks, 2008, verkkolähteet.) Lopuksi Araya Rasdjarmearnsookin videoinstallaatio *Lament* (2000) toimii jopa sanamaagisena teoksena, jossa taiteilija lukemalla itsemurhan tehneelle nuorelle naiselle ”*naisen halua ja rakkautta kuvaavaa muinaista thaimaalaista Inaow -tekstiä*” (Karjalainen, 2007, 27) ikään kuin edistää vainajan siirtymää tämänpuoleisesta tuonpuoleiseen. Teos toimii videoituna memoriaalina itsemurhauhriille, mutta tämän lisäksi sillä on myös laimentamaton ritualistinen funktio. Teoksessa hankkiudutaan nimenomaan maagisin keinoin eroon vainajan anomaalisesta statuksesta takaamalla pahan kuoleman kokeneelle itsesurmaajalle sulava siirtymä manan maille.

Tribuutin kategoria kytkeytyy puolestaan Markku Korhosen mainintaan kansan samaistumisesta hallitsijaansa ja tämän samaistumisen ilmenemisestä halussa osoittaa kunnioitusta muun muassa muistopatsaiden välityksellä. Kuten Korhonenkin huomauttaa, sittemmin samaan asemaan ovat nousseet myös muunlaiset julkisuuden henkilöt, joihin muodostetaan samankaltainen henkilökohtainen suhde. (Korhonen, 1999, 201.) Kuten Ariès mainitsee, jo nykyaikainen hautausmaa toimii ikään kuin museona tai temppeleinä julkisuuden heeroiksi. Tämä 1800-luvulta lähtöisin oleva ja tapaukseen Père-Lachaise tiivistyvä hautausmaa on paikka osoittaa kansan sankareille kunnioitusta. (Ariès, 1983, 238.) Siten on tunnistettavissa myös tarve julkiselle kunnianosoitukselle tai päännökökkykselle ikoniksi nousseen henkilön surmattua itsensä, toteutetaan tribuutti sitten välittömästi tai vuosien suoman etäisyyden turvaamana. Rosslyn Piggotin multimediainstallaatio *Extract: In 3 Parts* (2008) on eksakti rekonstruktio Yukio Mishiman kuolinpaikasta. Mishima oli arvostettu japanilainen näytelmäkirjailija, joka poliittisista syistä suoritti rituaalisen seppukun. Piggotin installaation voidaankin nähdä toimivan tribuuttina Mishimalle ja tämän kunniakkaalle kuolemalle. (Rosslyn Piggot, 2010, verkkolähteet.) Natasha Stellmach sen sijaan keräsi puoleensa voimakkaan mediahuomion väitettyään saaneensa haltuunsa Kurt Cobainin tuhkat ja asettaneensa ne esille osana näyttelyään *Set Me Free* (2008). Kenties rienaavasti näyttelyn tarkoitus oli, taiteilijan omin sanoin, tarkastella ”kuolemansykliä”. Kiivaimman vastaanoton sai taiteilijan lausunto aikomuksesta huipentaa näyttely – ja kenties Kurt Cobainin kuolemansykli? – polttamalla Nirvanan keulahahmon maalliset jäännökset marihuanasavukkeeseen sekoitettuna. Taiteilijan kaksi vuotta myöhäisempi näyttely *Complete Burning Away* (2010) puolestaan käsitteli ensimmäisen näyttelyn vastaanottoa, jonka illustroimana polttopisteeseen nousivat julkisuus ja median toiminta. Molemmat näyttelyt voidaan kaiken muun ohessa nähdä kuoleman ja itsemurhan teemojen kautta kohdettaan lähestyvänä tribuuttina legendaariselle Cobainille. ("Complete Burning Away", 2010, verkkolähteet; Michaels, 2008, verkkolähteet; Porter, 2008, verkkolähteet.) Jasper Johnsin taiteessa taas traagisen runoilija Hart Cranen elämästä ja runoudesta ammentavat taideteokset toimivat sekä kunnianosoituksena modernistirunoilijalle että Johnsin oman samaistumisen ilmauksena. Osa Jasper Johnsin Hart Craneen johdettavasta laaja-alaisesta tuotannosta on kuin visuaalista tekstiä ja siten ilmentää taiteilijan kiinnostusta kielen tarkasteluun. Samanaikaisesti teokset toimivat myös kumppanistaan eronneen Johnsin keinona tarkastella omaa elämäntilannettaan, kun tämä samaistaa itsensä itsemurhan tehneeseen runoilijaan. Reed kuitenkin löytää kolme teosta – *Diver* (1962), *Lands End* (1963) ja *Periscope (Hart Crane)* (1963) [Kuvat 14 & 15] – jotka voidaan nähdä ikään kuin elegioidina hukkuvalle miehelle. Teoksissa mereen syöksyneen runoilijan käden nähdään kurkottavan viimeisen kerran vedestä, kuten Hart Cranen elämänkerta runoilijan viimeiset hetket

silminnäkijäraporttien valossa kuvaa. Tämä Johnsin kuvamotiivikseen omaksuma kurkottava käsi toimiikin taiteilijan tribuuttina runoilijalle. (Reed, 2010, passim.)

Niin memoriaalit kuin tribuutitkaan silti harvemmin lähestyvät kohdettaan tämän itsemurhan kautta. Toisinaan on ollut totunnaista tallentaa vainajan muisto nimenomaan muistoon tämän kuolemasta, kuten post-mortem -kuvauksessa. Näin on ollut esimerkiksi romantiikan muistokultin aikana. (Ariès, 1983, passim.) Nykyään kuitenkin näyttää siltä, että kuolemassa juhlintaan mieluummin elämää. Itsemurhan tehneestä henkilöstä muistetaan mieluummin tämän persoonallisuutta ja saavutuksia, kuten taiteilijapoikansa hevosenpäämotiiveja omiin tauluihinsa sisällyttänyt Rufolf Baranik'kin tekee (Smith, 1998, verkkolähteet). Tällöin monessa itsemurhaan kytkeytyvässä memoriaalissa tai tribuutissa itsemurha on tavallaan mukana ollessaankin jokseenkin näkymätön ja toissijainen. Ehdottomana poikkeuksena tässä toimivat tosin kollektiiviset itsemurhamemoriaalit, jotka reagoivat anonyymisiin ja usein suurilukuisiin itsemurhiin, kuten Sonya Kelliher-Combsin ja Qiu Zhijien teosten ollessa kyseessä. Kuten Kalevi Pöykkö kirjoittaa renessanssiin juontuvasta yksilökulttuuristamme, individualismin värittämää muistofunktiota hallitsee halu jättää pysyvät muistot henkilöistä saavutuksineen. (Pöykkö, Kalevi, 1989, 87.) Itsemurhaankin kytkeytyvänä muistofunktion tarkoituksena on pitää muiston ja kunnioituksen kohde elävänä. Luonnollisinta lieneekin lähestyä vainajaa tällöin tämän elämän kautta, etenkin kun keskiöön nousee tributoiva, elettyä elämää kunnioittava funktio.

Poikkeavana, ja sinällään mielenkiintoisena tribuuttina näyttäytyykin Andy Warholin *Lupe* (1965, 72-minuuttinen kaksikanavainen video), joka ei pelkästään esitä näyttelijätär Lupe Velezin kiusallisella tavalla suunnitelmasta poikennutta itsemurhaa, vaan lisäksi esittää sen warholmaisen tunteettomasti ja sievistelemättä. Vallalla olevan tarinan mukaan Velez oli suunnitellut elegantin kuoleman unilääkkeillä, mutta hukkunut erinäisten komplikaatioiden seurauksena epäsuunnitelmallisesti vessanpönttöön. Warholin sensuroimaton filmatisointi tapahtuneesta vaikuttaa helposti mustan huumorin värjäämältä ja näyttelijättären epäonnistunutta suunnitelmaa pilkkaavalta. (Andy Warhol, 2002, verkkolähteet; Lupe (1965), s.a., verkkolähteet.) Tällöin kruunatusti pinnalla on nimenomaan yksin itsemurha, ja teoksen asema tributoivana teoksena monimutkaistuu. Voiko näennäisesti henkilöä juhlistavaa teosta tulkita tribuuttina, jos se tämän kuolintavan suhteen näyttäytyy potentiaalisesti epäkunnioittavana ja kiistää siten tribuutin merkityksen julkisena kunnianosoituksena? Voiko nykyaikainen tribuutti olla myös mustan huumorin läpäisemä ja paljastaa kohdehenkilönsä inhimilliset virheet sen sijaan, että kohtelisi tätä erheettömänä sankarina?

4.4. Itsemurhakeskeinen itsemurha

Green Eggs and Ham(let)

I ask to be, or not to be.
 That is the question, I ask of me.
 This sullied life, it makes me shudder.
 My uncle's boffing dear, sweet mother.

-- To shuffle off this mortal coil,
 I could stab myself with a fencing foil.
 Slash my wrists while in the bath?
 Would it end my angst and wrath?

To sleep, to dream, now there's the rub.
 I could drop a toaster in my tub.
 Would all be glad, if I were dead?
 Could I perhaps kill them instead?
 This line of thought takes consideration –
 For I'm the king of procrastination.

Unknown Author

Georges Minois näkee Shakespearen *Hamletin* toimineen keskustelunavaajana aikansa itsemurhadebatin kannalta sulkeutuneessa ilmapiirissä. Keskustelun voidaankin sanoa modernin ajan myötä jatkuneen. Minois toteaa itsemurhakirjallisuuden määrän eskaloituneen 1800–1900-lukujen aikana ja laskee itsemurhasta kirjoitettujen tutkimusten, artikkelien, konferenssitekstien ja kirjojen määrän hipovan jo useita tuhansia. ”*Hamlet's question is ceaselessly reborn from its ashes*”, hän tiivistää. (Minois, 1999, 321.) Tanskan prinssin Hamletin solilogi syntyy tuhkistaan myös yllä olevassa, internetiä kiertäneessä anonyymissa parodisessa runossa, joka kehittää

vallankumouksellisesta yksinpuhelusta modernin version ja esittää tulkintansa siitä, millaiseen muotoon Hamletin itsemurhaa koskeva reflektointi olisi Dr. Seussin käsissä muovautunut. Visuaaliset taiteet ovatkin omaksuneet saman itsemurhakeskustelulle avoimen mielentilan. Tämä typologiani kategoria käsittelee taidetta, joka tarkastelee itseään itsemurhaa. Kontemporääri itsemurhan taide pohdiskelee itsemurhaa tekona ja tapana kuolla ja kommentoi itsemurhan kanonisia esitystapoja. Se haastaa *Hamletin* ”Seusspeare”-version lailla vanhoja näkemyksiä ja herättelee yleisöäkin pohtimaan itsemurhan yhä tietyssä määrin vaiettua teemaa. Toisaalta se taas edustaa myös visuaalisen kulttuurin alati lisääntyvää mieltymystä väkivaltaa kohtaan. Käsitteilytapojen välillä ei välttämättä ole isoja eroja, joten alakategoriat edustavat jälleen kerran esiin nousseita tendenssejä pikemminkin kuin eksklusiivisia luokkia.

Itsemurhan tarkastelu tekona kytkeytyy usein emotionaalisenkin itsemurhan kategorioihin, joissa omakohtainen kokemus johdattaa taiteilijaa tarkastelemaan itsemurhaa myös ilmiönä. Tällöin itsemurhan tarkastelua ohjaa kuitenkin emotio ja subjektiivinen suhde teemaan. Tässä kategoriassa sama itsemurhan tarkastelu on sen sijaan viety yleisemmälle tasolle, jolla aihetta lähestytään pikemminkin järjen kuin tunteen kautta. Tällöin pohdiskelua värittää yksilötason ylittävä pyrkimys ymmärrykseen, kannan muodostukseen tai oman kannan välittämiseen. Tarkastelun tavoite on siis sama; lähestymiskulma poikkeaa.

4.4.1. Kannanoton arena

Ammoisin itsemurhan taiteen rooli, joka keskittyy itseensä itsemurhaan, on moraalisen kannanoton rooli. Kuten itsemurhan taidehistoriallisesta kaaresta käy ilmi, keskiajalla muu itsemurhaan viittaava kuvasto tukahdutettiin ja Jeesuksen ja Juudaan hahmot omaksuttiin taiteeseen hyvän ja pahan kuoleman polariteetin ääripäiksi viestimään sekä itsemurhan kiellettyydestä että marttyyrikuoleman hyveellisyydestä. Kuten muistetaan, Juudaan suora, egoistinen itsemurha käsitettiin pelkurimaiseksi rikkomukseksi Jumalaa kohtaan, kun taas Samsonin ja Jeesuksen henkilöissä hahmon saanut marttyyrikuolema asetettiin uskonnollisen alistumisen malliksi, joten taide heijasteli aikakautensa moraalista ilmapiiriä hahmovalinnoillaan. (Minois, 1999, 12.) Tämä taiteen itsemurhasta moralisoiva ja toisinaan propagandistinenkin, joko pahaksi tai hyväksi itsemurhan tuomitseva tendenssi tulikin pilkahtelemaan esiin tulevien vuosisatojen taiteessa, tai pikemminkin pysyi modernismiin saakka sinä itsemurhan taiteen pysyvänä vireenä, johon toistuvasti palattiin. Ottaen huomioon, että 1800-luvun uudistetun itsemurhakiellon ja

moraalitarinoiden aikakautena itsemurha näyttäytyi taiteessa taas pelkästään pahan elämän pahana loppuna, moraalittomana tekona ja synnin palkkana, tuntuisi luonnolliselta nähdä itsemurhan kuvaston vapautuneen tästä moraalisesti tuomitsevasta funktiosta modernismin koittaessa.

Minois kirjoittaa ehdottomien hyvä–paha-vastakkainasettelujen aikakausista seuraavasti: ”*Periods of order and civilizations that are sure of themselves produce Manichaeian dramas. During periods of doubt, on the other hand, the good are divided among themselves: everything comes in shades of gray rather than in black and white, and the good are pitted against one another.*” (Minois, 1999, 111.) Monimuotoisuudesta ja pluralismistaan tunnettu aikakautemme epäilemättä putoaa harmaalle alueelle. Menneisyydestä vapautumaan pyrkinyt modernismi ja kaikelle avoin jälkimodernismi eivät missään nimessä muodosta traditionaalista, yksimielistä moraalisen kannanoton rintamaa. Yksi polttavista kysymyksistä koskeekin sitä, missä määrin moralisoiva kuva itsemurhasta on säilyttänyt asemansa, vaikka taiteen filosofia 1900-luvun taiteessa radikaalisti vaihtuikin. Missä määrin itsemurhan moraaliiin siis yhä otetaan kantaa? Toisaalta moraalisen kannanoton areena on vain yksi lukuisista kannanoton areenoista. Itsemurhaan voidaan taiteen keinoin ottaa kantaa puuttumatta siihen, onko se oikein vai väärin, hyve vai synty.

Aineistoni puhuukin moraalisen kannanoton ehdottoman harvinaistumisen puolesta. Etenkin vanhakantainen itsemurhan tuominta on kokenut inflaation, eikä suoranaisten tuomitsevia teoksia löydy kuin muutama. Selkeimpänä tapauksena on Camille Pissarron itsemurhaa kuvaava piirros, joka kuuluu kuvasarjaan *Turpitudes Sociales* (1890) ja joka viestii jo nimensä ”sosiaaliset turmelukset” kautta kantansa ilmi. Kuten Felip Equy kirjoittaa, tämä Pissarron kahdelle sukulaistytölleen valmistama 28 piirroksesta muodostuva albumi esittää raa’ahkosti rahaa, pörssiä, pääomaa, uskontoa, työnantajia, palkkaorjuutta, kurjuutta, nälkää ja itsemurhaa. Equy tunnistaa kirjan piirrosten toimineen myös Honoré Daumierin ja Émile Zolan henkeä heijastelleena sosiaalisena kritiikkinä yhteiskunnalle, joka hylkää köyhänsä sekä yhteiskunnan reunamilla totutusti elävät taiteilijat. (Equy, s.a., verkkolähteet.) Siten itsemurha esiintyy piirroksessa heikkoudesta ja yhteiskunnan epäoikeudenmukaisuudesta johtuvana turmeltuneena tekona. Osana luonnosmaisesti piirrettyä sarjaa, jonka päätarkoituksena on ollut viestiä sukulaistytöille maailman vaaroista, piirros ei kuitenkaan varsinaisesti kuulu suurelle yleisölle suunnattuun taiteeseen. Lisäksi piirros on hengeltään lähempänä moraalitarinoiden aikakautta kuin tuolloin vaivihkaa alkanutta modernisoitumisen murrosta, joten se, missä määrin tämä teos voidaan lukea mukaan aineistoon on kyseenalaista. Niin ikään Marina Abramovicinkin manifesti kuuluu kategoriaan harkinnanvaraisesti,

riippuen siitä, hyväksytäänkö ajatus taiteilijan elämästä kokonaistaideteoksena ja siten manifestin asema itsenäisenä taideteoksena. Abramovic on lausunut manifestinsa muun muassa Serpentine gallerian manifestimaratonissa 2008 ja Galleria d'Arte Moderna -gallerian konferenssissa 2009, ja siitä käy harvinaisen hyvin ilmi taiteilijan kielteinen, torjuvuudessaan suorastaan aristoteelinen suhtautuminen itsemurhaan:

6. An artist's relation to suicide:

- Suicide is a crime against life
- An artist should not commit suicide
- An artist should not commit suicide
- An artist should not commit suicide

(Il Manifesto di Marina Abramovic, s.a., verkkolähteet.)

Itsemurhan heroisuudesta puolestaan puhuu yksi ainokainen teos, Agostino Lodovico Marazzani Viscontin *Caballo de Alfonso Ugarte* (1905) [Kuva 16]. Maalaus luo omalta osaltaan perulaisesta kansallissankarista Alfonso Ugartesta kansallisromanttista kuvaa altruistisen itsemurhan suorittavana heeroksena. Folkloren mukaan tämä Afrikassa taistellut sotapäällikkö ratsasti hevosineen kallionjyrkänteeltä estääkseen kantamaansa Perun lippua joutumasta vihollisen käsiin. Todellisuudessa legenda Ugarten kuolemasta on sen sijaan kiistanalainen. (Dunnell, 2010, verkkolähteet.) Perulaistunut taiteilija Visconti tallentaakin legendan totuuden sijaan, ja siten itsemurhasta luodaan kuva heroisen ihmisen hyveellisenä tekona aivan kuin keskiajan tai Ranskan vallankumouksen aikaisissa teoksissa, jotka propagoivat marttyyrikuoleman hyveellisyyttä. Oletettavasti kyseessä on tilaustyö, mutta silti taustalta nousee esiin ajatus itsemurhan hyveellisyydestä ja sankarillisuudesta muihin kuolemantapoihin verrattuna.

Olen tutkimukseni sisällä määritellyt kantaaottavuuden siten, että kantaaottavan teoksen ei tarvitse olla niin sanotusti ”propagoiva” tai didaktinen ja tähdätä sisältämänsä ajatusmaailman myymiseen yleisölleen, toisin kuin stereotyyppi moralisoivasta itsemurhan taiteesta tekee. Pikemminkin kantaaottavuutta lähestytään sen kautta, että taideteoksen välittämä kuva itsemurhasta näyttää eheältä ja valmiiksi muodostetulta. Tämänkaltainen teos ei kysy vaan sanoo. Siten kantaaottavuus näyttäytyykin monimuotoisena. Esimerkiksi japanilaista nyky-yhteiskuntaa ja kulttuuria kärkevästi kritisoivista teoksistaan tunnetun Makoto Aidan *Suicide Machine* -sarja (1986–2002) on samassa linjassa taiteilijan muun tuotannon kanssa ja edustaa häpeilemätöntä, mustalla huumorilla varustettua itsemurhan kritiikkiä. Sarja koostuu turvavaljaista ja halvasta kulutusmateriaalista rakennetusta hirttoköydestä, joka on suunniteltu pettämään painon alla, sekä videotaideteoksesta,

jossa taiteilija yrittää kerta toisensa jälkeen epäonnistuen hirttää itsensä. (Burke, 2005, verkkolähteet; Krusic, 2004, verkkolähteet; Maerke, 2008, verkkolähteet.) Kuten Burke tulkitsee, teos on suunnattu kritisoimaan sekä tyhjää kulutushysteriaa että arvossa olevaa ritualistista itsemurhaa. Pakkomielteen omaisesti videon mies (Aida) toistaa itsemurhayrityksensä haalimansa materian epäonnistuessa yhä vain tuottamaan halutun lopputuloksen: traditionaalisen kunniaitsemurhan. (Burke, 2005, verkkolähteet.)

