

Margarita Vakula-Koski

PUHDISTUMISEN JA VALAISTUMISEN IDEAT

Taiteilija Ninni Heldtin *Kylpijät*-kuvasarjan kuvallinen ja filosofinen tulkinta

Pro -gradu tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Taidehistoria

Kevät 2014

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
1.1. KYLPIJÄ-TRIPTYYKISTÄ JA TAITEILIJASTA.....	1
1.2. KYSYMYKSENASETTELU, AINEISTO JA TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT	5
1.3. TUTKIELMAN RAKENNE	7
2. SYMBOLIN JA ALLEGORIAN EROISTA	9
GUNNAR BEREFELTIN SYMBOLITEORIA	9
3. TAITEILIJAN ALTER EGOT	12
3.1. EKSOOTTISESTI NAAMIOITU KYLPIJÄTÄR.....	12
3.2. ANDROGYYNINEN TOINEN	15
3.3. YKSEYS MONINAISUUDESSA	17
4. ALLEGORIA KYLPEMISESTÄ MAALLISENA JA HENKISENÄ PUHDISTUMISENA JA VALAISTUMISENA	19
4.1. KYLPEMISEN REPRESENTAATIO EUROOPPALAISISSA JA SUOMALAISISSA KUVATAITEISSA... ..	19
4.2. VEDEN JA NAISEUDEN SYMBOLISESTA SUHTEESTA JA VISUAALISESTA SAMANKALTAISUUDESTA	21
4.3. VALON SYMBOLIIKKA.....	22
4.4. KATARSIS SIELUN PUHDISTAVANA JA VALAISEVANA KYLPIJÄNÄ.....	24
5. PARATIISIN KUVAT JA KADOTETUN PARATIISIN MELANKOLIA	28
5.1. KADOTETUN PARATIISIN FANTASIOITA.....	29
5.2. MELANKOLIA PALUUNA KADOTETUN PARATIISIN ÄÄRELLE.....	31
5.4. SYMBOLISMIN PARATIISIKUVA KYLPIJÖIDEN KONTEKSTISSA	33
6. SEITSEMÄN KYLPIJÄ-KUVAN KESKEISTEN KUVAELEMENTTIEN ANALYYSI	36
6.1. VALON JA VÄRIEN MERKITYKSET KYLPIJÖISSÄ	36
6.2. VALO JA VÄRIEN MERKITYKSISTÄ TAITEILIJALLE	37
6.3. KESKEISET VÄRIT JA NIIDEN ANALYYSI.....	49
6.4. KOLMEN ALLEGORISEN TEEMAN KUVALLINEN ANALYYSI.....	51
6.4.1. VALAISTUS, KYLPIJÄINTERIÖÖRIT JA VÄRIYHDISTELMÄT PUHDISTUMISEN IDEAN KUVAAMISESSA.....	51
6.4.2. KUVAMUODOT JA KUVATAUSTAT PARATIISIN JA MELANKOLIAN TILOISSA	52
6.4.3. TURBAANIT JA ASUSTEET MIELENMAISEMAN JA NAISEUDEN ATTRIBUUTTEINA	53
7. PÄÄTÄNTÖ	56
LÄHTEET	61
KIRJALLISUUS	61
KUVALIITE.....	1-8

1. Johdanto

1.1. Kylpijä-triptyykistä ja taiteilijasta

Muutama vuosi sitten näin Keravan museon näyttelyssä triptyykin, joka esitti kolmea ajatuksiinsa vaipunutta naishahmoa. Naishahmot oli kuvattu kolmessa erillisessä maalauksessa, joiden yläosat muistuttivat turkkilaisen kylpylän holvikaaria. Kukin maalaus esitti naista, jonka vartalo oli kiedottu pyyheliinaan; kahdella naisista oli päässään turbaani. Triptyykin keskimmäisen maalauksen tyttöahmo seiso i selin katsojaan, ja näytt i siltä, että hän oli vasta menossa kylpylään kun taas molemmilla sivuilla olevien maalausten turbaanipäiset naishahmot näyttivät jo olevan tulossa kylpylästä ulos. Kaksi reunimmaista maalausta oli asetettu keskimmäisen alapuolelle, jolloin syntyi vaikutelma kolmiomuodosta, jonka yläkärkeen ja katseen huomiopisteeseen sijoittui nuoren tytön vartalo. Sivuilla olevien maalausten naishahmot oli kuvattu vyötäröön asti, kun taas keskimmäisen maalauksen tyttöahmo oli esitetty kokovartaloisena. Yhdessä näistä kolmesta naisesta muodostui klassinen *Kolme sulotarta* -kuva-aihe. Koko asetelma nosti tyttöahmon teoksen keskipisteeksi. Keskushenkilö, joka oli kuvattu selkä maalausta katsovaan katsojaan päin, muodostui kohdaksi, johon katsoja olisi voinut sijoittua tarkkailemaan teosta. Se, että hahmo sijaitsi keskellä ja näytt i katsovan taustalla olevaan hämärään kylpylään, teki hänestä, Juha-Heikki Tihisen sanoja mukaillen, ikään kuin portin maalaukseen, jonka lävitse katsojan olisi kuljettava päästäkseen samaan kuvitteelliseen tilaa¹.

Teoksen taiteilijaksi paljastui helsinkiläinen Ninni Heldt (1971–). Kaikki hänen teoksensa huokuvat eräänlaista hiljaista ja idyllistä tunnelmaa. Tuntuu siltä kuin taiteilija pyrki maalauksissaan saavuttamaan klassisten mestareiden maalausten henkeä. Hänen teoksilleen on ominaista vankka käsiala, muotojen ja värien tasapaino ja harkittu sommitelma. Niitä myös leimaavat muotojen herkkä ja plastinen linjakkuus ja värien harmoniset yhdistelmät.

Suomessa taiteilijan peruskoulutuksen saanut Ninni Heldt käyttää työskentelyssään metodia, jota Suomen taiteen kultakauden mestarit opiskelivat Pariisissa 1800-luvun lopulla. Hän on myös aina ihailnut renessanssin ajan taidetta, sen valon käsittelyä ja elävää piirustustekniikkaa. Sen takia Helsingin taideakatemian jälkeen hän valitsi opiskelupaikaksi Firenzen. Yksi hänen käyttämistään

¹ Tihinen 2008, 105.

tekniikoista on renessanssin aikana piirtämiseen käytetty hopeakynä. Hopeakynän ja perinteisen öljyvärimaalauksen lisäksi Heldt käyttää töissään kultausta persoonallisella tavalla. Ninni Heldt maalaa elävästä mallista, minkä takia teoksista välittyy vahva tunne hetkestä ja olemisen kokemisesta.

Otin yhteyttä taiteilijaan ensin sähköpostin kautta.² Silloin kysyin triptyykin kylpemisen idean merkitystä ja vähän myöhemmin, kuin kiinnostuin taiteilijan muista samaa aihetta esittävästä maalauksista, laitoin sähköpostitse kysymykset, joiden kautta pyrin selvittämään kylpemisen ja puhdistumisen ideat vähän syvemmältä.

Kysyin taiteilijalta: ”Miten voisit luonnehtia triptyyksiäsi Kylpijät? Voidaanko sitä mielestäsi sanoa henkilökuviksi vai alttarikuviksi?” Taiteilija sanoi, että ”pohjien muodon kautta sen voi mieltää alttaritauluksi ja se antaa myös viitteitä esim. turkkilaisten kylpylöiden kaariholvien muotoon eli teoksissa yhdistyy maallinen ja spirituaalinen puhdistautuminen. Kylpijät teosten tarkoituksena on kuvata