Itsemurhan kritiikistä seuraava askel on itsemurhan probleemaluonteisuuden tiedostava interventio. Qiu Zhijien installaation *Ataraxic of Zhuang Zi – A Suicidology of the Nanjing Yangzi River* (2008) taustalla on taiteilijan pyrkimys itsemurhan ehkäisyyn, vaikka teos sinänsä onkin kovin ambivalentti. Teos on ikään kuin arkeologinen, psykologinen ja kokemuksellinen ”maisema” tästä elämän ja kuoleman siltana tunnetusta itsemurhasillasta. Teos vaikuttaa puhtaasti dokumentaariselta eikä ulkoisesti tarjoa minkäänlaisia vastauksia. Haastattelussa taiteilija kuitenkin sanoo haluavansa hyödyntää installaatiotaan psykologisena hoitona ja aikovansa käyttää installaatioon valmistamiensa teosten tuotot itsemurhan vastaiseen työhön: ”*The work includes the website I am doing for them, featuring open accounts for donations, with account numbers; volunteer homes; psychological knowledge; conversation between attempted suicides; and voices from their families. – This weird intervention is in itself a psychological treatment.* (Quadrio, 1999, verkkolähteet.) Toisin sanoen, pohjimmiltaan Zhijien installaation tarkoituksena on tilanteeseen vaikuttaminen, eli itsemurhien tyypistäminen minimiin. Tällöin jopa ulkoisesti ambivalentti teos viestii pohjimmiltaan kantaa: tässä tapauksessa taiteilijan kokemusta itsemurhasta sosiaalisena ongelmana, johon on puututtava. Itse hän kontribuoi missiotaan niin rahallisesti kuin myös pyrkimällä auttamaan pahamaineisen sillan lähellä sijaitsevaan Nanjing Suicide Prevention Centeriin ”pelastettuja” löytämään elämälleen jälleen kiintopisteen:

I’ll include the rescued people and I’ll get them to draw pictures of their parents. They may not be able to but I’ll draw it for them and ask them: Are the eyes like this? Eventually, it will become like a photofacefit at the police station, in which the images of their parents emerge. When their parents’ images emerge, they shed tears and do not want to die. That’s my purpose: turning my work process into a psychological intervention, a psychological treatment. I believe art has the power of treatment. (Quadrio, 1999, verkkolähteet.)

Qiu Zhijien missio on kenties poikkeustapaus kunnianhimoisuudessaan, mutta interventio sinänsä ei jää ainutlaatuisiksi tapaukseksi. Sheila Chambers tyytyy sanoihin *The Death of Marat*

-pastississaan *Before The Suicide* (1998). Maalaukseen on sisällytetty teksti: ”*BEFORE you choose SUICIDE first do the thing that you fear the most.*”

Positiivisempia kantoja sen sijaan viestivät muun muassa Rachel Rosenthalin performanssi *The Death Show* (1978–80) ja Sonia Lawsonin maalaus *Down Among the Empty Boats* (1996) [Kuva 17]. Lawsonin maalauksessa punapukuinen nainen on lyömässä tikaria rintaansa. Naisen taustalla avautuu punainen ulappa, jossa kelluu punaisia veneitä. Veneet ovat yleinen symboli kohdulle, ja teoksen vallitseva väri on tunteiden nimikkoväri, joten maalauksen pohjavire on Ron Browninkin tulkinnassa feministinen. Brown kertoo Lawsonin sanoja, joiden mukaan kuvan nainen on jäänyt jumiin maan ja äärettömän meren väliin ja on nyt ylittämässä rajan, kontrollin viimein omiin käsiinsä ottaneena. (Brown, 2001, 222.) Itsemurha näyttäytyy siten naisen positiivisena keinona ottaa valta omiin käsiinsä patriarkalisessa yhteiskunnassa. Rosenthal puolestaan puhuu autobiografisessa performanssissaan kolmesta itseensä vaikuttaneesta kuolemasta, ja niihin viitaten hän esittää kuolemanpelon olevan lihava vampyyri. Tämän kuolemanpelon personifikaation Rosenthal tappaa rituaalisesti performanssinsa lopuksi. (Rachel's Brain, 2001, 33–41.) Performanssista nousee esiin myös Rosenthalin kanta siitä, miten pelkuruuteen tavanomaisesti kytketty itsemurha onkin todellisuudessa rohkeutta vaativa teko. Teoksensa puolivälissä hän lausuu: ”*In French, to commit suicide is a reflexive verb: 'se suicider', to suicide oneself. It seems more appropriate because of its connotation of taking action on one's behalf, rather than committing a crime. I am responsible for my death.*” (Rachel's Brain, 2001, 35.) Cheng tiivistääkin Rosenthalin analogian painottavan rohkeuden ja päättäväisyyden tärkeyttä oman kuolemanpelkonsa voittamisessa ja kuoleman positiivisen arvon hyväksymisessä. (Cheng, 2002, 41.)

Summa summarum, itsemurhan taiteen vanhin funktio, kannanotto, on säilyttänyt asemansa, mutta käynyt läpi radikaalin muutoksen. Vanhakantainen pyrkimys vaikuttaa yleisön ajatusmaailmaan ja moraaliin on eittämättä menneisyyttä, mutta tilalle on astunut monipuolinen kenttä teoksia, joilla toisaalta kritisoidaan itsemurhaa ja toisaalta puhutaan sen puolesta. Kokonaiskuvassa kannanotto voi jopa olla yksinkertaisesti taiteilijan halu pukea oma, itsemurhaa koskeva ajatusmaailmansa taiteelliseen asuun, riippumatta sen varsinaisesta vastaanotosta. Äärimmäisenä muotona kannanoton areenalla taas on interventio, jolla pyritään vaikuttamaan problemaattisena koetun itsemurhan tilastolukemiin, ei välttämättä propagandistisesti rivien välistä, vaan suoraan. Enää ei vedota moraaliin ja Jumalan sanaan, vaan pyritään lievittämään inhimillistä kärsimystä.

4.4.2. Dokumentoitu itsemurha

Toinen alakategorioista puolestaan tyypistyy objektiivisuuteen pyrkivään todellisuuden tallentamiseen, dokumentointiin. Toisinaan kyse voi olla yhteiskunnallista realismia muistuttavasta halusta paljastaa yleisölle myös maailman nurja puoli, toisinaan taas pyrkimyksestä edustaa elämää kaikkine osa-alueineen. Kuolemakin on elämän osa ja siten osa kuvattavaa todellisuutta. Taiteilijan suhde itsemurhaan voikin tällöin vaihdella kylmänviileästä objektiivisuudesta tätä tarkoitushakuisempaan toimintaan, kuten haluan luoda kuva kurjuudesta. Kaikkia teoksia kuitenkin yhdistää kuvauksen dokumentaarinen luonne. Itsemurha pelkästään *on*, ei enempää eikä vähempää. Näin on esimerkiksi Edouard Manet'n merkityksellisessä maalauksessa *Le Suicide* (1877–81). Teoksen on tulkittu poimineen inspiraatiota sekä taiteilija Jules Hotzapffelin itsemurhasta että Manet'n studioon hirttäytyneestä taiteilijan assistentista, mutta kuvan moralisoinnista ja narratiivisuudesta riisuttu sisältö kytkee teoksen yhteen dokumentaaristen tendenssien kanssa. Aikakautenaan järkyttävä kuva itsensä vailla selitystä sängylleen ampuneesta miehestä poikkesi radikaalisti vallinneista heroisen itsemurhan ja moralisoivan itsemurhan traditioista. Siten se kytkeytyykin Ulrike Ilgin tulkinnassa yhteen tuolloin nousussa olleeseen realismiin ja sen taipumukseen nostaa esiin yleisöään shokeeranneita, maalaustaiteessa ennennäkemättömiä aiheita, jotka kytkeytyivät sekä maallikon elämään että elämän varjopuoliin. (Ilg, 2002, passim.) Teoksen tulkintaa realistiseksi tukee Manet'n lausunto halustaan tuottaa "*not great art, but sincere art.*" (Edouard Manet Bio, s.a., verkkolähteet.) Manet'n maalaama, mitään selittämätön ja koruton itsemurha onkin merkityksellinen. Kuten Ilg'kin kirjoittaa, sekä taiteilijan kieltäytyminen kannanotosta että itsemurhan maallisuus ja *tuonhetkisyyys* aikakautena, jolloin itsemurhan esittäminen oli enimmäkseen sidottu historiamaalaukseen, tekevät teoksesta poikkeuksellisen. (Ilg, 2002, 182.) Teoksessa itsemurha ei ole hyvä tai paha, heroinen tai moraaliton, vaan se yksinkertaisesti vain *on*. Se on impressionistinen välähdys todellisuudesta, kuin omin silmin nähty ja rikospaikkavalokuvan lailla tallennettu kokemus kuolemasta.

Lontoon St. Pancrasin asemalle tilattu Paul Dayn pronssiveistos *The Meeting Place* (2007) aiheutti vuonna 2008 kohun teosta koskeneen uudistushankkeen myötä. Teoksen, kymmenen metrin korkuisen syleilevää paria kuvaavan patsaan jalustaan hakattiin friisi, jonka yhdessä paneelissa esiintyi kohokuva viikatemiehen ajaman junan alle asemalaiturilta syöksyvistä miehestä. Taiteilijan omien lausuntojen mukaan realistisempi friisi toimi kontrastisessa suhteessa kannattamiinsa ideaalisiin pronssirakastajiin: "*It's about daily life – about the hopes and fears, the loves, the joys, the loss and tragedy that are bubbling along together in human life.*" (Gadher, 2008, verkkolähteet.)

Teos edustikin taiteilijan mukaan ihmiselämän rikkautta ja monimuotoisuutta (Hale, 2008, verkkolähteet), joten friisin itsemurhakin lasketaan vain yksinkertaisesti mukaan elämän kirjajaan kokemukseen. Julkinen paine sai kuitenkin valitsijakunnan keskustelemaan uudestaan jo hyväksymästään paneelista, ja lopulta negatiivinen vastaanotto kulminioitui itsemurhapaneelin poistamiseen ja korvaamiseen vähemmän kiistanalaisella kuvateemalla. Samansuuntaisesti Dayn kanssa Roni Hornin viisitoistaosainen valokuvasarja *Still Water (The River Thames, for Example)* (1999) on dokumentaarinen tutkielma itsemurhien kannalta vilkkaasta Thames-joesta. Sarja on samalla myös ekspressiivinen dokumentaatio taiteilijan mielessä heränneistä ajatuksista, kun tämä ihmissuhteensa päättymisen jättämässä epätoivossa seisoi valokuvaamassa lukuisia ihmiskohtaloita niellyttä Thamesia. Tavallaan teossarja on siis kolmiosainen. Se sisältää ensinnä taiteilijan tekemän taustatyön Thamesin itsemurhista ja toisekseen varsinaiset valokuvat. Kolmantena osa-alueena toimivat valikoidut palaset sekä taiteilijan joen rannalla tapahtuneesta itsereflektiosta että Thamesin itsemurhien historiasta, ja nämä palaset on koottu nauhana kuvien alla kulkeviin alaviitteisiin. Jännittävästi dokumentoinnin kohteina ovat tällöin varsinaisen Thamesin sijaan pikemminkin kuvatun veden menneisyys hukuttautumiskuolemiseen ja taiteilija itse. Kumpaakin abstraktia teemaa teoksissa edustaa valokuvattu konkreettinen vesielementti. (Horn, 2007, verkkolähteet.)

Jos puhtaan dokumentaation tarkoituksena on kuvata todellisuutta vailla ilmeistä tausta-agendaa, niin realistisiksi nimittämieni taideteosten dokumentaarisuuden taustalla on tavoitteellinen toiminta: halu paljastaa itsemurhan todellisuus valolle. Mahdollisesti itsemurha näyttäytyy tällöin ongelmalliseksi leimattuna, mutta toisin kuin kannanotossa, itsemurhaa ei nyt käsitellä ongelmana, vaan se esiintyy pelkästään seurauksena jostain suuremmasta ongelmasta, jota illustroi. Esimerkiksi kiinalaisen taiteilijan Zhang Dalin pronssiveistos *Artist's Bust (Suicide)* (1999–2000) [Kuva 18] toimii osana taiteilijan tuotantoa, jonka on tiivistetty dokumentoivan yhteiskunnan ongelmakohtia, kuten Kiinan kokemia sosiaalisen kulttuurin murrosta ja globalisaation vaikutusta yhteiskunnan hauraisiin ja marginaalisiin ryhmiin. (Biography: Zhang Dali, 2006, verkkolähteet; From Jingdezhen to PVC, 2005, verkkolähteet.) Kuten Camille Pissarron piirroksessa myös Zhang Dalin veistoksessa taiteilija nähdään yhteiskunnan uhrina. Teos on nimittäin nimensä mukaisesti näköisrintakuva itsestään taiteilijasta painamassa pistoolia ohimolleen. Toisin kuin Pissarro, Dali ei kuitenkaan anna tuomiota itsemurhan moraalista. Tällöin itsemurha on osa sosiaalista todellisuutta, ja vaikka pronssiveistosta voitaneen tulkita niin huomiohakuisena kuin autobiografisenakin, on mukana myös taiteilijan pyrkimys paljastaa valolle tämän sosiaalisen todellisuuden varjoisakin puoli. Tulkinta teoksesta nimenomaan realistisena taiteilijuuden vaikeudesta puhuvana teoksena korostuu, kun ollaan tietoisia taiteilijoiden ja toisinajattelijoiden vaikeasta asemasta vahvasta

taiteellisesta sensuuristaan tunnetussa Kiinassa. Myös saksalaisen taidegraafikon ja -maalarin, sekä naturalistina että ekspressionistina tunnetun Käthe Kollwitzia tuotantoa yhdistää kurjuuden kuva, kuva sosiaalisen marginaalin elämästä: ”*Sorrow isn't confined to social misery. All my work hides within it life itself, and it is with life that I contend through my work.*” (Kearns, 1976, 148.) Tavallaan *Pregnant Woman Contemplating Suicide* -litografiakin (1926) toimii enemmän dokumenttina köyhälistön epätoivosta kuin kuvana itsestään itsemurhasta.

Dokumentoidun itsemurhan kategoriassa keskeistä onkin tallentaa jokapäiväisen elämän ilmiöitä kuten ne todellisuudessa näyttäytyvät ja saada yleisö näkemään jotain, joka siltä muuten jäisi näkemättä: yhteiskunnallisia kipukohtia, Thames uudessa valossa tai itsemurha-ajatusten luonnollisuus vaikeassa elämäntilanteessa. Kuten Paul Dayn friisissä, itsemurha ei tämänkaltaisessa taiteessa näyttäydy niin hyvänä kuin pahanakaan. Siten yksi itsemurhan representaatioiden rooleista on yksinkertaisesti paljastaa se todellisuus, jossa itsemurhalla on osansa.

4.4.3. *Tarkastelun tarve*

Yhtä aineistostani esiin nousevaa katsantotapaa ohjaa tarve ymmärtää itsemurhaa paremmin. Jo dokumentoivassa itsemurhan esiintuonnissa ja tarkastelussa on samankaltainen tavoite etäännyttää teeman käsittelyä traditionaalisesta moraalisesta kannanotosta. Kummallekin katsantotavalle on keskeistä itsemurhan siirtäminen moraalisen kannanoton areenalta lähemmäksi ihmistä: lintuperspektiivistä humaaniin sfääriin. Silti edellisen kappaleen ”dokumentaarisessa realismissa” itsemurha pysyy jokseenkin sivuseikkana. Se on vain osa elämän kokonaisvaltaista kokemusta, ei niinkään kohdistetun fokuksen ansaitsema teema. Sen sijaan tarkastelevaa asennetta ohjaa nimenomaan fokusoituminen itsemurhaan. Itsemurhan tarkastelussa jatketaan ikään kuin valistusfilosofien jalanjäljillä, sillä keskiössä ovat itsemurhan kysymys sekä halu ymmärtää tekoa paremmin ja vailla tuomintaa. Keskeisiä kysymyksiä ovat muun muassa *kenen* teko ja *millaisessa* tilanteessa olevan ihmisen teko itsemurha on. Itsemurhalle pyritään hahmottamaan paikkaa suhteessa teeman historiaan ja osana nykyelämää. Kuten Minois kirjoittaa, suurin osa itsemurhasta tuotetusta diskurssista on kautta aikain unohtanut itsemurhan kokemuksellisen puolen ja sen konkreettisen olemuksen (Minois, 1999, 132). Siinä mielessä itsemurhan tarkastelun kategoria asettuukin vastakkain menneen kanssa, kun tätä kategoriaa määrittää halu päästä lähemmäksi inhimillistä kokemusta. Itsemurhan tarkastelussa halutaan ymmärtää itseään tekoa, ei enää

pelkästään sen moraalista, teologista ja filosofista puolta. Erona tavoitteiltaan samankaltaiseen ekspressiiviseen itsemurhan tarkasteluun tietty etäisyys kuitenkin säilyy.

Sekä Roy Lichtensteinin että Richard Lewerin teoksissa itsemurhan tekevä ”kuka” on rakkauden itsetuholle altistama yksilö. Lichtensteinin pop-taideoksessa, maalauksessa *Drowning Girl* (1963) passiivisen itsemurhan suorittaa kynelehtivä naisyksilö, joka puhekuplansa mukaan mieluummin hukkuu kuin pyytää ”Bradilta” apua. Lewerin naivistisessa ja sarjakuvamaisen tyylielityssä piirroksessa *This Couple They Loved Each Other* (2005) puolestaan oletettavasti kaksoitsemurhan tai murha–itsemurhan tehnyttä paria kuljetetaan ambulanssiin (Rice, 2005, verkkolähteet). Kumpikin teoksista kontribuoi omalta osaltaan kautta aikain pinnalla olleeseen ja romantiikassa noususuhdanteen kokeneeseen rakkausitsemurhan teemaan, jossa tavalla tai toisella epätoivoiseksi tuomittu rakkaus lopetetaan joko yksöis- tai kaksoissurmiin. Richard Lewerin teos ei selitä esittämäänsä häkellyttävää näkymää muulla kuin otsikkonsa viitteellä siihen rakkauden syvyyteen, joka kuin kausaliteettiketjussa on saanut aikaan rakastavaisten kuoleman. Roy Lichtensteinin hukkuva tyttö puolestaan on siinä mielessä Ofelia-hahmon vastakohta, että hän kieltäytyy olemasta heikko ja miehen armoilla, vaikka onneton tilansa onkin eittämättä seurausta kanssakäymisestä puhekuplassa mainitun miehen, Bradin, kanssa. Tarkastelun alla on tällöin rädyttävän rakkauden aikaansaama itsemurha, teema, jonka kuvataiteellinen historia ulottuu antiikkiin saakka. Nyt käsittelytapa on vain kysyvä ihannoivan sijaan.

Siinä missä Lichtenstein ja Lewer yhdistävät itsemurhan kanonisen muodon tarkastelun kysymykseen siitä, kenen teko itsemurha on, Justin Lieberman puolestaan käsittelee taiteessaan taiteilijamyyttä. Liebermanin *Salto Mortale* -näyttelyn (2010) jokainen teos muodostuu satunnaisen oloisesti kokoon liimatusta kulutusmateriakeosta sekä tämän varaan tuetusta, toteutustavaltaan jokseenkin naivistisesta ja pikaisen näköisestä maalauksesta. Kussakin maalauksessa esiintyy itsensä surmannut ihminen, tunnettu tai tuntematon. Teoksista jokainen on nimeämättä, sillä kuten Bernier/Eliades -gallerian lehdistötiedotteessa kirjoitetaan, Lieberman haluaa välttää hahmojen yksilöimistä. Jokainen näyttelyn hahmoista on kuitenkin itsemurhan tehnyt ihminen: taiteilija, kirjailija, muusikko, runoilija tai filosofi. Silloin kun katsoja on kyvytön tunnistamaan maalauksen hahmoa, maalauksessa oleva hahmo näyttäytyy yksinkertaisesti vain ihmisenä, joka on suorittanut itsemurhan. (Justin Lieberman, 2010, verkkolähteet.) Mikä näyttelyssä siis on tarkastelun kohteena? Bernier/Eliades -gallerian mukaan *Salto Mortale* jatkaa Liebermanin kommodifikaatiota ja myöhäismodernia maailmantilaa käsittelevää tuotantoa. Myös romanttinen maailmankuva osalueneen on katsannon alla. Taiteilijalle ominaiseen tyyliin itsemurhaakin paikannetaan suhteessa

historiaan. (Justin Lieberman, 2010, verkkolähteet.) Halvasta kulutustavarasta rakentuneet teokset tuntuvatkin tuovan romanttista itsemurhaa alas sfääreistään. Esimerkiksi itse tunnistamani Yukio Mishiman kunniaitsemurha kokee kolauksen teoksen kehysten halpuuden luoman kontrastin myötä. [Kuvat 19 & 20.] Toisaalta omassa tulkinnassani *Salto Mortale* tuntuu viittaavan myös itsemurhan tuotteistumiseen. Näyttelyn ehdottama traaginen ”kuolonhyppyhän”¹² myy nykykulttuurissa, joka suorastaan elää väkivallan kuvista ja jossa itsemurha on samanlainen myyntituote kuin Liebermanin teosten jalustojen kaupallinen materiaakin. Tarkastelun kohteena voidaankin sanoa olevan itsemurha, sen kuva ja sen vastaanotto. Saman taiteilijan *Lexapro* (2006) [Kuva 21] on puolestaan mainokseksi naamioitu taideteos. Tässä pseudomainoksessa rullatuolissa istuva mies istuu hievahtamatta junanraiteilla junan lähestyessä uhkaavasti selkensä takaa, ja teoksen alareunassa on kuva SSRI-masennuslääke¹³ Lexapron paketista ja yläreunassa teksti ”DON'T LET IT COME TO THIS”. Taiteilijan tuotteistumisajattelun kustannuksella leikkivän tuotannon ja Lexapro-lääkkeen historian¹⁴ tähden ei ole varmaa, esittääkö taiteilija antidepressantit parannuskeinona vai syyllisenä teoksessaan esiintyvälle itsemurhahakuiselle käytökselle (Gelber, 2007, verkkolähteet). Tällöin tarkastelun kohteena nähdään masennus ja siitä johtuva kliininen itsemurha sekä yhteiskunnan parannusajattelu. Jos itsemurha käsitetään masennusta sairastavan ihmisen tekona, niin ovatko yhteiskunnan yritykset määrittellä ja parantaa masentunutta yksilöä hyödyksi vai haitaksi?

Yhteistyötä tekevät taiteilijainsinööri Natalie Jeremijenko ja anonyymi, neo-dadaistinen taiteilijainsinöörikkollektiivi Bureau of Inverse Technology (BIT) tarkastelevat tieteen ja mustan huumorin kautta itsemurhan tilastollista puolta. Itsemurhien kannalta vilkkaalle Golden Gate -sillalle asennettu, liiketunnisteella varustettu videointilaite *Suicide Box* (1996) on ohjelmoitu tallentamaan vertikaalisena liikkeenä ilmeneviä hyppyjä sillalta, ja laskemaan niitä. *Despondency Index* (1996–2000) puolestaan pukee datan graafimuotoon. Kollektiivi on tunnettu käsitteellisten, ”perverssien” teknisten sovellusten kehittäjä (Johnson, 1999, verkkolähteet), ja tietokonepohjaisessa teoksessaan kollektiivi pyrkii tuotteistamaan itsemurhan ja havainnoimaan datassa ilmeneviä muuttujia. *Despondency Index* tarkastelee tilastollisesti *Suicide Box* -laitteen tallentamien itsemurhien korrelaatiota Dow Jones -indeksin kanssa. (Suicide Box, s.a.,

12 Salto mortale = "fatal jump, a daring or flying leap." (The Oxford English Dictionary, Vol XIV, 413.)

13 SSRI (lyhennys sanoista ”Selective serotonin reuptake inhibitor”), on muun muassa mielialaan vaikuttavan aivojen välittäjäaineen serotoniinin määrän lisäämiseen pyrkivä masennuslääketyyppi, jota käytetään myös ahdistustilojen hoidossa. (Klein, Stephen B. & Thorne, Michael B. 2007. *Biological Psychology*. New York: Worth Publishers, 552–53.)

14 Lexapro -tuotteeseen on liitetty kytkös antidepressanttien käytön ja itsemurha-alttiin käytöksen välillä, ja tuotteen virallisilla sivuilla varoitetaan Lexapron itsemurha-ajattelulle ja itsemurha-alttiudelle altistavista sivuvaikutuksista. (Lexapro.com, s.a., verkkolähteet. <<http://www.lexapro.com/>> [17.5.2011].)

verkkolähteet; Despondency Index, 2006, verkkolähteet.) Kuten kollektiivi verkkosivujensa ”insinööriportissa” ilmaisee:

The value of suicide has previously been extremely hard to quantify and represent. – – The failure to commodify suicide and its images and enter it into the systems of exchange and value has meant that it has been undervalued, worse, has not had an explicit value at all. The work of the SUICIDE BOX, in its imaging of suicide, recovers this statistical representation as visual rendering, and quantifies what it is to render suicide in the logic of information. (Suicide Box, s.a., verkkolähteet.)

Se, ovatko *Suicide Box* -laitteen tallenteet aitoja vai eivät, on merkityksetöntä. Jeremijenkön ja BIT'n lähestymistavan satiirinen kylmyys herättelee yleisöään pohtimaan yhteiskunnan arvoja ja lisäksi osoittaa itsemurhan olevan riippumaton taloudellisesta hyvinvoinnista. Näin huomio kiinnitetään itsemurhan taustalla vaikuttaviin todellisiin tekijöihin. (Despondency Index, 2006, verkkolähteet; Johnson, 1999, verkkolähteet.) Näin sekä Liebermanin että BIT'n yritystä selvittää itsemurhan mysteeriä yhdistää ratkaisun etsiminen yhteiskunnallisista tekijöistä.

Itsemurhan tarkastelun kategoria jos joku todentaa käsitteenmäärittelyn ohessa esittämäni arviota itsemurhan kysymyksen yleismaailmallisesta mietityttävyydestä. Kategorian laajuudesta päätellen taiteilijoilla on tarve hahmottaa itsemurhaajan persoonallisuutta ja itsemurhaan johtavia syitä, ei enää niinkään sitä, onko teko oikein vain väärin. Substantiaalisimpana kaikista aineistostani esiin nousseista kategorioista itsemurhan tarkastelu sisältääkin lukuisia erilaisia tarkastelutapoja ja kysymyksiä ja on jokseenkin mahdoton tyypistää muutamaa tendenssiin, kun kullakin taiteilijalla tuntuu olevan oma agendansa. Erilleen massasta nousee silti kaksi erillistä luokkaa: itsemurhan kanonisten esitysten tarkastelu ja itsemurhaterrorismin kysymys.

4.4.3.1. Kanoninen itsemurha keskustelussa

Toinen itsemurhan tarkastelun erityisistä kategorioista on vahvasti kytköksissä itseensä taiteen kaanoniin. Kuten havaitaan jo Edouard Manet'n *Le Suicide* -teoksesta, joka antoi oman vastineensa itsemurhan kanonisiin esitystapoihin, itsemurhan taiteessa yhdeksi teemaksi nousee myös sen oman traditionaalisen kaaren tarkastelu ja kommentointi. Tavallaan itsemurhan taidekin on tällöin osa modernismille ominaista metataidetta, joka reflektoi omaa luonnettaan ja rooliaan keskellä taiteen jatkumoa. Etenkin jälkimodernin taiteen piirissä taiteen metafiktiivinen introspektio on kokenut nousun. Itsemurhan taiteen traditionaalinen jatkumo on havaittavissa etenkin Ofelian hahmon

menestyskulusta. Millais'n kuuluisan teoksen [Kuva 22] hahmo esiintyy lukuisissa mukaelmissa ja uudelleentulkintoissa. Hahmon suosiosta puhuu sekkin, että Ofelialle on omistettu vähintään yksi näyttely: hollantilaisen Museum voor Moderne Kunst Arnhem -museon *Ophelia – Desire, Melancholy the Death Wish* helmi–toukokuussa 2009.

Toisinaan metarefleksion kohteena eivät ole edes itsemurhan representaatiot sinänsä, kuten käy ilmi traditiota vastaan nousseen fluxus-ilmion osana tuotetuista ”itsemurhapaketeista”: George Maciunaksen useista itsemurhavarustepakkauksista ja Ben Vautierin teoksesta *A Flux Suicide Kit* (1966). Pikemminkin kuin esimerkiksi kommentoimaan romanttista taiteilijaitsemurhaa, nämä itsemurhapaketit pyrkivät tuomaan esiin fluxukselle ominaista ajattelua taiteesta tuotteena. Itsemurha shokin lähteenä toimii tehokeinona traditionaalisen taiteen romauttamisessa, ja siten itsemurhapaketitkin tuottavat oman panoksensa modernistisille taidesuuntauksille niin ominaiseen taiteen lopun ennusteluun ja reflektointiin. Myös Ofelian kaltaisista traditionaalisista hahmoista ammentavat teokset voivat ajoittain olla tyhjiä itsemurhasta ja edustaa protagonistin itsemurhaa vain muodollisesti. Toisinaan teosten sisältämällä intertekstuaalisilla viittauksilla taas pyritään viestimään jotain syvempää. Dora Longo Bahian kuusiosainen *Seis Suicidas* -sarja (1994) koostuu kuudesta omakuvaksi muotoillusta traditionaalisesta naisitsemurhasta. Mukana ovat muun muassa Ofelia, Dido ja Frida Kahlon Dorothy Hale [Kuvat 23 & 25]. (Toledo, 2006, verkkolähteet.) Näillä pastissin tehokeinolle perustuvilla kuvillaan Longo Bahia tuntuukin kommentoivan sekä taiteenkanonista että historiallista käsitystä itsemurhasta feminiinisenä, hysteerisenä tekona. Amie Dicken installaatio *Adonis Garden* (2007) [Kuva 26] puolestaan omaksuu elementtejä Millais'n *Ofelia* -maalauksesta luodakseen kuvan sänkyyn hukkuvasta naisesta. Kokonaisuus esittää perinteisen tapauksen. Naisen itsemurhan taustalla on mies ja epäonninen rakkaus; sängyn elementti luo kausaliteetin seksin ja itsemurhan välille. Otto Müllerin maalaus *Lucretia, or the Nude Murderess* (1903) [Kuva 27] näyttäytyy puolestaan hauskana kommenttina heroisen itsemurhan traditiolle. Lukretia, joka on perinteisesti totuttu näkemään erotisoituna, miehelle silmäniloa tuovana lempeänä hahmona [Kuva 28] ja jonka pitelemä tikari toimii aseensa sijaan pelkkänä attribuuttina, on Müllerin teoksessa raivohullu murhaajatar, joka hyökkää yleisöään päin tikari uhkaavasti tanassa.

4.4.3.2. Itsemurhaterrorismi, ajankohtainen ilmiö

Toinen vahvasti esiin nouseva tarkastelun teema on itsemurhaterrorismi. Tekoon sisältyy Durkheimin altruistisen itsemurhan määritelmän mukainen marttyyrikuolema, jossa korkea

sosiaalistumisen aste saa yksilön suorittamaan itsemurhan yhteisönsä hyväksi. Usein joko uskonnollisen tai poliittisen yhteisönsä tavoitteita edistääkseen yksilö uhraa itsensä tavalla, joka vaatii usein myös viattomien sivullisten hengen, ja siten tämä altruistinen itsemurha on samalla myös murha. Lieneekin tarpeetonta huomauttaa, että itsemurhaterrorismi on koettu ongelmalliseksi länsimaissa, joten ei ole yllättävää, että myös sen käsittely nousee huomattavana alakategoriana esiin myös itsemurhan taiteesta. Itsemurhaterrorismia lähestytään niin juuriltaan läntisten kuin itäistenkin taiteilijoiden teoksissa sekä murhan että itsemurhan lähtökohdista. Toisinaan kyse on pelkästä todellisuuden dokumentoinnistakin, onhan itsemurhaterrorismi nykypäivänä realiteetti. Esimerkiksi Wilhelm Sasnalin objektikeskeisessä öljymaalauksessa *Terrorist Equipment* (2000) [Kuva 29] itsemurhaterroristin räjähdely on osa taiteilijan banaalia, pop-henkistä arjen estetiikan tallennusprojektia. (Wilhelm Sasnal, s.a., verkkolähteet.) Adam Broombergin ja Oliver Shanarinin käsitteellisesti valotettu filmirulla *The Brother's Suicide* (2008) ja video *The Day Nobody Died* (2008) puolestaan dokumentoivat brittiarmeijan elämää Afganistanin sotarintamalla. (Adam Broomberg & Oliver Chanarin, s.a., verkkolähteet.)

Itsemurhaterroristin mielenmaisema tulee tarkastelluksi muun muassa Katarína Kúdelován sekä Rabih Mroué ja Ilyas Khuri -parivaljakon taiteessa. Katarína Kúdelován tuotanto [Kuvat 30 & 31] rakentuu räjähteiden materiaalsen käytön ympärille. Taiteilija on muun muassa asettanut näytteille räjähteillä vyötettyjä keraamisia eläimiä ja räjähteistä kudottuja pukuja. Kenties äärimmäisiä esimerkkejä tämän tuotannosta edustavat räjähteistä kyhätyt vauva ja omakuva. Materiaalivalinta konnotoi myös itsemurhaterrorismiin, vaaraan, joka yllättää arvaamatta. Keskiössä on inhimillinen kokemus maailmasta, mutta samalla katsoja myös viritetään samaistumaan konkreettisesti räjähteitä kehollaan kantavan ihmisen kokemukseen. (Doré, 2004, verkkolähteet.) Mrouén ja Khurin multimediaperformanssi herättelee yleisöään pohtimaan itsemurhaterroristin kokemusta. Efektinä tässä toimii hämäys. Multimediaperformanssi alkaa tv-monitorista, jonka pyörittämällä videolla marttyyriksi esittäytyvä mies lausuu kameralle itsemurhamarttyyreille ominaisen lausunnon, joka ei poikkea taiteilijan kotimaassa televisiossa lähetetyistä itsemurhamarttyyrien lausunnoista. Itsemurhamarttyyri kuitenkin esittää yllättäen toisen variaation samasta lausunnosta, ja tämän ollessa lausumassa vielä kolmatta variaatiotaan taiteilija Ilyas Khuri kävelee tv-monitorin takana olevalle ovelle ja avaa sen. Oven takaa paljastuva huone vastaa tarkalleen tv-monitorilla olevaa huonetta, ja yleisölle paljastuu, ettei itsemurhatoverin lausunto olekaan totta vaan performanssia. (Khuri et al., 2006, 183; Toufic, 2002, 76.) Performanssi paljastaakin kuoleamisen vaikeuden. Se osoittaa itsemurhaterrorismista luodun kuvan helppona ja herooisena olevan valheellinen ja testaa totuuden rajoja venyttämällä itse niitä. Taiteilijat itse kertovat teoksen taustalla olleen sattuman,

jonka myötä olivat vahingossa saaneet käsiinsä videonauhan, jolla itsemurhamarttyyri Jamal Sati harjoittelee lausuntoaan sitä varioiden. Harjoittelunauhojen näkemisen merkitys oli suuri taiteilijoille, jotka olivat tottuneet siihen, että yleisölle näytetään vain yksi versio yksiselitteisen ja kiistattoman kuvan luomiseksi itsemurhamarttyyriudesta: ”*Until Jamal Sati’s video, all we had ever seen were the “final cuts” – clear statements made without any hesitation, errors, or stuttering. This video revealed the moment of hesitation. The instant we saw the “stuttering” of the martyr. we realized something simple, so simple that it was obvious – the martyr is not a hero but a human being.*” (Khuri et al., 2006, 183.)

Ahmet Ogutin *River Crossing Puzzle* (2010) edustaa puolestaan neutraalina vaikenavaa kantaa, joka yksinkertaisesti sallii poliittisen konfliktitilanteen reflektoinnin. Taideteos on interaktiivinen installaatio, jossa näyttelykävijät saavat itse liikutella jalustoilla seisovia pahvihahmoja. Seinällä oleva aivopähkinä asettaa pulman. Pomminpurkajateknikko, epäilyttävä laukku, sotilas, kaksi sotilaskoiraa, itsemurhapommittaja, tämän pyörätuolissa istuva vaimo ja tämän tytär on kaikki saatava joen yli vain kaksi objektia kerrallaan kantavalla veneellä. Kuinka kaikkien on mahdollista ylittää joki, jos pomminpurkajateknikko ei saa hylätä epäilyttävää laukkuja toisten armoille, sotilas ei saa jäädä yksin itsemurhapommittajan perheenjäsenten kanssa, ellei itsemurhapommittaja ole läsnä, eikä itsemurhapommittajaa voi jättää sotilaskoirien kanssa, ellei niiden kouluttaja ole vartioimassa? Pulmaa monimutkaistaa se, että joukosta ainoastaan sotilas, itsemurhapommittaja ja pomminpurkajateknikko osaavat operoida venettä. (*River Crossing Puzzle*, s.a., verkkolähteet.) Epäilemättä *River Crossing Puzzle* paljastaa eritellysti itsemurhaterrorismin johtavien syiden selvittämisen hankaluuden ja yleisesti poliittisten konfliktitilanteiden räjähdysherkkyyden.

Siten itsemurhaterrorismin tarkastelu kattaa monimuotoisen alan dokumentaatiosta teoksiin, joissa yritetään ymmärtää itseään itsemurhaterroristia, poliittisten konfliktitilanteiden hienovaraisuutta ja niiden väkivallattoman ratkaisun vaikeutta. Itsemurhaterrorismikriittiset tarkastelutavat ovat yllättävän vähissä, ja negatiivistenkin tarkastelutapojen joukossa on vaihtelua. Toisten taiteilijoiden teoksissa itsemurhaterrorismi näyttäytyy naurettavana ja toisten teoksissa järkyttävänä ja epähuomaanina. Jiri Davidin valokuvassa *Pieta* (2006) [Kuva 32] itsemurhaterrorismia käsitellään kristillisen kuvaston kautta. Pablo Españan ja Ivan Lopézin pseudomemoriaali *Memorial al Terrorista Suicida* (2007) puolestaan syyttää kaikkien muiden paitsi itsemurhaajan itse olevan syyllisiä”: ”*Todos sois culpables salvo yo*”. Lopulta Mel Chinin installaatio *Render* (2003) paljastaa itsemurhaterrorismin raakuuden lavastamalla yhden newyorkilaisen Frederieke Taylor -gallerian huoneen näyttämään siltä, kuin itsemurhaterroristi olisi räjäyttänyt itsensä pitkin sen seinää.

Aiheuttamansa alkushokin jälkeen teos kuitenkin pureutuu pikemminkin teon taustoihin kuin syyllistää (Render, s.a., verkkolähteet). Huoneen seinillä yksinäisenä nököttävän taulun mustuudesta, ja tähän mustuuteen sulautuneen kommandopipon aukoista, paljastuvat silmät ja alaspäin kääntyneet huulet ovat pikemminkin surulliset kuin uhkaavat.

Kun koko itsemurhan tarkastelun kategorian kattamaa alaa tarkastelee kokonaisuutena, tuntuu itsemurhan tarkastelun tarve kattavan itsemurhan lukuisissa eri muodoissaan. Osaltaan tarkastelun kohteena on itsemurhan historia ja myös itsemurhan käsittelyn historia, kuten selvimmin itsemurhan taiteenkanonisesta tarkastelusta käy ilmi. Itsemurha asetetaan jatkumoon ja konventionaalisten käsittelytapojen todenpitävyys kyseenalaistetaan: onko itsemurha todellakin vain rakkauden tähden kuolevan heikomman sukupuolen teko? Toisaalta itsemurhan tarkastelu kytkeytyy ajankohtaisiin sosiaalisiin ja poliittisiin seikkoihin, kuten itsemurhaterrorismin käsittelyn tarve osoittaa. Mikä on tämä martyristista juontuva ilmiö? Ja toisaalta, mikä saa aikaan egoistiseen itsemurhaan johtavaa epätoivoa – talous, rakkaus, huonosti toimivat parannusmenetelmät vai joku muu?

4.4.4. Huomiohakuinen itsemurha

They Call It Attempted Suicide,

My brother's girlfriend was not prepared for how much blood
splashed out. He got home in time, but was angry
about the mess she had made of his room. I stood behind,
watching them turn into something manageable. Thinking
how frightening it must have been before things had names.
We say peony and make a flower out of that slow writhing.
Deal with the horror of recurrence by calling it
a million years. The death everywhere is no trouble
once you see it as nature, landscape, or botany.

*Jack Gilbert*¹⁵

15 Jack Gilbert. *They Call It Attempted Suicide*. Julkaistu alun perin kokoelmassa *Monolithos*, 1982.

Jack Gilbertin runossa *They Call It Attempted Suicide* (1982) itsemurha ei näyttäyty ongelmallisena, mikäli sillä on nimi ja mikäli se nähdään osana luontoa. Valitettavasti kuolema kuitenkin näyttäytyy yhä edelleen tabuna. Kuten Geoffrey Gorer argumentoi, kuolema on korvannut seksin aseman ainoana jäljellä olevana tabuna. Siinä missä ennen vaiettiin seksuaalivietistä, vaietaan nyt kuolemasta ja siihen liittyvästä surusta. (Gorer, 1955, passim; Gorer, 1965, 111, 172.) Vielä neljä vuosikymmentä Gorerin aikaa myöhemminkin sosiologian dosentti Pekka Hakkarainen kirjoittaa kuoleman tukahduttamisen pysyneen ennallaan. (Hakkarainen, 1999, 41.) Jos jo Michel Foucault arvioi seksuaalisuutta kontrolloivien valtainstanssien omaksuneen modernisoituvassa länessä seksistä puhumiseen yllyttävän strategian (Foucault, 1976, passim), niin epäilemättä niin luonnollisen seksuaalisuuden kuin pornografiankin näkyvyys on eskaloitunut entisestään kuluvalle vuosituhannella. Vaikka kuoleman näkyvydessä onkin näennäisesti tapahtunut samanlainen kehityskulku, niin kuoleman kuvasto on vapautunut repressiosta vain osittain. Se, mikä piilotetaan ei ole koko kuolema, vaan tavallaan kuolema piilotetaan kuolemalla. Luonnollista kuolemaa ympäröi yhä tietynlainen hiljaisuus toisin kuin luonnollista seksuaalisuutta. Luonnollinen kuolema onkin representaatioiden näkökulmasta problemaattinen. Kulttuurinen silmä ei halua esittää todellisen kuoleman julmuutta eikä sen rapistavaa vaikutusta (Sobchack, 2004, 226–249).

Todellista kuolemaa peittämään onkin kehittynyt fiktivisoidun kuoleman despotismi. Arvostetussa esseessään *The Pornography of Death* (1955) Gorer esittää kuoleman ympärille kehittyneen pornografian¹⁶ kultin ja kuvailee kuoleman kaltaisen kielletyn aiheen transformaatiota viehätyksen kohteeksi: ”*The unmentionable aspect of experience then tends to become a subject for much private fantasy, more or less realistic, fantasy charged with pleasurable guilt or guilty pleasure.*” (Gorer, 1955, 171.) Nykypäivän mediakoneisto ja populaarikulttuuri todistavat kuoleman pornografisuuden olevan ajankohtainen vielä nykypäivänäkin. Kuten Kimmo Ahonenkin kirjoittaa: ”*Kuolema on mediateollisuuden halutuimpia tuotteita. Toisaalta tämän eriyttämisen prosessin kääntöpuolena on postmoderniin kulttuuriin liittyvä leikkely kuolemalla ja siihen kuuluvilla tabuilla.*” (Ahonen, 1999, 290.) Viehätyksessä itsemurhaa kohtaan onkin ollut olemassa jo valmiina, kuten on huomattavissa jo 1700-luvun sensaatiolehdistön taipumuksesta julkaista itsemurhakirjeitä ja kuvittaa itsemurhauutisia eksploraatiivisilla illustraatioilla, jotka sekä nauravat itsemurhaajan kustannuksella että mässäilevät väkivaltaisella kuvastolla. Eriytetystä sensaatiolaisuudesta ei ole pitkä matka varsinaisen pornografian kultin kehittymiseen. Kummassakin hyödynnetään ihmisen

16 Pornografia käsitetään tabuoitujen aktiviteettien ja siveettömien aiheiden sensaatiomaiseksi kuvailuksi, jolla tähdätään hallusinaatioiden, harhakuvien tai intensiivisen emotionaalisen kokemuksen luomiseen. (Gorer, 1955, 170; *The Oxford English Dictionary*, Vol. XII, 136.)

luontaista viehätystä kiellettyä kohtaan. Tämä etenkin postmodernille kulttuurille ominainen kultti vain hyödyntää sitä kulttuurin koko koneiston voimalla.

Tämä todellisen ja fiktivisoidun kuoleman kaksinaisuus pätee eritellysti myös itsemurhan kohdalla. Itsemurhan teema on samanaikaisesti sekä vaiettu tabu että valttikortti pyrkimyksessä fiktiivistää kuolema. Osansa tässä on myös taiteella ja huomiohakuisen itsemurhan kategoriolla. Toisaalta itsemurhan todellisuus tuntuu olevan taiteilijoille jotain, joka halutaan vilpittömin mielin tuoda esiin ja jolle halutaan antaa nimi, jotta teemaa ympäröivä muuri saataisiin murrettua. Toisaalta taas sama esiinnostus muistuttaa myös puhdasta nautinnonhakuista shokeeraamisenhalua, halua koetella tabuja ja käsitellä kiellettyä aihealuetta vain, koska se on kiellettyä. Ristiriitaisesti itsemurhankin kuvasto on tällöin sekä samassa linjassa tämän postmodernin taipumuksen kanssa, joka peittää itsemurhan itsemurhalla, että sitä vastaan. Itsemurhan kuvasto sekä mässäilee tabulla että pyrkii murtamaan sen. Kysymyksenä onkin, onko tulkitsijan mahdollista vetää raja näiden kahden väliin. Jos molemmat itsemurhan kuvauksen lajit on puettu potentiaalisesti huomiohakuiseen, reaktioita herättelevään ulkoasuun, niin onko mahdollista nähdä teosten taustalle ja tehdä tuomio siitä, onko kyseessä pyrkimys hälventää aihetta ympäröivää hiljaisuutta vai pelkästään mässäillä itsemurhalla pornografiseksi tulkittavaa nautintoa tästä tabusta hakien?

Näkisin kulttuurisen sietokyvyn vahvistuvan samalla lailla kuin huumausaineiden sietokyvyn ja taudinaiheuttajien immuniteetin lääkeaineille. Länsimaisen populaarikulttuurin graafisen väkivaltainen, eksplotiivinen sisältö on jatkuvassa nousussa. Kilpailu huomiosta vaatii aina entistä drastisempia metodeja, sillä kun katsojan silmä tottuu, on yhä vaikeampi pysäyttää tätä vaeltavaa silmää omalle kohdalle. Sama tendenssi on huomattavissa myös taiteesta ja itsemurhan taiteesta. Kuvat ovat muuttuneet entistä väkivaltaisemmiksi ja raaemmiksi. Tämä johtuu varmasti osittain siitä, että *ylevän* lokus on sotienjälkeisessä taiteessa siirtynyt luonnosta katastrofiin ja traumaan, kuten Gene Raynkin artikkelikokoelmasta (Ray, 2005) saatetaan havaita. Kauhun estetiikka on nykypäivän estetiikkaa. Mikäli muistellaan itsemurhan taidehistoriallista kaarta, niin pitkään itsemurhan kuva tarkoitti pääasiassa kuvaa itsemurhan harkinnasta: melodramaattisesti kädessä pideltä myrkkypikaria tai liki rintakehää pysäytettyä tikaria. Jopa taiteen 1700-luvulla vapautuessa konventioistaan itsemurhan totutut kuvaamistavat pitivät otteensa ja itsemurhan hetkellä kuvattu yksilö oli edelleen jotain sulokkaasti helmat lepattaen putoavan naisen kaltaista. Modernismin kehittyessä kilpajuoksu huomiosta kuitenkin alkoi, ja itsemurhan representaation havaitaan nykyään kuvaavan yhä useammin itseään kuolinhetkeä tai sen välitöntä lopputulosta, joka on verinen ja armoton. Huomionarvoistahan on se, että periaatteessa itsemurhan tabun tulisi

hiljentää yleisönsä siitä huolimatta, kuinka graafisen väkivaltaisesti tämä tabu esitetään. Toisinaan kuvan raakuus palveleekin selvästi jotain pornografista nautintoa ylevämpää päämäärää. Esimerkiksi jo käsitellyssä Herve Guibertin videotaideteoksessa materiaalin järkyttävyys on valjastettu palvelemaan taiteilijan agenda, ja teos esittää kysymyksen itsemurhan oikeutettavuuden tilannesidonnaisuudesta. Toisinaan tämänkaltaisen päämäärän läsnäolosta on vaikea päästä takuuseen ja päämääränä näyttää olevan järkyttäminen järkyttämisen takia. Tämä epävarmuustekijä määritteleeekin huomiohakuisen itsemurhan kategoriaan. Katteoria jaetaan itsemurhan esiinnostoon ja shokki-itsemurhaan siitä huolimatta, että käytännön erottelu kulminoituukin lopulta kysymykseen intentioista, jotka pysyvät tutkijan saavuttamattomissa. Kaikki teokset esitelläänkin erottelemattomina, ja kahden eri kategorian mahdollisuus jää lähinnä teorian tasolle.

Teoreettisesti itsemurhan esiinnosto on päällekkäinen itsemurhan tarkastelun kanssa, ohjaahan kumpaakin kategoriaan kutsu vaietun aiheen tarkasteluun. Esimerkiksi internetiä sosiaalisena alustana tarkasteleva anonyymi taiteilija Mouchette on raja-alueen kansalainen. Taiteilijan interaktiivisen teoksen järkyttävyys ei perustu järkyttävälle kuvastolle, vaan taiteilija luottaa itsemurhan sisäiseen tehoon ja sanojen voimaan. Taiteilijan verkkosivujen protagonistina toimii tämän alter ego Mouchette, joka on itsetuhoinen varhaisnuori tyttö, joka rohkaisee vierailijoita ottamaan osaa keskusteluun. Valitellen lapsille itsemurhasta jaettavan tiedon vähyyttä Mouchette pyytää sivun vierailijoita päättämään kuolintavastaan ja ehdottamaan parasta tapaa, jolla alle kolmetoistavuotiaan lapsen on mahdollista tappaa itsensä. (Mouchette online, s.a., verkkolähteet.) Mouchetten foorumi toimiikin verkkosivun vierailijoiden mahdollisuutena käsitellä itsemurhan teemaa, purkaa traumojaan, kokemuksiaan ja mietteitään ja kenties jopa kokea auttavansa Mouchetten fiktiivistä hahmoa. Kuten Mouchette itse sivuillaan tiivistää: ”*Reading these suicide pages you will find people seeking help and people offering their help. Some witness about suicide from real life experience, others who play along with me would pretend it's a children's game. Some make sick and cruel jokes about it, and angry people blame me for even mentioning the subject.*” (Mouchette online, s.a., verkkolähteet.) Käytännössä tarkastelun ja esiinnoston kategorioiden välisessä erossa onkin kyse pelkästä vivahde-erosta. Siinä missä tarkastelu haluaa jossain määrin löytää vastauksia, esiinnoston kategorialle riittää pelkkä huomion kiinnittäminen aiheeseen, johon ei lopultakaan ole löydettävissä vastauksia. Henry de Montherlant lausuu osuvasti totuuden yrityksistä ymmärtää itsemurhaa ja tämän ymmärryksen saavuttamisen mahdottomuudesta: ”*Il n'y a rien de plus mystérieux qu'un suicide. Quand j'entends expliquer les raisons de tel suicide, j'ai toujours l'impression d'être sacrilège. Car il n'y a que le suicidé qui les a connues, et qui ait été en mesure de les comprendre. Je ne dis pas: de les faire comprendre; elles sont le plus souvent multiples et*

inextricables, et hors de portée d'un tiers.” (Montherlant, 1970. Sit. Minois, 1999, 323.) Itsemurhan esiinnostokaan ei pyri löytämään vastauksia, vaan se yksinkertaisesti nostaa teeman esiin usein huomiohakuisin keinoin ja vaikenee. Toisinaan huomiohakuisuuden taustalla on jokin syy, jota järkytys välineellisesti palvelee, ja tämänkaltaista välineellistä itsemurhaa tullaan käsittelemään tarkemmin myöhemmin. Samalla lailla myös shokki-itsemurha nostaa teeman esiin ja vaikenee, mutta se tekee saman shokeeraamisen halusta. Tällöinkin itsemurha on pelkkä väline: instrumentti järkyttämisen funktiossa.

Ida Ekbladin näyttely *Death Wish (Ars Moriendi)* (2006) on näyttely kuolemasta. Ekblad on totutusti työskennellyt valmismateriaalin parissa, ja myös kyseisen näyttelyn itsemurhan reflektio perustuu löydetylle aineistolle. Näyttely muodostuu seinäkollaasista, joka koostuu västikään itsemurhan tehneistä ihmisistä löytyneistä lehtikuvista, ja kahdesta tulosteesta, jotka on suoraan printattu itsemurhaa käsitteleviltä verkkosivuilta. (Røed, 2006, verkkolähteet.) Absurdista huumoristaan tunnetun Jårg Geismarin *The Suicide Room* (1991–) [Kuva 33] on puolestaan installaatiosarja, jossa taiteilija on lavastanut tiloja itsemurhan tapahtumapaikoiksi sekä museomiljöössä että osana todellista elämää. (Östlind, 2003, passim.) Kummatkin taiteilijoista tunnetaan sosiopoliittisesti aktiivisina taiteilijoina, joten raakojen ja armottomien teosten on kenties tarkoitus herättää katsoja tajuamaan itsemurhan yhteiskunnallinen todellisuus. Esimerkiksi Jårg Geismar täytti New Yorkin installaatioissaan hotellivessan ammeen ja lavuaarin voimakkaanhajuisella bourbonilla luodakseen miljöön viiltämällä tapahtuneelle itsemurhalle. Taiteilijan itsensä mukaan teoksen tarkoituksena oli ollut toimia yleisönsä herättäjänä, vaikka lopulta suurimman herätyksen kokikin taiteilija itse, kun yleisö hänen odottamattaan pitikin teosta kauniina. (Goodrow, 1994, 141.) Norjan kauhukakara Bjarne Melgaard tuntuu puolestaan kieltäytyvän tabuista vaikenemisesta vain koska ne ovat tabuja. Hänen saksalaiseen MARTa Herford -museoon rakentamansa näyttely *Black Low – the punk movement was just hippies with short hair* (2002) suljettiin jo ennen avaamistaan, koska näyttely tuomittiin Saksan lain vastaisena väkivallan glorifikaationa. Museotilan seinille oli asetettu sekä internetaineistoa itsemurhasta ja itsemutilaatiosta että metallilyriikkaa. (Ueland, 2010, verkkolähteet.) Näyttelyn pohjalta tuotettu kirja *Bjarne Melgaard: Black Low* (Melgaard, 2003) paljastaa aineiston olleen erittäin väkivaltaista. Herkeämättä kuvakatalogi asettaa lukijan silmien eteen autoeroottisesti virittäytyneitä valokuvia hirttäytyneistä ja tukehtuneista ihmisistä.

Aina huomiohakuinen itsemurha ei kuitenkaan käytä tehokeinonaan väkivaltaa vaan esimerkiksi mustaa huumoria. ”Sopimattomalla huumorilla” onkin sama pysäyttävä vaikutus kuin graafisella

väkivallalla, mutta pornografiseen väkivaltaan nähden sillä on etäännyttävä voima, joka sallii vaikeankin aiheen käsittelyn. Esimerkiksi Maurizio Cattelanin installaatio *Bidibidobidiboo* (1996) [Kuva 34], joka kuvaa itsensä ampunutta, taksidermoitua oravaa, hyödyntää sekä huumorin että antropomorfismin etäännyttävää vaikutusta. Itsemurhakin on helpompi kohdata, kun se vastaanotetaan eläinhahmon kautta, joka vain imitoi ihmisyyttä. Pieter Engelsin itsemurhakojeet *Project for an Electric Suicide Piece (male)* (1968) ja *Project for an Electric Erotic Suicide Piece (female)* (1968) puolestaan hupailevat tavoilla päästää itsensä päiviltä. Engelsin fiktiivinen tuotantoyhtiö ENIO (Engels New Interment Organization), joka lupaa tehdä kuolemasta iloista, sisältää riemukkaiden ruumisarkkujen lisäksi myös sähkölatauksella varustetun dildon (naisille) ja käämitetyt kengät (miehille). (ENIO, s.a., verkkolähteet.) Kiinalaisen videotaiteilija Kwan Sheung Chin *A Plan A–Z to end my life* (2009) on puolestaan video, jossa taiteilija suorittaa itsemurhan kaksikymmentäkuusi kertaa kehittäen jokaiselle aakkoselle oman metodinsa. Teos on lakonisuudessaan huvittava jo itsessään, mutta saa taiteilijan itsensäkin arvioimana ylimääräisen humoristisen arvon vastaanottonsa myötä. Siinä missä kukin teoksen itsemurhayrityksistä epäonnistuu räikeästi, niin niistä tehty video on suuri menestys. (Lam, 2009, verkkolähteet.)

”No censorship has ever been really effective” Gorer kirjoittaa kuoleman tabuaseman vaikutuksesta kuoleman pornografistumiseen. (Gorer, 1955, 175.) Yleensä aiheesta vaikenemisella saavutetaan aiotusta päinvastainen vaikutus, ja kielletystä kehittyy myyntituote. Näkisin niin itsemurhan esiinnoston kuin vastauksia hakevan itsemurhan tarkastelunkin pyrkivän hälventämään tätä epätervettä vaikenemista aiheesta. Huomiohakuinen esiinnosto tasapainottelee kuitenkin kapealla raja-alueella, joten putoaminen pornografian puolelle on helppoa. Ylenmääräinen mielenkiinto itsemurhan kuvaa kohtaan pitääkin vain yhtä mediateollisuuden väkivallan kultin kanssa, jossa on aina kyettävä astumaan askelta pidemmälle joukosta erottuakseen. Tämän sai taiteilija Jårg Geismarkin huomata pysäyttäväksi aikomallaan installaatiolla, joka epäonnistui lähtemättömän vaikutuksen tekemisessä: ”The absurdity of this installation was intended to make people think. The funny thing was that many people found it beautiful. Death is somehow loved, which is pretty absurd to me.” (Goodrow, 1994, 141.) Siten ollaankin päädytty traditionaalisen itsemurhan sievistelevistä kuvista nykypäivään, jossa yhtä itsemurhan representaatioiden ääripäistä edustaa esimerkiksi Andrew Liangin maalaus *Suicide* (2009) [Kuva 35], jossa sunnuntaivaatteisiinsa pukeutunut tyttö leikkaa sirpillä kaulansa poikki. Taustalla häämöttää kirkko ja etualalla veri roiskuu.

4.5. Instrumentaalinen itsemurha

Instrumentaalisen itsemurhan kategoria on samassa linjassa Pekka Hakkaraisen havaintojen kanssa tämän kirjoittaessa kuoleman teeman hyötykäytöstä tupakanvastaisessa markkinoinnissa. Raskaana teemana kuolema on soveltunut välineeksi tupakoinnin haittojen propagoimiseen: ”*Peruuttamattomuudessaan ja ehdottomuudessaan kuolema virittää pohtimaan erityisesti ongelman vakavuutta. – – Kaiken kaikkiaan kuolema on tärkeä yhteiskunnallisten kysymysten indikaattori, joka kiinnittää huomion yhteiskunnan ongelmakohtiin.*” (Hakkarainen, 1999, 48–52.) Taiteiden piirissä itsemurhan välineellinen funktio vastannee Kathy Battistan havaintoa feminististen performanssien huomiohakuisista keinoista (Battista, 2011, 5). 1960-luvulta alkaen feministitaiteessa hyödynnettiin alastonta vartaloa ja muita vallinneita tabuja feminismin sanoman kohottamiseksi esiin. Samoin nykyään tabuasemassa olevan itsemurhan hyödyntäminen toimii taiteilijan keinona kiinnittää huomio johonkin itsemurhasta erilliseen sanomaan. Instrumentaalissa itsemurhassa itsemurhan kuvasto onkin valjastettu jonkin muun teeman kuin itsensä itsemurhan käsittelyyn. Se saattaa toimia niin suoranaisen kannanoton tehokeinona kuin pelkässä symbolisessakin roolissa. Itsemurhan instrumentaalinen asettaminen symboliksi onkin havaittavissa jo teeman taidehistoriallisesta kaaresta. Itsemurha on toiminut symbolina niin antiikin kuin renessanssinkin esityksissä. Muun muassa antiikin hahmot Decebulus ja kuoleva galli symboloivat toiseutta kansallisessa mielessä ja renessanssin Lukretia sukupuolisessa, Lukretian avulla rakennettiin nimittäin naisen stereotyyppiä.

Itsemurhan välineellinen funktio on jo noussut esiin aikaisempien kategorioiden teoksissa, joissa itsemurhan kuvastoa on käytetty myös itsemurhasta itsestään riippumattomien aiheiden ajamiseen ja esiintuomiseen. Muun muassa Makoto Aidan *Suicide Machine* -sarjassa ja Justin Liebermanin *Salto Mortale* -näyttelyssä kritisoidaan kulutuskulttuuria, Sonia Lawsonin *Down With The Empty Boats* eksyy feminismin puolelle, Käthe Kollwitzin kuvaukset itsemurhasta nostavat esiin yhteiskunnan epäkohtia ja Ben Vautierin ja George Maciunaksen itsemurhapakettien tarkoituksena on käydä kanonisoidun taiteen kimppuun. Nämä esimerkit paljastavatkin aineistostani yleisimpinä esiin nousevat kannanoton ja symbolisoinnin aihealueet. Kyseessä olevan aihealueet ovat sosiaalinen, kulttuurinen, feministinen ja taiteenkanoninen. Näiden lisäksi merkittävänä aihealueena esiin nousee elämän ja kuoleman tematiikka

George Grosz on yhteiskuntakriittisenä tunnettu, dadan ja uusasiallisuuden parissa maineensa tehnyt saksalainen taiteilija, jonka kuvaamissa aihealueissa rappiolla on iso asema. Teoksessaan

Suicide (1916) Groszin uskotaan pyrkivän satiiriseen tyyliinsä tuomaan esiin urbaania korruptiota. Maalauksen räikeän punaisen värjäämällä kadulla jalankulkijat hirttäytyvät katulamppuihin prostituoitujen katsellessa ikkunoistaan. (Vargos Llosa, 2007, verkkolähteet.) Nykytaiteilija Hayv Kahramanin *Migrant I* (2010) [Kuva 36] on puolestaan puupaneelille tehty maalaus, jossa vyötäröstä yhdistyneet ja toisiinsa nähden ylösalaiset naiset roikkuvat hirressä. *Migrant* -teossarja on taiteilijan lausunnon mukaan kuvaus maahanmuuttajan vaikeuksista. Taiteilijalla itsellään onkin diasporassa elävänä irakilaisena henkilökohtaista kokemusta kulttuuriin sulautumisen vaikeudesta, ja sarjan teoksissa koti-ikävää symbolisoivien pelikorttien kuvasto yhdistyykin rankkoja diasporaskenaarioita kuvaaviin hahmoihin. (Wednesday, July 28, 2010, 2010, verkkolähteet.) Itsemurhan kuva toiminee tässä kontekstissa kannanoton välineenä eli yhtenä keinona vetää huomiota maahanmuuttajan vaikeaan asemaan. Seinämaalauksessaan *The Morelia Mural* (1934) taiteilijat Reuben Kadish ja Philip Guston toimivat yhteistyössä ajaakseen proletariaatin asemaa ja tiivistääkseen maailman pahuuden. Itsemurhalla on vain vähäinen rooli tässä massiivisessa seinämaalauksessa, joka tunnetaan myös nimillä *The Struggle Against Terrorism*, *The Struggle against War and Fascism* ja *The Inquisition*, mutta yhtä lailla se toimii kannanoton välineenä maailman epäkohtien nostamisessa esiin. (Art: On A Mexican Wall, 1935, verkkolähteet; Landau, 2007, verkkolähteet.) Viimeisenä esimerkkinä sosiaalisesta kannanotosta toimii ruotsalaisen multimediataiteilijan Anna Odellin videoperformanssi *Okänd, Kvinna 2009-349701* (2009), joka vei taiteilijan jopa oikeuden eteen. Odell esitti julkisella paikalla olevansa aikeissa tappaa itsensä sillalta hyppäämällä, jotta saisi videoita ja taiteen keinoin välitettyä karun totuuden sekä kanssaihmissen piittaamattomuudesta että potilaiden järkyttävän alhaisesta kohtelusta sairaanhoidon mielenterveysosastolla. (Allgårdh, 2009, 20–21.)

Kaikissa yllä olevissa esimerkeissä itsemurha toimii instrumenttina sosiaalisten epäkohtien indikoimisessa ja esiintuomisessa, on kyse sitten dokumentoinnista, satirisoinnista tai jopa varsinaisesta interventioista. Toisinaan itsemurha kytkeytyy olennaisesti yhteen edustamansa asian kanssa. Esimerkiksi Odellin videolle tallentama potilaskohtelu, jossa itsemurha-altis yksilö raahataan käsiraudoissa mielenterveysosastolle ja kahlitaan petiin (Allgårdh, 2009, 20–21) on suoraan kytköksissä itsemurhan tekoon itseensä. Siten tämä epäkohta olisi ollut vaikea osoittaa ilman taiteilijan fiktiivistä itsemurhaa. Sama itsemurhan olennaisuus käsiteltävälle aiheelle on havaittavissa muun muassa Makoto Aidan kulttuurikriittisestä tuotannossa. Itsemurhakojeensa lisäksi hän kritisoi kulttuuriaan maalauksessaan *Harakiri School Girls* (1999). Teoksessa nuorten tyttöjen seksuaalisuudella ja väkivallalla mässäilevä viihdekulttuuri paljastetaan katsojalle, sillä teoksessa harakirin suorittavat tuhmat koulutytöt vain imitoivat tuttua kuvastoa viemällä sen

äärimmäisyyksiin. Kuten Aida itse asian esittää: ”*Harakiri School Girls is an allegory for the distorted mentality of Japanese youth at the time and the atmosphere of Japanese society.*” (Fee, 2011, verkkolähteet.) Tällöinkin itsemurha toimii instrumenttina osittain itsensä kuvastoa vastaan hyökkäävässä kannanotossa ja itsemurhalla kritisoidaan itsemurhaan liittyviä yhteiskunnallisia ja kulttuurisia seikkoja. Toisinaan itsemurhan väkevä status toimii taas itseensä viittaamattomana symbolina tai huomion herättäjänä. Tuskin Groszin kritisoima ensimmäisen maailmansodan aikainen maailmantila tai Hayv Kahramanin esiin nostama diasporakokemuksaan kytkeytyy tavallista vahvemmin yhteen itsemurhakuolleisuuden kanssa. Pikemminkin itsemurha on kuvana ja symbolina niin tehokas, että sitä käytetään näissäkin tapauksissa viestimään toisaalta kokemuksen raskaudesta tai turmeltuneisuuden korkeasta asteesta. Toisin sanoen, itsemurha asetetaan symboliksi merkitsemään kuvattu asia laadultaan äärimmäisen negatiiviseksi.

Myös feminismien asiaa ajavista teoksista löytyy kummankinlaisia tapauksia. Frida Kahlon *The Suicide of Dorothy Hale* (1939) [Kahlo 24] kuvittaa tämän tunnetun seurapiirihenkilön Dorothy Halen heittäytymistä omaan kuolemaansa. Ursula Kluz-Knopek Adijan sekamediateoksissa itsemurha toimii puolestaan lähinnä symbolisessa ja huomiohakuisessa roolissa. Kummankin työssä kuvauksen kohteeksi nousee naiseus fallossentrisessä maailmassa. Oriana Baddeleyn tulkinnan mukaan Frida Kahlo kuvaa yhteiskunnan tukahduttavaa patriarkalisuutta sekä miljöön että taiteilijalle läheisen vaatetuksen symboliikan keinoin. Maskuliinisuutta edustavasta kerrostalosta putoavan Dorothy Halen mekko edustaa länsimaisen naisen heikkoutta: ”*Hale's black velvet dress is cursed because it represents the values of the 'Gringolandia' so hated by Kahlo.*” (Baddeley, 1991, 14.) Näin ollen Halen itsemurhan motiiveiksi esitetään miesjohtoinen maailma ja länsimainen naisen rooli. Siitä huolimatta, että maalaus on Dorothy Halesta tehty tilaustyö, sankaritar kuvataan suorittamassa itsemurhaa. Teoksen todellinen merkityssisältö onkin henkilökuvan sijaan feministisessä kannanotossa. Itsemurhan hetkeen keskittyminen toimii välineellisessä roolissa. Ursula Kluz-Knopek Adijan ristipistotyössä *The Girl and a Suicide* (2010) nainen taas ikään kuin kudotaan kuoliaaksi, kun sinertävän ristipistonaisen kaulan ympäri kiertyy punainen naru. Taiteilijan verkkosivuilla kuvasarjan ohessa on tekstikappale: ”*Cross stitch about everyday dying, disappearing in details.*” (Girl and Suicide, s.a., verkkolähteet.) Teoksen ”jatko-osassa”, installaatiossa *The Girl and a Suicide 2* (2010) [Kuva 37], pöydälle aseteltujen vesilasien kyljissä olevien kuvien naiset ikään kuin vuotavat rannevaltimoistaan verta eriasteisesti punaisella nesteellä täytettyihin lasihin. Jos tehokeinona huomion kiinnittämisessä naiseuden vaikeaan kokemukseen toimi 1960–70-lukujen feministiperformansseissa alastomuus (Battista, 2011, 5), niin stigmatisoitu itsemurha on nykypäivänä hyvä manttelinperiijä. Kluz-Knopek Adijan tuotannossa itsemurhan kuva

onkin yksi lukuisista tavoista kiinnittää huomio naiseuteen, tähän ”jokapäiväiseen kuolemaan”. Muun muassa tamponisädekehistä ja kuukautisverivanoista muodostuvassa kuvastossa itsemurhan kuva ajaakin rinnakkain muiden symbolien kanssa feminististä sanomaa. Selkeästi omaan vereensä hukkuva nainen on kuva, jolla yleisö ikään kuin shokeerataan huomaamaan taiteilijan huuto.

Itsemurhan kuva onkin katseen pysäyttävä kuva, kuten saatetaan havaita jo huomiohakuisen itsemurhan kategoriasta. Valokuvauksen pioneerin Hippolyte Bayardin kuvamanipulaatiossa *Self Portrait as a Drowned Man* (1840) tämä katseen pysäyttävä kuva on valjastettu henkilökohtaisen koston välineeksi. Taustatekijänä valokuvalle on Bayardin joutuminen kilpailija Louis Daguerren varjoon. Loukkaantuneena taiteilija lavastikin kuvan, jossa esiintyy hukuttautuneena vainajana, ja varusti valokuvan takaosan tekaistulla itsemurhakirjeellä, jossa hän ensin ylistää kehittämänsä metodia ennen kuin keskittyy syyllistämään sortajiaan ja lopulta nautinnollisesti kuvailemaan abjektia olemustaan.

[T]he Government, which has supported M. Daguerre more than is necessary, declared itself unable to do anything for M. Bayard, and the unhappy man threw himself into the water in despair. Oh, human fickleness! For a long time artists, scientists and the press took an interest in him, but now that he has been lying in the Morgue for days, no-one has recognized him or claimed him!

Ladies and gentlemen, let's talk of something else so that your sense of smell is not upset, for as you have probably noticed, the face and hands have already started to decompose.

H. B., 18 October 1840. (Sapir, 1994, 623.)

Uskotellen yleisölle tehneensä itsemurhan kokemansa vääryyden tähden Bayard valjastaa itsemurhan teeman ajamaan omaa etua. Hän etsii henkilökohtaista hyvitystä. Hänen viestin loppuun liittämänsä allekirjoitus tosin paljastaa kuvan huijaukseksi, mutta huomiohakuinen kuva ajanee silti saman asian ja tiedottaa yleisöä Bayardin kokemasta sorrosta. Kenties kuva jopa saa katsojansa säälimään taiteilijaa.

Bayardin tapauksesta on helppo siirtyä itsemurhaan taidemaailman sisäisen symbolismin ja kannanoton välineenä. Yves Klein *Leap into the Void* (1960) [Kuva 38] on ideologisesti tyhjä itsemurhasta, mutta visuaalinen ensivaikutelma antaa silti kuvan kuolemaansa heittäytyvästä taiteilijasta. Kuten on tunnettua, Yves Klein yritti ikään kuin lavastetulla ja kuvamanipuloidulla pseudolehtiartikkelillaan tyhjyysoikastaan kommentoida taiteilijuutta. Teoksessa taiteilijan

potentiaalisesti kuolettava ilmalento asetetaan symboloimaan taiteilijan yli-inhimillisyyttä ja voittamattomuutta. (Fineberg, 2000, 226–27.) Ciprian Muresanin *Leap into the Void – After 3 Seconds* (2004) [Kuva 39] kommentoi Kleinin väitettä ja teosta omalla versiollaan, jossa tämä ikkunasta ilman kannattelemaksi heittäytynyt taiteilija on nyt litistynyt kadun pintaan. Muresanin kommentissa taiteilijakin on vain ihminen, eikä tämän harhaluoloinen lentoyrityskään ole loppujen lopuksi kuin pelkkä itsemurha. Muresanin teoksen itsemurha on ikään kuin opportunistinen ja Kleinin teoksesta riippuvainen oivallus. Tällöin itsemurhan kuvasto tulee teokseen jossain määrin tahattomasti, kuten Antony Gormleyn teoksessa *Event Horizon* (2007–), jossa katon reunalle asetettuja ihmishahmoisia veistoksia ei oltu tarkoitettu nähtäväksi itsemurhayrityksinä.¹⁷ Siltikin itsemurhan kuva puhuu tehokkaasti taiteilijakulttia vastaan. Se on kommenttina vieläpä kovin osuva, kun otetaan huomioon, että eräs nimetön japanilainen taiteilija kuoli 1960-luvun alkupuolella yrittäessään imitoida Kleinia omalla lentoyrityksellään (Fineberg, 2000, 228). Metataiteellisessa kontekstissa operoivien taideteosten joukosta löytyy kuitenkin keskeisemminkin itsemurhan kuvastoa hyödyntäviä taideteoksia. Vahvimpana esimerkkinä on kenties Eugenio Merinon *For the Love of Gold* (2009) [Kuva 40], joka on näköisveistos tuliasetta ohimoaan vasten painavasta Damien Hirstista. Veistos-Hirst on juuri painanut liipaisimesta ja tämän ohimossa komeilee vertavuotava ampumahaava. Teos viittaa Hirstin tuotantoon sekä verbaalisesti että visuaalisesti¹⁸ ja toimii selkeästi parodisena kommenttina Hirstin edustamaa populaaria, tuotantoajattelukeskeistä taiteilijaa kohtaan: ”Hirst is always trying to think of ways to make his art the most expensive,” Merino told *Bloomberg News*. ”If he killed himself, then the value of his art would increase a lot.”” (Spanish artist shocks with Damien Hirst gun sculpture, 2009, verkkolähteet.)

Lopulta itsemurhan kuva vaikuttaa olevan ajoittain valjastettu symbolisoimaan elämää ja kuolemaa kokonaisuudessaan. Kuten on jo aimmin mainittu¹⁹, Pablo Picasson *La Vie* (1903) tuntuu luovan silmien eteen kokonaisvaltaisen allegorian. Jos teosta lähestytään sen nimen kautta, näyttäytyy maalaus allegoriana, jossa elo kohdusta hautaan on edustettuna. Kuvan miehellä on itsemurhan tehneen Casagemasin kasvot, ja miehen lähellä seisova nainen pitelee vastasyntyntä. Sen sijaan André Massonin maalauksessa *Death of Ophelia* (1937) [Kuva 41] hukuttautuneen Ofelian

17 Teoksensa New Yorkin installaation tiimoilta taiteilija lausui: ”I never wanted to freak anyone out. If people think of death and suicide, it’s a sad reflection on evolution. This is meant to be an amazing celebration of New York.” (Vogel, Carol 2010, *Interlopers on the Skyline*. — The New York Times 18.3.2010, verkkolähteet. <<http://www.nytimes.com/2010/03/19/arts/design/19gormley.html>> [30.5.2011].)

18 *For The Love of Gold* on verbaalinen viittaus Hirstin timanteilla vuorattuun pääkalloon *For The Love of God* (2007). Visuaalisesti teos puolestaan mukaillee ainakin Hirstin 1990-luvun *Natural History* -sarjaa asettamalla nyt Hirstin itsensä vitriiniin ja videotaideteosta *Do It* (1995–96), jossa Hirst paukkupatruunoilla varustetulla aseella demonstroi selostustaan parhaasta tavasta päästää itsensä päiviltä tuliasetta käyttäen.

19 Ks. s. 51.

kasvoista versoo kukkia. Kukkameri ja Ofelian sulautuminen luontoon ovat yleisiä aineksia Ofelian kuvastossa, mutta etenkin Massonin kuvassa Ofelian metamorfoosi ihmisestä osaksi luontoa tuntuu välittävän ajatuksen siitä, miten kuolemasta syntyy elämää. Toisin sanoen kuolema on välttämätön osa elämän kiertokulkua. Kuten Martin Ries Ofelian sulautumista ympäristöön tässä Massonin teoksessa tulkitsee, myös Ofelian sulautuminen veteen symbolisoi ikään kuin hahmon palautumista alkutilaan ja edustaa syntymää ja uudistumista. (Ries, s.a., verkkolähteet.) Teos on täynnä toivoa ja ehdottaa, että elämä jatkuu muodossa tai toisessa kuolemankin jälkeen. Kummassakin teoksessa itsemurha on ikään kuin mukana luomassa elämän allegoriaa. Picasson maalauksessa se kontribuoi omana itsenään allegoriaan, kun Massonin maalauksessa itsemurha tavallaan tyhjenee merkityssisällöstään. Itsemurha lakkaa olemasta itsemurha ja typistyy pelkäksi kuolemaksi, kuten teoksen Ofelian kuolintapaa erittelemätön nimikin esittää. Tämänkaltaisesta itsemurhan kuvasta tullaankin puhumaan lisää seuraavassa kappaleessa. Nykyiseen kappaleen tiimoilla merkityksellistä on nimittäin vain itsemurhan instrumentaalinen asema, eli itsemurhan toimiminen jonkin toisen teeman viestimiseksi joko tabuasemansa aikaansaaman shokin kautta tai siitä irrallaan.

4.6. Tyhjä itsemurha

Tyhjässä itsemurhassa itsemurha on samoin kuin André Massonin *Death Of Ophelia* -teoksessa riisuttu omasta erityislaadustaan ja -asemastaan. Se on riisuttu pelkäksi kuolemaksi kuolemien joukossa tai irrotettu jollain muulla tavalla merkityssisällöstään. Itsemurha on läsnä, mutta päinvastoin kuin huomiohakuksessa shokki-itsemurhassa, kontekstiinsa upotettuna ja lähes sattumanvaraisesti läsnä olevana. Tämänkaltaisen riisuttu, typistetty itsemurha näyttäytyy etenkin humanitäärisen valokuvaajan Fazal Sheikhin *Moksha* -teokseen kuuluvassa henkilökuvassa *Kalyani Ghosh* (*"Auspicious"*) (2005), jonka ohessa oleva tekstikappale kertoo minämuodossa: *"My husband, who was ten years older than me, committed suicide in a drunken stupor when I was twenty-three. We had two sons, two daughters and I was pregnant with my fifth child, a boy, when he died. – – My mother-in-law took care of my sons, but we never liked each other. She always blamed me for her son's death."* (Sheikh, 2005, verkkolähteet.) Teksti soljuu itsemurhan teemasta vielä Kalyani Ghoshin tyttären kuolemaan, Ghoshin yksinäisyyteen ja hänen kärsimyksestä juontuvaan haluunsa kuolla. *Moksha* on yksi Sheikhin *International Human Rights* -sarjaan kuuluvista teoskokonaisuuksista, joissa Sheikh nostaa esiin ihmisoikeuksien toteutumiseen liittyviä ongelmia ympäri maailmaa, ja toinen kahdesta naisten asemaan traditionaalisessa intialaisessa

yhteiskunnassa keskittyvästä valokuvasarjasta. *Moksha* fokuoituu eritellysti leskinaisten asemaan ottamalla kohteekseen Vrindavanin suojakeskuksessa elävät lesket ja rakentaa kontrastia inhimillisen kärsimyksen ja sielunvaelluksesta vapautumisen, mokshan, välille. (Cadava, 2008, verkkolähteet; Sheikh, 2005, verkkolähteet.) Kertomus Kalyani Ghoshin miehen itsemurhasta kuuluu olennaisena osana Ghoshin henkilökuvaan, ja siihen sisältyvät kuva ja teksti ovat erottamattomat. Kokonaisuuden kannalta teoksen itsemurha uppoaa kuitenkin kaikkien muiden teossarjan kärsimysten joukkoon, jossa myös kahdella muulla itsemurhalla on ohikiitävä rooli. Loppujen lopuksi ei ole väliä, mikä kärsimyksen on aiheuttanut. Ainoastaan teoksista esiin nouseva kokonaisviesti humanitäarisyyden toteutumattomuudesta on merkityksellinen, ja siten itsemurhan nähdään teoksessa tyhjenevän perinteisestä aurastaan.

Itsemurha voi myös olla poissa kokonaan kontekstista, johon se kuuluisi. Tällainen itsemurhan tyhjentymisen tavataan toisinaan Ofelian kaltaisten illustroivien, tunnettujen ja kaanonin suosimien kuva-aiheiden tapauksissa. Vaikka esimerkiksi juuri Ofelian hahmo on ensisijaisesti itsemurhalttiin naisen epitomi, saattaa Ofeliaksi tituleerattu hahmo viitata myös muihin palasiin Ofelian legendasta. Ofelia edustaa myös myyttiä naisesta rakkaudesta riippuvaisena hysteerikkona. Kuin Arthur Rimbaud'n *Ofelia* -runossa hän voi olla ensisijaisesti myös tämä ”suloisenhullu”²⁰ raukkaparka, jonka rakkaus saa onnettomasti sekaisin. Kaikkien Ofelian nimellä kulkevien teosten voidaan tuskin katsoa puhuvan hahmon itsemurhasta, koska hahmolla on kuitenkin tarinansa ennen sen traagista loppua. Tuskin esimerkiksi Reg Butlerin kädetönä seisovaan pronssiveistokseen *Ophelia* (1955) sisältyy itsemurhan painolastia. Todennäköisempää on, että veistos on vain hahmotutkielma naisesta, tässä tapauksessa Shakespearen sankarittaresta. Aineistoni paljastaa Ofelian itsemurhalla olevan modernissa ja jälkimodernissa taiteessa ylivoimainen asema muihin legendaarisiin itsemurhiin verrattuna, enkä voi olla liittämättä tätä länsimaisen kulttuurin valtaisaan viehätystykseen rakkautta kohtaan. Rakkaus, koskettava ja epätoivoinen, myy tunnekokemuksia kauppaavassa mediassa ja populaarikulttuurissa. Kenties Ofeliankin suosio on jossain määrin kytköksissä siihen, että hahmo on epätoivoisen rakkauden ruumiillistuma. Toisaalta hahmo on myös heikon naisen epitomi. Kuin antiikin visuaalisissa feminiineissä itsemurhatapauksissa, joissa naisen eksistenssi ja eksistentiaaliset valinnat ovat maskuliinisesta maailmasta riippuvaiset, myös Ofelia kuvataan perinteisesti heikompana sukupuolena, miehen vastakohtana. Siten Ofelia on soveltunut myös feministisiä kannanottoja sisältävän taiteen instrumentiksi. Kummassakin tapauksessa

20 ”Voici plus de mille ans que sa douce folie/ Murmure sa romance à la brise du soir.” Arthur Rimbaud. *Ophélie*, 1870. Alun perin osana ”kokoelmaa” *Les Poésies* (1869–1873).

hahmon kohtalo jää vähemmälle huomiolle painotuksen siirtyessä joko rakkauden tai naiseuden aspekteihin hahmon tarinassa.

Itsemurhastaan tunnetun hahmon kohtalo saattaa olla triviaali myös tapauksissa, joissa kyseinen hahmo kuuluu runsaasti kiertäneeseen kuvatradiitioon. Esimerkiksi Alessandra Sanguinetin valokuvasarjaan *The Adventures of Guille and Belinda and the Enigmatic Meaning of Their Dreams* kuuluva kahta vedessä selällään kelluvaa varhaisnuorta tyttöä kuvaava *Ophelias* (2002) [Kuva 42], tuskin on tietoinen assosiaatio itsemurhaan. Pikemminkin kuva leikittelee taiteenkanonisilla viitteillä toimimalla pastissina Millais'n mestariteosta. Ensivaikutelma onkin, että kuvan kukat käsissään kelluvat tytöt vain matkivat näkemäänsä ja lasten tapaan roolileikkivät vaikutteitaan. Tällöinkin itsemurha on ikään kuin syrjäytetty. Nyt itsemurha syrjäytyy kuvasta, jossa se on visuaalisesti mukana. Tämä eroaa edellisen kappaleen tapauksista, joissa syrjäytyvä tekijä on yksi useista assosiaatiopoluista, jolle teoksen verbaaliset ominaisuudet johdattavat. – Ofelia kytkeytyy sanana itsemurhaan. Tällainen verbaaliseen kytkökseen pohjautuva syrjäyttäminen on äärimmillään Brice Mardenin huomiota herättävästi nimetystä sarjassa *The Suicide Notes* (1972–73). Abstrakteista viivapiirroksista muodostuva sarja vaikuttaa ainakin taiteilijan haastattelussa olevan pelkkää sisällöllisesti tyhjää rajojen tarkastelua: ”*I never made too much of The Suicide Notes, but then, also right after the Notes I started doing these vertical/horizontal drawings. To me it was trying to feel out the plane.*” (Ostrow, 1988, verkkolähteet.) Näin itsemurha näyttäytyy tietyissä teoksissa pelkkänä sanana, jolla ei ole minkäänlaista kaikupohjaa. Toisissa tapauksissa se ei taas välttämättä näyttäydy *edes* sanana, vaan kuvana, joka on riisuttu merkityssisällöstään, tai assosiaationa, joka ei toteudu.

Sekä Izima Kaorun, Andres Serranon että Marlene Dumasin teoksissa itsemurha on sen sijaan usein typistetty pelkäksi kuolemaksi. Izima Kaoru kuvaa ihmisten kuolinfantasioita. Hän kysyy kuvaamiltaan henkilöiltä missä, miten ja millaisessa vaatetuksessa he haluaisivat kuolla ja valokuvaa heidät vastaavasti. Siten esimerkiksi teoksissa *Hosokawa Fumie wears Tiffany* (1995), *Motoki Masahiro wears Brooks Brothers* (1999), *Aure Atika wears Paul & Jones* (2001) ja *Erin O'Connor wears Vivienne Westwood* (2006) ilmenevät itsemurhat, vaikka ovatkin kuvaamisen kohteina olevien henkilöiden fantasiaa, ovat valokuvaajalle vain kuolemia kuolemien rinnalla. Samaten kiistanalaisen Andres Serranon valokuvasarjaan *The Morgue* kuuluvat kolme itsemurhan kuvaa – *Rat Poison Suicide I* (1992), *Rat Poison Suicide II* (1992) ja *Rat Poison Suicide III* (1992) [Kuvat 43 & 44] – toimivat erittelemättöminä osina kuoleman paraatissa. Patologin oikeutuksella Serrano vietti *The Morgue* -sarjaa varten kolme kuukautta ruumishuoneella ja kuvasi lähes kaikki

ruumishuoneelle tuodut vainajat. Täten itsemurhauhritkin ovat vain uhreja muiden joukossa. (Fitzpatrick, 2008, 31.) Myöskään ulkoisesti kuvien teho ei taaskaan perustu itsemurhaan sinänsä, vaan siihen, että Serranon valokuviissa katsojalle paljastetaan itsemurhaakin suurempi tabu, vääjäämättömästi jokaista odottava kuolema. Kuten Serrano itse haastattelijalleen kuvaa tarkoituspäätöstään: ”*The morgue is a secret temple where few people are allowed. Paradoxically, we will all be let in one day. I think you’re upset and confused that I’ve brought you there prematurely. My intention is only to take you to this sacred place.*” (Blume, 1993, verkkolähteet.) Myöskään Marlene Dumasin tuotannossa itsemurhalla ei tunnu olevan omiin sfääreihinsä yltävää sijaa. Dumasin taide käsittelee Erosta ja Thanatosta kaikissa eri muodoissaan, ja taiteilija esittelee katsojalle milloin sormet genitaaleissa pyllistävän naisen (*Fingers*, 1999), milloin kuolemassa rapistuvan filmitähden (*Dead Marilyn*, 2008). Dumas maalaa teoksensa aina vaihtelevista lähteistä keräämänsä kuvamateriaalin pohjalta, joten hänen työnsä ovat yhtä aikaa sekä elämänkaaren että todellisuuden representaatioiden tarkastelua. (Schumacher, 2009, passim.) Itsemurha esiintyy Marilyn Monroen ruumiinavauskuvan lisäksi muun muassa taas kerran Ofelian hahmosta kumpuavasta teoksessa *From Ophelia to Medusa* (2004) sekä maalauksesta *Stern* (2004), joka ammentaa samasta, selliinsä hirttäytyneestä Ulrike Meinhofista otetusta lehtikuvasta, jonka jo Gerhard Richter oli tehnyt tunnetuksi fotorealisisessa *October 18, 1977* (1988) -teossarjassaan [Kuvat 45 & 46]. Kuolleet ovat jälleen kerran vain kuolleita kuolleiden joukossa. Tavallisesti kaikki Dumasin maalaamat kuolleet näyttävät samalta. Heillä kaikilla on tyhjä katse ja kevyesti avoinna oleva suu. Itsemurhatapaukset eivät eroa joukosta, ellei kuvattu hahmo ole Marilyn Monroen lailla tunnistettavissa itsemurhauhriksi. Dumasin tuotannossa sillä ei ole merkitystä, onko kyse itsemurhasta, luonnollisesta kuolemasta tai murhasta. Tärkeitä ovat elämän vastavoimat seksuaalisuudesta kuolemaan. Itse asiassa usein Dumasin kuolleista on jopa vaikea erottaa, onko hahmo kuollut vai elävä, joka on orgasmin partaalla.

Kaorun, Serranon ja Dumasin itsemurhien representaatiot ovatkin oikeastaan demokratisoituja itsemurhia. Kun itsemurha on riisuttu tabun aurasta, se on samanvertainen muiden kuolintapojen kanssa. Tämä tyypistävän ja tyhjentävän itsemurhan taiteen demokratisoiva tendenssi kulminoituikin Carolee Schneemanin lehtikuvakollaasissa *Terminal Velocity* (2001), jossa syyskuun 11. päivän terrori-iskun uhrit putoavan kaksoistorneista kuolemaansa. (Schneeman, s.a., verkkolähteet.) Itse hypänneitä ja tahtomattaan pudonneita on mahdotonta erottaa toisistaan. Kaikki putoamiset kuolemaan näyttävät samalta ja jäävät tapahtuman aiheuttaman trauman ja sen kollektiivisen prosessoinnin varjoon. Sosiaalisesta stigmastaan riisuttuna itsemurha on vain kuolintapa muiden joukossa.

5. Päätäntö

Pro gradu -tutkielmani tarkoitus oli kartoittaa itsemurhan näkyvyyttä modernissa ja jälkimodernissa taiteessa ja luoda joustava typologia niistä rooleista, joissa itsemurha tällä reippaan sadan vuoden aikajanaalla esiintyy. Samanaikaisesti typologianmuodostusta sävytti kuitenkin halu rakentaa typologia, joka valaisisi polkua koko itsemurhan taiteen alalta. Kyseenalaistin sekä itsemurhan taiteesta aiemmin tehtyjen kronologisten katsausten kattavuuden että teemaa pelkkien kollektiivisten asenteiden kautta lähestyneiden katsantotapojen edustavuuden ja pyrin nostamaan oman typologiani yleisemmälle tasolle, joka soisi nähtäväksi, mistä itsemurhan representaatio todella puhuu ja mitä tarkoitusta se palvelee. Tukenani antiikista 1900-luvulle ulottuneet katsaukset sekä itsemurhaan liittyvien asenteiden että itsemurhan taiteen historiaan koinkin voivani muodostaa kronologian rikkovan, tutkimuskohteeni yleisiin tendensseihin keskittyvän typologian kokoamaani 444 teoksen tai teossarjan otosta luokittelemalla. Kuten Pentti Roution kuvailemassa uutta kartoittavassa tutkimuksessa myös oman tutkimukseni painopiste oli luokkien muodostuksessa varsinaisen luokittelun sijaan. Valmis typologia vastaa puolestaan Roution kuvailemaa sumeaa luokitusta, jonka kategoriat ovat joustavat ja sallivat yhden teoksen kuulumisen useampaan kategoriaan kerrallaan. Koska sekä luokittelu että luokkien muodostus olivat tulkinnanvaraisia prosesseja, tutkimus pyrittiin vakauttamaan systemaattiseksi fenomenologiasta lainatulla itsereflektion kehällä, jossa omien esioletusten ja valintojen jatkuva kyseenalaistamisen toimisi tienä typologian parempaan vakauteen. Käytännössä typologia muodostuikin spiraalissa, jossa taideteokset ohjasivat typologian muodostumista ja valmistuva typologia puolestaan ohjasi taideteosten tulkintaa ja luokittelua.

Koska tehtävänäni oli selvittää, mitkä ovat itsemurhan representaatioiden roolit modernissa ja jälkimodernissa taiteessa, typologiani rakentui aineistostani paljastuneiden yleisen tason funktioiden varaan. Mikäli syvemmän tason funktioista paljastui riittävän laaja-alaisia ja systemaattisia tendenssejä, kategorioita jaoteltiin ajoittain myös alakategorioihin. Toisin kuin kenties ensiolettamalta luulisi, itsemurhan representaatio ei aina puhu itsemurhasta sinänsä. Sosiaalisen stigman ympäröimänä kuvana itsemurhan kuva soveltuu myös instrumentaaliseen käyttöön. Tällöin itsemurhan negatiivinen aura tai shokkiarvo valjastetaan joko symboliksi tai kannanoton välineeksi jonkin muun teeman käsittelyssä. Joukosta erottuu myös kategoria, jossa itsemurha riisuutuu merkityssisällöstään ja siten näyttäytyy tyhjänä. Itsemurha on teoksessa joko denotatiivisesti tai

konnotatiivisesti läsnä, mutta syystä tai toisesta se näyttäytyy vailla perinteistä auraansa. Se joko hukkuu teoksen muiden osa-alueiden joukkoon tai näyttäytyy vain assosiaationa, joka ei toteudu. Siten tyhjä itsemurha onkin instrumentaalisen itsemurhan vastakohta. Siinä missä instrumentaalisen itsemurhan representaatioissa itsemurhan stigmaa hyödynnetään omissa tarkoituksissa, vaikka itsemurhan teema ei kontekstiin kuuluisikaan, niin tyhjä itsemurha puolestaan trivialisoi tämän sisältämänsä tabun ja jättää sen ikään kuin huomiotta.

Sekä instrumentaaliset että tyhjat itsemurhan representaatiot puolestaan erotellaan varsinaisista ”itsemurhaa täynnä olevista” representaatioista. Koska myös niissä tavoissa, joilla itsemurhaa käsitellään, on merkittäviä eroja, itsemurhaan itseensä keskittyvät representaatiot erotetaan kolmeen osaan. Toisinaan representaatio vastaa emotionaaliseen tarpeeseen, toisinaan pikemminkin älylliseen. Toisinaan se taas toimii osana suurempaa kokonaisuutta: kuolemankulttuuria. Nimesinkin tämän kolmijaon emotionaalisen, vainajan muistoa kunnioittavan ja itsemurhakeskeisen itsemurhan kategorioiksi. Emotionaalinen itsemurha vastaa modernismin myötä syntyneitä ekspressiivistä taidekäsitystä, jonka mukaan taidetta käytetään itseilmaisun välineenä. Kun terapiana taide toimii usein välineenä joko läheisen itsemurhan vaatimassa suruprosessissa tai kamppailussa taiteilijan omia itsemurha-ajatuksia vastaan. Kolmantena emotionaalisen itsemurhan tasona toimii puhtaan ekspression kategoria, joka ei edusta kumpaakaan näistä, mutta sisältää silti tunneilmaisullisen elementin. Esimerkiksi lähipiirin itsemurhayritys saattaa aiheuttaa tämänkaltaista tunneilmaisua vaativan tarpeen. Kaiken kaikkiaan tausta-ajatukseni on, että symbolisen tai narratiivisen itseilmaisun kautta taiteilijan on mahdollista saavuttaa kognitiivisen psykologian peräänkuuluttama kontrolli, joka auttaa selviytymään traumasta ja emotionaalisesta myllerryksestä paremmin. Toisinaan tämä terapeuttinen vaikutus saatetaan kuitenkin tehdä tyhjäksi, mikäli taiteilija nostaa itseilmaisunsa konkreettiselle tasolle ja asettaa itsensä kuolemanvaaraan. Myös vainajan muistoa kunnioittava taide kytkeytyy osin surun taiteeseen ja itsemurhan käsittelyyn menetyksen näkökulmasta, mutta toisin kuin emotionaalinen taide, vainajan muistoa kunnioittava taide toimii osana kuolemankulttuuria. Varsinainen *itsemurhan* käsittely jääkin lähes poikkeuksetta uupumaan, koska muistoa kunnioittava itsemurhan representaatio fokusoituu itsemurhan sijasta vainajan elämään ja saavutuksiin. Vastakohtana emotionaalisen taiteen henkilökohtaisuudelle muistoa kunnioittavassa taiteessa onkin aina sosiaalinen elementti, joten se ei salli yhtä paljon kuin vastinkappaleensa. Vainajan muistoa kunnioittava taide on osa kuoleman taiteen pitkää ketjua, joten se on kytköksissä rituaaliseen toimintaan. Tietyiltä osilta muistokultti jopa edellyttää visuaalisten taiteiden osanottoa muistamisen ja muiston kunnioittamisen funktioiden toteuttamisessa. Muiston kunnioittamisen kategoria onkin jaettavissa memoriaalisiin teoksiin, jotka tähtäävät muiston

säilyttämiseen ja kunnioittamiseen, ja tributoiviin teoksiin, joilla typologiassani usein osoitetaan julkista kunnioitusta esikuvia ja julkisuuden henkilöitä kohtaan.

Vaikka suoraviivainen jako järkeen ja tunteeseen ei ole ikinä mahdollinen, itsemurhakeskeinen representaatio vastaa teorian tasolla älyllisiin tarpeisiin, siinä missä kaksi edellistä kategoriaa ovat enemmän tunteen valta-alueita. Itsemurhan itsensä ollessa polttopisteessä keskiöön voivat nousta kantaaottavat, dokumentoivat, tarkastelevat tai huomiohakuiset tavoitteet. Itsemurhan roolista pyritään kertomaan oma näkemys, tai itsemurhaan pyritään vaikuttamaan. Toisinaan taas itsemurhan realiteetti pyritään paljastamaan, tai tällä realiteetilla pyritään paljastamaan jotain itsemurhakuolleisuuden koskettamista ihmisryhmistä. Kaikista useimmiten lähestymistapa on kuitenkin avoimen keskusteleva, ja itsemurha näyttäytyy kysymyksenä, jonka tarkastelulle on tarvetta. Tutkiskelun ja kommentoinnin kohteeksi nousee tällöin usein myös itsemurhan suhde teeman jatkumoon, vaikka taiteenkanoniseenkin. Samaten pinnalle nousee niin ikään itsemurhaan johtavien sosiaalisten ja poliittisten olojen reflektointi, kuten itsemurhaterrorismin ajankohtaisen teeman noustessa etualalle. Välillä yritykset hälventää itsemurhan tabuasemaa ja edistää itsemurhasta käytävää keskustelua menevät kuitenkin yli rajan ja uppoutuvat vain osaksi kulttuuria, joka on tehnyt myyntituotteen perverssistä kiinnostuksestaan väkivallan kuvia kohtaan.

Jos emotionaalinen, vainajan muiston kunnioittaminen, itsemurhaa itseään myriadeilla tavalla avaava, instrumentaalinen ja tyhjä ovat siis havaitsemani itsemurhan representaatioiden roolit, ja jos itsemurhan taide palvelee näin ollen niin emotionaalisia kuin älyllisiäkin päämääriä, niin mistä modernissa ja jälkimodernissa taiteessa esiintyvä itsemurha lopultakin puhuu? Yhtäältä se puhuu länsimaisen kulttuurin tilasta. Kuoleman pornografian kultti on eskaloitunut pisteeseen, jossa joukosta erottuminen vaatii drastisia metodeja ja entistä väkivaltaisempia kuvia. Kuten instrumentaalisen itsemurhan kategoria osoittaa, itsemurha toimii nykyään tämänkaltaisena huomionherättäjänä. Tässä paljastuukin itsemurhaa yhä ympäröivä stigma. Jos esimerkiksi feministinen taiteilija hyödyntää itsemurhan representaatiota symbolina naiseuden kokemuksestaan tai tällä pysäyttävällä itsemurhan kuvalla vetää huomion omaan agendaansa, niin itsemurhan kuva näyttää todellakin kuvana, joka pysäyttää katseen kohdalleen. Itsemurhan kuva huomataan, vaikka sekin toimii yhtenä pornografisen riemun lähteenä väkivallan kulttuurissa eikä ole enää näkyä harvinainen. Toisaalta modernissa ja jälkimodernissa taiteessa esiintyvä itsemurha taas puhuu siitä, että kyseessä on teema, jonka käsittely on tärkeää, sillä sekä taiteen välityksellä tapahtuva itsemurhan tarkastelu että siihen liittyvien ajatusten ilmaisu näyttävät runsaina. Siten taide tuntuukin sallivan itsemurhan teeman konstruktiivisen prosessoinnin. Tämä prosessointi on

rakentavaa myös siinä mielessä, että ajoittain se ylittää henkilökohtaisen prosessoinnin konstruktivisuuden ja esimerkiksi huumorin etäännyttävää vaikutusta käyttäen kutsuu keskusteluun. Taide sekä mahdollistaa tabuoidun teeman emotionaalisen prosessoinnin että rohkaisee reflektioon ja diskurssiin.

Gadamerilaisittain uskoin validin typologian luomisen mahdollisuuteen siitä huolimatta, että tutkimus oli paitsi perusluonteeltaan tulkinnallinen myös niin laaja, ettei teosten syväluotaava kontekstualisointi ollut mahdollista. Lopputulos onkin subjektiivinen ja typologia omani. Epäilemättä joku toinen tutkija olisikin luonut erilaisilla painotuksilla varustetun typologian. Kategoriat eivät ole nimittäin valmiina annettuja, joten yhtenäisyyksien havaitseminen sekä niiden erottelu ja tasoihin asettelu on aina osin tulkitsijasta kiinni. Lisäksi teokset ovat monesti hybridejä, jotka yhdistävät esimerkiksi emotionaalista tunnelmaisua instrumentaaliseen kannanottoon. Subjektiivisuus ei olekaan este, ja koen typologian hahmottavan itsemurhan taiteen kontemporäärin kentän kattavasti. Mitä taas tulee kysymykseen siitä, olisinko itse luonut samankaltaisen typologian eri aineistolla, niin uskon nykyisen typologian olevan edustava. Mikäli oletetaan, että käsiini saamani aineisto edustaa vain fragmenttia kaikesta itsemurhan taiteesta, kuten on todennäköistä, niin koen aineistoni paljastamien systemaattisten tendenssien ilmentävän kuitenkin itsemurhan taiteen kenttää sen koko laajuudessaan. Koska sekä itsemurhan että taiteen käsitteet oli jätetty tarkoituksella laajoiksi, myös aineisto oli laaja ja monimuotoinen. Siten sen tulisikin edustaa itsemurhan taidetta olennaisella tavalla. Epäilemättä erilaisesta aineistosta koostetut lopputulokset olisivat poikenneet lähinnä painotusten osalta, jos niidenkään.

Mitä taas tulee oman toiminnan reflektioon, niin koen typologian vastaavan itsemurhan taiteen kenttää tietyistä katsettani suunnanneista ennakko-oletuksistani huolimatta. Vaikka uskossani taiteen sallivuuteen yli verbaliikan ja arjen salliman ilmaisun olinkin orientoitunut etsimään tunnelmaisullisia itsemurhan kuvia, niin tunnelmaisulla myös oli kiistaton paikkansa. Paljon painottamani kahtiajako tabua hälventävistä tai pornografian kulttiin kuuluvista representaatioista puolestaan purkautui itsemurhan taiteen väkivaltaistumista koskevasta havainnosta ja sitä seuranneesta reflektiosta. Osaltaan taustalla saattaa siis olla omakohtainen kokemukseni yhä pintansa pitävästä itsemurhan tabuasemasta ja uskoni taiteeseen tässä vaaditun puheenvuoron sallijana. Päätellen kuitenkin siitä, että aineiston laajuus ylitti määrässä oman oletukseni viisinkertaisesti ja siitä, että aineistoni edustama tuore itsemurhan taide otti selkeää pesäeroa traditionaaliseen itsemurhan taiteeseen, on kokemus itsemurhasta *puhumisen* tärkeydestä ollut

taidemaailmassa jaettua. Aineiston lisääntynyt väkivaltaisuus ja eksplöitatiivisuus sinänsä taas on kiistatonta.

Itsemurhan taiteen tutkimus säilyttää ainakin omissa silmissäni asemansa aiheena, jolle löytyy paikkansa niin taiteentutkimuksesta kuin tutkimuksen kentältä yleisestikin. Kuten jo johdannossa totesin, kuoleman taide on aina heijastellut aikakautensa suhdetta kuolemaan ja elämään, mutta etenkin tabun parissa operoiva itsemurhan taide kykenee paljastamaan vallitsevia mentaliteetteja myös oman itsensä ulkopuolelta. Itsemurhan representaatioon sisältyy aina niin itsemurhan diskurssia kuin instrumentaalisia, erillisistä ilmiöistä luotuja mielikuvia. Esimerkiksi hyödyntämällä stigmatisoidun kuolintavan shokkiarvoa on itsemurhan kuvan välityksellä mahdollista puhua niin kommodifikaatiota kuin lääkekulttuuriakin vastaan kuten Justin Lieberman tekee. Itsemurhan kuvalla onkin potentiaalia toimia sellaisten kulttuuristen seikkojen paljastajana, joille katsoja on muuten sokea. Lopulta itsemurhan kuva puhuu tietysti myös itsemurhasta itsestään, aihepiiristä, jonka tutkimiselle tuntuu aina olevan tarvetta, mutta jota silti tutkitaan taiteen kautta vain harvoin, vaikka taiteella periaatteessa onkin erivapaus muutoin vaiettujen aspektien käsittelyyn.

Vaikka luokin hyvän perustan, pro gradu -mittaluokkaa oleva tutkimukseni luotaa itsemurhan taiteen monialaista kenttää silti vain pinnalta. Koenkin jatkokehittelylle olevan sijaa. Tutkimukseni mahdollistaisikin monenlaisia polkuja jatkotutkimukselle. Yhtenä polkuna olisi pureutua syvällisemmin typologiani paljastamiin kategorioihin ja tarkastella spesifisti esimerkiksi sitä kirjoa, jolla omakohtaista menetystä taiteen keinoin käsitellään. Toisena mahdollisuutena olisi taas pyrkiä tarkastelemaan itsemurhan taiteen kehitystä modernismista nykypäivään. Kronologisellekin katsantotavalle löytyy sijansa, kun perusta on ensin kartoitettu. Voisikin olla valaisevaa tarkastella minkälaisista ja minkä asteista vapautumista vuosisadan varrella on tapahtunut ja mitä itsemurhan taiteen muutos paljastaa kulttuuristen ja yhteiskunnallisten asenteiden muutoksesta. Lisäksi yhtenä mielenkiintoisena jatkokehittelymahdollisuutena olisi esimerkiksi rinnastaa itsemurhan taiteelliset representaatiot populaarikulttuurin vastaaviin, ja verrata niitä toisiinsa. Populaarikulttuurikin kun viljelee itsemurhan viitteitä enemmän kuin harjaantumattomin silmin tulee huomanneeksi. Siten olisikin mielenkiintoista tarkastella, miten taiteen itsemurhalle antamat funktiot eroavat populaarikulttuurin antamista funktioista. Missä määrin käsittelytavat eroavat tai yhtenevät? Täydentävätkö ne toisiaan, vai toimiiko kulttuurinkoneisto vastakkaisessa rintamassa taiteeseen nähden? Voisi olla tarpeenkin tutkia, mitä näiden kulttuurin eri osa-alueiden kokonaisvaltainen tarkastelu paljastaisi itsemurhaa ja itsemurhaajaa koskevista vallitsevista asenteista.

6. Lähdeluettelo

6.1. Verkkolähteet

1931. — Alice Neel online: Biography: 1930s. S.a.

<<http://www.aliceneel.com/biography/1930.shtml>> (8.6.2011).

Adam Broomberg & Oliver Chanarin. — Palazzo Strozzi online: ”Manipulating Reality”
(September 2009–January 2010) -exhibition: Artists.

<http://www.strozzina.org/manipulatingreality/e_broomberg.php#content> (20.5.2011).

Andy Warhol (American 1928–1987). Lupe, 1965. — Cleveland Museum of Art online: "Into the
Light" -exhibition (30.6.–8.9.2002.) Artist Catalogue.

<<http://www.clevelandart.org/exhibcef/light/html/6242024.html>> (19.4.2011).

Anttila, Eeva s.a. *Tiedon intressit, Habermas*. — Teatterikorkeakoulun verkkosivut: Minäkö tutkija?
Johdanto laadulliseen/ postpositivistiseen tutkimukseen.

<<http://www.xip.fi/tutkija/0301.htm>> (25.12.2010).

Art: *On a Mexican Wall*. — Time Magazine online 1.4.1935.

<<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,748696-1,00.html>> (29.5.2011).

Balzer, David 2006. *Culture Clash: Annie Pootoogook captures Canada's north-south divide*. —
CBC.Ca online: Arts & Entertainment. 27.6.2006.

<<http://www.cbc.ca/arts/photoessay/pootoogook/index.html>> (8.6.2011).

Binks, Hilary 2008. *Qiu Zhijie: The Bridge, Nanjing, Under the Heaven*. — International

Association of Art Critics Hong Kong 7.11.2008. <<http://www.aicahk.org/chi/reviews.asp?id=24>> (17.4.2011).

Biography: Zhang Dali. — CNN online: Travel 11.12.2006.

<<http://edition.cnn.com/2006/TRAVEL/12/07/beijing.biog/index.html>> (11.5.2011).

Blume, Anna 1993. *Andres Serrano*. — BOMB [Issue 43, Spring 1993].

<<http://bombsite.com/issues/43/articles/1631>> (31.5.2011).

Bohr, Marco 2011. *Post-Mortem Photography is Alive*. — Visual Culture Blog 4.2.2011.

<<http://visualcultureblog.com/2011/02/post-mortem-photography-is-alive/>> (30.3.2011).

- Burke, Gregory 2005. *Inside Mediarena: contemporary art from Japan in context*. — New Zealand Journal of Media Studies [Vol. 9, No. 1: Asian Media Arts Practice in/and Aotearoa New Zealand]. Wellington: New Zealand Electronic Text Centre.
<<http://www.nzetc.org/tm/scholarly/tei-Sch091JMS-t1-g1-t9.html>> (9.5.2011).
- Cadava, Eduardo 2008. *Of veils and mourning: Fazal Sheikh's widowed images*.
<http://www.fazalsheikh.org/download/essays/cadava_of_veils_and_mourning.pdf>
(31.5.2011).
- "Complete Burning Away" Perth Institute of Contemporary Arts, 6 November – 9 December 2010.
— Galerie Wagner online: Artistst: Natascha Stellmach: Publication of the exhibition.
<<http://www.galerie-wagner-partner.de/mix/natascha-stellmach-complete-burning-away-pica-2010--wagner+partner-16596-LAKIX-de.pdf>> (18.4.2011).
- Cotter, Holland 1994. *Review/Art; Joint Show: May Stevens and Rudolf Baranik*. — The New York Times online: Arts 18.2.1994. <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C07E1DC143BF93BA25751C0A962958260>> (29.3.2011).
- Davies, Hugh 2008. *Hugh Davies on Triptych – May–June 1973*. — Francis Bacon (1909–1992). Linda Nochlin, Milan Kundera and others on Francis Bacon. Ed. Curiger, Bice & Grant, Simon. — Tate ETC [Issue 14, Autumn 2008].
<<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue14/francisbacon.htm>> (29.3.2011).
- Despondency Index*. — Derivart online: Curatorships: Derivatives 2006.
<http://www.derivart.info/index.php?s=derivados_natalie&lang=en> (18.5.2011).
- Doré, Joan 2004. *Katarina Kudelova: L'enfance en Aller Simple*. — ETC Montréal [No. 67, September–November 2004]. <<http://katarinakudelova.free.fr/site%20%20internet/etc.html>>
(13.6.2011).
- Double Suicide (Dead Lovers / The Dead)*. — Edvard Munch. The graphics at Kupferstichkabinett Berlin online. 12.4.–13.7.2003. <<http://www.munchundberlin.org/drawing.jsp?section=I1&paid=61>> (8.6.2011).
- Dunnel, Tony 2010. *Alfonso Ugarte Biography: Peruvian Hero, War of the Pacific*. — Suite 101 29.8.2010. <<http://www.suite101.com/content/alfonso-ugarte-biography-peruvian-hero-war-of-the-pacific-a280090>> (24.4.2011).
- Edouard Manet Bio. — Edouard Manet online. S.a. <<http://www.edouardmanet.com/theframe.html>>
(16.5.2011).

- ENIO (English New Onterment Organizzation)*. — Luxflux: Luoghi dell' Arte 01: ACIR. S.a.
<http://www.luxflux.net/luoghi/societa/epo_enio/eniotes.htm> (23.5.2011).
- Equy, Felip s.a. *Camille Pissarro (1830–1903)*. — CIRA.
<<http://cira.marseille.free.fr/includes/textes/bios.php?ordre=15>> (24.4.2011).
- Fee, Brian 2011. *Bye Bye Kitty!!! Between Heaven and Hell in Contemporary Japanese Art*. — NYAblog: Reviews 22.3.2011. <<http://www.nyartbeat.com/nyablog/2011/03/bye-bye-kitty-between-heaven-and-hell-in-contemporary-japanese-art/>> (29.5.2011).
- From Jingdezhen to PVC*. — Chinese Contemporary online: Beijing Exhibitions, 2005.
<http://www.chinesecontemporary.com/exhibitions_2005_7_22.htm> (11.5.2011).
- Gadher, Dipesh 2008. *Reaper's Grim Welcome at St. Pancras*. — The Sunday Times 12.10.2008.
<http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article4926425.ece> (10.5.2011).
- Gates, Barbara T. 1988. *Victorian Suicide: Mad Crimes and Sad Histories*. Princeton: Princeton University Press. <<http://www.victorianweb.org/books/suicide/contents.html>> (25.3.2011).
- Gelber, Eric 2007. *Justin Lieberman: Agency (Open House)*. — Artcritical 1.4.2007: Criticism: Exhibitions. <<http://artcritical.com/2007/04/01/justin-lieberman-agency-open-house/>> (17.5.2011).
- Girl and Suicide*. — Ursula Kluz-Knopek Adija online: Projects. S.a.
<<http://en.adija.pl/category/projects/dziewczyna-i-samobojstwo/>> (29.5.2011).
- Hale, Beth 2008. *Welcome to Britain? The shocking frieze which will greet visitors to London's Eurostar terminal*. — Daily Mail online: News 11.10.2008.
<<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1076292/Welcome-Britain-The-shocking-frieze-greet-visitors-Londons-Eurostar-terminal.html>> (10.5.2011).
- Herrman, Babette 2011. *Sonya Kelliher-Combs' Art of Lines and Shadows*. — Indian Country Today Medianetwork 11.3.2011. <<http://indiancountrytodaymedianetwork.com/2011/03/sonya-kelliher-combs-art-of-lines-and-shadows/>> (17.4.2011).
- Horn, Roni 2007. *Roni Horn on Water*. — Tate ETC [Issue 10, Summer 2007].
<<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue10/masterchameleon.htm>> (10.5.2011).
- Il Manifesto di Marina Abramovic*. — Fondazione Torino Musei online. S.a.
<<http://www.fondazionetorinomusei.it/mostra.php?id=1047>> (23.4.2011).

- Johnson, Ken 1999. *Art in Review: The Bureau of Inverse Technology*. — The New York Times: Arts 9.7.1999. <<http://www.nytimes.com/1999/07/09/arts/art-in-review-the-bureau-of-inverse-technology.html>> (18.5.2011).
- Justin Lieberman: *Salto Mortale. February 25 – April 8, 2010*. — Bernier/Eliades Gallery online: Exhibitions: Past exhibitions: 2009–2010: Justin Lieberman. <<http://www.bernier-eliades.gr/artists/Lieberman/2010/press.html>> (17.5.2011).
- Kessels, Erik 2010. *'Trace Elements' by Seiichi Furuya. Photos Till Death Do Us Part*. — Neederlands Uitvaart Museum Tot Zover online. <<http://www.totzover.nl/uploads/pressreleasedef.pdf>> (30.3.2011).
- Krusic, Natasa 2004. *Mediarena: Contemporary Art from Japan*. — New Zealand Art Monthly [June 2004]. <http://www.nzartmonthly.co.nz/krusic_004.html> (9.5.2011).
- Lam, Bourree 2009. *In the studio: Kwan Sheung-chi*. — Time Out Hong Kong Magazine: Art. 25.7.2009. <<http://www.timeout.com.hk/art/features/28218/in-the-studio-kwan-sheung-chi.html>> (23.5.2011).
- Linda Montano online. S.a. <<http://www.lindamontano.com/>> (30.3.2011).
- Lupe* (1965). — Warholstars online: Films. S.a. <<http://www.warholstars.org/filmch/lupe.html>> (19.4.2011).
- Maerke, Andrew 2008. *No More War; Save Water; Don't Pollute The Sea. Makoto Aida*. — Art Asia Pacific [Jul–Aug 2008, Issue 59]. <<http://artasiapacific.com/Magazine/59/NoMoreWarSaveWaterDontPolluteTheSeaMakotoAida>> (9.4.2011).
- Mendelsohn, Adam E. 2007. *Last Chance: Rachel Howard At The Bohem Foundation, New York*. — Saatchi online magazine, 30.6.2007. <http://magazine.saatchionline.com/magazine-articles/reports-from-los-angeles/last_chance_rachel_howard_at_t> (12.4.2011).
- Michaels, Sean 2008. *Kurt Cobain's stolen ashes to be smoked in a spliff?* — The Guardian online: Music 2.10.2008. <<http://www.guardian.co.uk/music/2008/oct/02/kurt.cobain.ashes.smoked>> (18.4.2011).
- Mitchell's Death*. — Video Data Bank. S.a. <<http://www.vdb.org/titles/mitchells-death>> (30.3.2011).
- Mouchette online. S.a. <<http://www.mouchette.org>> (23.5.2011).

- Nochlin, Linda 2008. *Linda Nochlin on Triptych – May–June 1973*. — Francis Bacon (1909–1992). Linda Nochlin, Milan Kundera and others on Francis Bacon. Ed. Curiger, Bice & Grant, Simon. — Tate ETC [Issue 14, Autumn 2008].
<<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue14/francisbacon.htm>> (29.3.2011).
- Oliver Herring*. — 5 The International Coolhunting Magazine 13.4.2011.
<<http://5magazine.wordpress.com/2011/04/13/oliver-herring/>> (18.4.2011).
- Ostrow, Saul 1988. *Brice Marden*. — BOMB [Issue 22, Winter 1988].
<<http://bombsite.com/issues/22/articles/985>> (2.5.2011).
- Quadrio, Davide (Ed.) 1999. *An interview with Qiu Zhijie by Li Zhenhua and commented by Davide Quadrio* (Translated into English by Ouyang Yu 2008). — Art Hub Asia 27.11.2008.
<<http://arthubasia.org/archives/an-interview-with-qiu-zhijie-by-li-zhenhua-and-commented-by-davide-quadrio/>> (9.5.2011).
- Potier, Beth 2002. *Karen Finley provokes, reveals in lecture*. — Harvard University Gazette: Archives 14.2.2002. <<http://news.harvard.edu/gazette/2002/02.14/06-finley.html>> (30.3.2011).
- Porter, Tom 2008. *Kurt Cobain to be 'smoked in joint', finally achieve Nirvana? Artist "acquires" stolen ashes, wants to set Kurt free*. — MusicRadar online: News 1.10.2008.
<<http://www.musicradar.com/news/guitars/kurt-cobain-to-be-smoked-in-joint-finally-achieve-nirvana-175849>> (18.4.2011).
- Render*. — Mel Chin online: Work: Sculptures/Installations. S.a. <<http://melchin.org/oeuvre/?p=128>> (11.6.2011).
- Rice, Rebecca 2005. *Exhibitions, Wellington: Men's Show. Richard Lewer. David Cross*. — Art New Zealand [No. 116, Spring 2005]. <<http://www.art-newzealand.com/Issue116/galls116wn.htm>> (17.5.2011).
- Ries, Martin s.a. *André Masson: Surrealist, Survivor, Sage*. — Art & Education: Papers.
<<http://www.artandeducation.net/paper/andre-masson-surrealist-survivor-sage/>> (30.5.2011).
- River Crossing Puzzle*. — Ahmet Ogut online: Works 2011–2008. S.a.
<<http://www.ahmetogut.com/ahmetwebpuzzle.html>> (20.5.2011).
- Røed, Kjetil 2006. *Sterke tegninger*. — Billedkunst: Kritikkk 21.3.2006.
<<http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=399>> (11.6.2011).

Routio, Pentti s.a. *Luokittelu*. – Taideteollisen korkeakoulun virtuaaliyliopisto:

Tutkimusmenetelmät: Toteava tutkimus: Toteava analyysi.

<http://www.uiah.fi/virtu/materiaalit/tuotetiede/html_files/14113_totea.html> (14.10.2010).

Rosslyn Piggot. – 17th Biennale of Sydney (12.5.–1.8.2010) online: Artists.

<<http://www.bos17.com/biennale/artist/84>> (19.4.2011).

Schneeman, Carolee s.a. *Terminal Velocity*. – Pores: An Avant-gardist Journal of Poetics Research

[Issue 2]. <<http://www.pores.bbk.ac.uk/2/schneeman.htm>> (31.5.2011).

Sheikh, Fazal 2005. *Moksha*. Göttingen: Steidl. English Online Edition.

<http://www.fazalshikh.org/online_editions/moksha/online_edition_en/start.php>

(31.5.2011).

Smith, Roberta 1998. *Rudolf Baranik Dies at 77; Artist and a Political Force*. – The New York

Times online 15.3.1998. <<http://www.nytimes.com/1998/03/15/nyregion/rudolf-baranik-dies-at-77-artist-and-a-political-force.html>> (8.6.2011).

Spanish artist shocks with Damien Hirst gun sculpture. – CBC News online: Arts & Entertainment

15.2.2009. <<http://www.cbc.ca/news/arts/artdesign/story/2009/02/15/hirst-sculpture-spain.html?ref=rss>> (29.5.2011).

Suicide Box. – Bureau of Inverse Technology online. S.a. <<http://www.bureauit.org/sbox/>>

(18.5.2011).

The Free Dictionary. S.a. <<http://www.thefreedictionary.com/>> (5.4.2011).

The student who did die for his art: Exhibition goes horribly wrong as artist suffocates... and spectators assume it's part of the act. – Daily Mail online: News 5.5.2011.

<<http://www.dailymail.co.uk/news/article-1383793/Colombian-art-student-dies-wrapping-head-bin-bag-stage-performance.html>> (7.5.2011).

Toledo, Carolina 2006. *Reflexões Sobre Auto-retrato E Identidade Na Produção Plástica*. E-Thesis/

Faculdade Santa Marcelina: São Paulo <<http://www.fasm.edu.br/pdf/mestrado/Maria%20Carolina%20Victorino%20de%20Toledo.pdf>> (19.5.2011).

Ueland, Hanne Beate 2010. *Disgust and admiration. Bjarne Melgaard in the Norwegian media*

1994–2009. – Astrup Fearnley Museum of Modern Art: The online catalogue of the "Bjarne Melgaard Jealous" -exhibition (January – April 2010): Texts.

<<http://www.melgaard.afmuseet.no/ueland-en/>> (23.5.2011).

- Vargos Llosa, Mario 2007. *Mario Vargos Llosa on George Grosz*. — Tate ETC [Issue 9, Spring 2007]. <<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue9/youourishwithhate.htm>> (29.5.2011).
- Vincent to Theo 506, July 9th, 1888*. — Van Gogh Museum online: *The Letters*. <<http://www.vggallery.com/letters/main.htm>> (7.4.2011).
- Water and Words Flow Through. The Water Remembers: Paintings and Works on Paper by May Stevens 1990–2005. October 28, 2005–January 15 2006*. — National Museum of Women in the Arts: Press Releases: Archive, 18.10.2005. <<http://www.nmwa.org/news/news.asp?newsid=192>> (29.3.2011).
- Wednesday, July 28, 2010*. — Hayv Kahramanin blogi, 28.7.2010. <<http://hayvkahraman.blogspot.com/2010/07/inspired-by-her-own-experiences-as.html#comments>> (29.5.2011).
- Wilhelm Sasnal*. — Saatchi Gallery online: Artists. S.a. <http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/wilhelm_sasnal_articles.htm> (20.5.2011).

6.2. Painetut lähteet

- Achté, Kalle; Lönnqvist, Jouko & Pentikäinen, Juha 1985. *Vanha suomalainen kuolemankulttuuri*. — Kuolema elämän keskellä. Toim. Ruth, Jan-Erik & Heiskanen, Pirkko 1985. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava, 58–71.
- Ahonen, Kimmo 1999. *Kaunis ja kauhea maailmanloppu – kollektiivisen tuhon kuvat valkokankaalla*. — Kun aika loppuu. Kuolema historiassa. Toim. Kuparinen, Eero 1999. Turku: Painosalama Oy, 289–312.
- Allgårdh, Sophie 2009. *Inte längre okänd kvinna dömd – men läkaretiken undgår luppen*. — Paletten [Vol. 277, No. 3, 2009], 20–21.
- Anglin Burgard, Timothy 1991. *Picasso and Appropriation*. — The Art Bulletin [Vol. 73, No. 3, September 1991], 479–494.
- Anttonen, Veikko 1999. *Elämän kääntöpuolen etnografiaa: kuolema eri uskonnoissa ja kulttuuriperinteessä*. — Kun aika loppuu. Kuolema historiassa. Toim. Kuparinen, Eero 1999. Turku: Painosalama Oy, 11–37.

- Ariès, Philippe 1974. *Western Attitudes toward DEATH: From The Middle Ages to the Present* (Translated from the lectures held in French by Patricia M. Ranum). Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Ariès, Philippe 1983. *Images of Man and Death* (Translated from the original French version *Images de l'Homme devant la Mort* by Janet Lloyd 1985). Cambridge: Harvard University Press.
- Averill, James R. & Thomas-Knowles, Carol 1991. *Emotional Creativity*. — International review of studies on emotion [Vol. 1]. Ed. Strongman, Kenneth T. London: John Wiley & Sons Ltd, 269–299.
- Baddeley, Oriana 1991. *'Her Dress Hangs Here': De-frocking the Kahlo Cult*. — Oxford Art Journal [Vol. 14, No. 1, 1991], 10–17.
- Battista, Kathy 2011. *Performing Feminism. Kathy Battista on feminist performance art in 1970's London*. — Art Monthly [No. 343, February 2011], 5–8.
- Brown, Ron M. 2001. *The Art of Suicide*. London: Reaktion.
- Camus, Albert 1942. *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard.
- Castle, Ted 1979. *Gordon Matta-Clarke: Stairway to Heaven*. — Flash Art [Reprinted in No. 252, January–February, 2007, originally published in No. 90–91, June–July 1979], 86–88.
- Chambers, Ross 1997. *The Suicide Experiment: Hervé Guibert's AIDS Video, La Pudeur Ou l'impudeur*. — L'Esprit Créateur [Vol. 37, No. 3, Fall 1997], 72–82.
- Cheng, Meiling 2002. *In Other Los Angeleses: Multicentric Performance Art*. Berkeley: University of California Press.
- Doss, Erika 2008. *Emotional Life of Contemporary Public Memorials: Towards a Theory of Temporary Memorials*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Du Bosc, Jacques 1632. *L'honnête femme*. Paris: Pierre Billaine.
- Durkheim, Émile 1930. *Itsemurha. Sosiologinen tutkimus* (Suomentanut ranskankielisestä alkuteoksesta *Le Suicide, étude de sociologie* Seppo Randell 1985, vuonna 1979 ilmestyneen, kuudennen painoksen pohjalta). Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Fineberg, Jonathan 2000. *Art Since 1940. Strategies of Being. Second Edition*. London: Laurence King Publishing.

- Finley, Karen 2000. *A Different Kind of Intimacy: The Collected Writings of Karen Finley*. New York: Thunder's Mouth Press.
- Fitzpatrick, Andrea 2008. *Reconsidering the Dead in Andres Serrano's The Morgue: Identity, Agency, Subjectivity*. — *Racar* [Vol. 33, No. 1–2, 2008], 28–42.
- Foucault, Michel 1976: *Tiedontahto*. — *Seksuaalisuuden Historia* (Suomentanut ranskankielisestä alkuteoksesta *La volonté de savoir (Histoire de la sexualité I)* Kaisa Sivenius 1998). Tampere: Tammer-Paino Oy, 11–114.
- Gablik, Suzi 1970. *Magritte*. London: Thames and Hudson.
- Gadamer, Hans-Georg, 1977. *Philosophical Hermeneutics*. Berkeley: University of California Press.
- Goodrow, Gerard 1994. *Jårg Geismar – Public and Private*. — *ARTNews* [November 1994], 141.
- Gorer, Geoffrey 1955. *The Pornography of Death*. — (reprinted in) *Death, Grief & Mourning in Contemporary Britain 1965*. London: The Crescet Press, 169–175.
- Gorer, Geoffrey 1965. *Death, Grief & Mourning in Contemporary Britain*. London: The Crescet Press.
- Hakkarainen, Pekka 1999. *Kuolema ja yhteiskunta*. — *Kun aika loppuu. Kuolema historiassa*. Toim. Kuparinen, Eero 1999. Turku: Painosalama Oy, 38–59.
- Heidegger, Martin 1926. *Oleminen ja Aika* (Suomentanut saksankielisestä alkuteoksesta *Seind und Zeit* Reijo Kupiainen, 2000). Tampere: Vastapaino.
- Hills, Patricia & Rose, Phyllis 2005. *May Stevens*. Petaluma: Pomegranate Communications.
- Holmes, T.H. & Rahe, R.H. 1967. *The Social Readjustment Rating Scale*. — *Journal of Psychosomatic Research* [Issue 11, August 1967], 213–218.
- Holthoer, Rostislav 1989. *Kuolema Egyptissä*. — *Synty ja kuolema*. Toim. Pennanen, Tapani; Suominen, Tapio; Passi, Leena & Ilmonen, Anneli 1989. Tampere: Tampereen taidemuseon julkaisuja XXVI, 94–107.
- Hume, David 1799. *Essays on Suicide and the Immortality of the Soul. With Remarks by the Editor. To Which Are Added Two Letters On Suicide, from Rousseau's Eloisa. [Followed by] On the Immortality of the Soul, and a Future State, by Mr. Addison*. Strasbourg: F.G. Levrault.
- Ilg, Ulrike 2002. *Painted Theory of Art: "Le Suicide" (1877) by Edouard Manet and the Disappearance of Narration*. — *Artibus et Historiae* [Vol. 23, No. 45], 179–190.

- Judén-Tupakka, Soila 2007. *Askelia fenomenologiseen analyysiin. Fenomenologinen menetelmä empiirisessä tutkimuksessa*. — Avauksia laadullisen tutkimuksen analyysiin. Toim. Syrjäläinen, Eija; Eronen, Ari & Värri, Vesa-Matti, 2007. Tampere: Tampereen Yliopistopaino Oy, 62–90.
- Kalervo Palsan päiväkirjat. Merkintöjä vuosilta 1962–1987*. Toim. Pitkänen, Maj-Lis 1990. Porvoo: WSOY.
- Karjalainen, Tuula 2007. *Mae Maha Chamrern – suureksi kasvanut jumalatar*. — Taide [No. 2, 2007], 24–28.
- Kearns, Martha 1976. *Käthe Kollwitz: Woman and Artist*. New York: Feminist Press.
- Khuri, Ilyas; Mroué, Rabih & Rayyan, Mona Abou 2006. *Three Posters: A Performance/Video*. — TDR: The Drama Review [Vol. 50, No. 3 (T 191), Fall 2006], 182–191.
- Kley, Elisabeth 2003. *Review: Everyday Miracles: The Videos of Oliver Herring*. — PAJ: A Journal of Performance and Art [Vol. 25, No. 2, May 2003], 77–81.
- Korhonen, Markus H. 1999. *Kruunu ja kuolema*. — Kun aika loppuu. Kuolema historiassa. Toim. Kuparinen, Eero 1999. Turku: Painosalama Oy, 163–208.
- Krauss, Rosalind 1981. *In the Name of Picasso*. — October [Vol. 16: Art World Follies, Spring 1981], 5–22.
- Kübler-Ross, Elisabeth & Kessler, David 2005. *Suru ja Surutyö* (Suomentanut englanninkielisestä alkuperäisteoksesta *On Grief and Grieving* Lauri Porceddu 2006). Helsinki: Basam Books Oy.
- Landau, Ellen G. 2007. *Double Consciousness in Mexico: How Philip Guston and Reuben Kadish Painted a Morelian Mural*. — American Art [Vol. 21, No. 1, March 2007], 74–97.
- Lee, Pamela M. 2001. *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: The MIT Press.
- Lepistö, Vappu 1991. *Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä*. Helsinki: Taiteilijaliitto.
- Mandler, George 1984. *Mind and Body. Psychology of Emotion and Stress*. New York and London: WW Norton & Company.
- McLean-Ferris, Laura 2010. *Laura Mc-Lean-Ferris's Reply to "Cornered"*. — Art Monthly [Dec–Jan 10–11, Issue No 342], 16.

- Melgaard, Bjarne 2003. *Bjarne Melgaard: Black Low* (Edited by Hoet, Jan & Demester, Ann). Bielefeld: Kerber Verlag.
- Miller, Marie 2007. *Alaska Points of View*. — Fiber Artists of Oklahoma Newsletter [Volume III Issue 02, October 2007], 4.
- Minois, Georges 1999. *History of Suicide: Voluntary Death in Western Culture*. Baltimore and London: John Hopkins University Press.
- Montesquieu 1721. *Lettres Persanes* (Texte établi, avec introduction, bibliographie, notes et relevé de variantes par Paul Vernière, 1960). Paris: Classiques Garnier.
- Montherlant, Henry de 1970. *Le Trèzième César*. Paris: Gallimard.
- Niffenegger, Audrey 2009. *Hänen varjonsa tarina* (Suomentanut englanninkielisestä alkuperäisteoksesta *Her Fearful Symmetry* Paula Korhonen 2010). Helsinki: Gummerus Kustannus Oy.
- Parpola, Simo 1989. *Synty ja kuolema muinaisessa Mesopotamiassa*. — Synty ja kuolema. Toim. Pennanen, Tapani; Suominen, Tapio; Passi, Leena & Ilmonen, Anneli 1989. Tampere: Tampereen taidemuseon julkaisuja XXVI, 108–117.
- Performance Anthology: Source Book of California Performance Art*. Ed. Loeffler, Carl E. & Tong, Darlene 1989. San Francisco: Contemporary Arts Press.
- Pietilä-Castrén, Leena 1989. *Synty ja kuolema antiikin maailmassa*. — Synty ja kuolema. Toim. Pennanen, Tapani; Suominen, Tapio; Passi, Leena & Ilmonen, Anneli 1989. Tampere: Tampereen taidemuseon julkaisuja XXVI, 118–124.
- Power, Michael J. & Dalglish, Tim 1998. *Cognition and Emotion: From Order to Disorder*. Hove: Psychology Press.
- Pöykkö, Kaarina 1989. *Surevat hautamuistomerkeissä*. — Synty ja kuolema. Toim. Pennanen, Tapani; Suominen, Tapio; Passi, Leena & Ilmonen, Anneli 1989. Tampere: Tampereen taidemuseon julkaisuja XXVI, 125–131.
- Pöykkö, Kalevi 1989. *Kuolema ja arkkitehtuuri*. — Synty ja kuolema. Toim. Pennanen, Tapani; Suominen, Tapio; Passi, Leena & Ilmonen, Anneli 1989. Tampere: Tampereen taidemuseon julkaisuja XXVI, 84–93.
- Rachel's Brain and Other Storms: Rachel Rosenthal: Performance Texts*. Ed. Rosenthal, Rachel and Chaudhuri, Una 2001. New York: Continuum International Publishing Group.

- Rank, Otto 1970. *The Myth of the Birth of the Hero and Other Writings* (Edited by Freund, Philip). New York: Vintage Books.
- Ray, Gene 2005. *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory. From Auschwitz to Hiroshima to September 11*. New York: Palgrave Macmillan.
- Reed, Brian M. 2010. *Hand in Hand: Jasper Johns and Hart Crane*. — *Modernism/modernity* [Vol. 17, No. 1, January 2010], 21–45.
- Reff, Theodore 1973. *Themes of Love and Death in Picasso's Early Work*. — *Picasso in Retrospect*. Ed. Penrose, Roland & Golding, John. New York: Praeger, 11–47.
- Retterstøl, Nils 1993. *Suicide: A European Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Robinson, Marc; Houston-Jones; Ishmael; Kelly, John; Finley, Karen & Elovich, Richard 1987: *Performance Strategies*. — *Performing Arts Journal* [Vol. 10, No. 3, 1987], 31–55.
- Sapir, Michael 1994. *The Impossible Photograph: Hippolyte Bayard's Self-Portrait as a Drowned Man*. — *MFS Modern Fiction Studies* [Vol. 40, No. 3, Fall 1994], 619–629.
- Schnetzer, Martina 2004. *Healing Flow: Artistic Expression in Therapy: Creative Arts and the Process of Healing: An Image/ Word Approach Inquiry*. Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Schumacher, Rainald 2009. *Marlene Dumas, YES WE CAN!* — *Flash Art* [No. 265, March–April 2009], 52–55.
- Shakespeare, William 1603–23. *Hamlet*. (Edited by Cedric Watts 2002). Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.
- Sheets, Hilarie M. 2009. *Turning the Subject into the Artist*. — *ARTnews* [Vol. 108, No. 8, September 2009], 95–99.
- Sihvola, Juha 1998. *Filosofien käsitys itsemurhasta*. — *Väkivalta antiikin kulttuurissa*. Toim. Kaimio, Maarit; Aronen, Jaakko & Sihvola, Juha 1998. Helsinki: Gaudeamus, 172–188.
- Siljander, Pauli 1988. *Hermeneuttisen pedagogiikan pääsuuntauukset*. Oulu: Oulun Yliopisto.
- Sobchack, Vivian 2004. *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Edwing – University of California Press.
- Sund, Judy 1988. *The Sower and the Sheaf: Biblical Metaphor in the Art of Vincent van Gogh*. — *The Art Bulletin* [Vol. 70, No. 4, December 1988], 660–676.

- The Oxford English Dictionary*. First Edition by Murray, James et al; Second Edition prepared by Simpson, J. A. & Weiner, E. S. C. 1989. Oxford: Clarendon Press.
- Thompson, Chris 2004. *Appropriate Ending. Ben d'Armagnac's Last Performance*. — PAJ: A Journal of Performance and Art [Vol. 26, No. 3, September 2004], 45–60.
- Toufic, Jalal 2002. *I Am the Martyr Sanâ' Yûsif Muhaydlî*. — Discourse [No. 1, Winter 2002], 76–84.
- Viederman, Milton 1987. *René Magritte: Coping with Loss–Reality and Illusion*. — Journal of the American Psychoanalytic Association [Vol. 35, No 4], 967–998.
- Withers, Josephine 1987. *Revisioning Our Foremothers: Reflections on the 'Ordinary. Extraordinary' Art of May Stevens*. — Feminist Studies [Vol. 13, No. 3, Fall 1987], 485–512.
- Wittkower, Rudolf & Wittkower, Margot 1969. *Born Under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*. New York and London: W.W. Norton & Company Inc.
- Östlind, Niclas 2003. *The Optimists – om en värld av obegränsade möjligheter (och motgångar)*. — The Optimists. Stockholm: Liljevalchs katalog nr 460, 5–10.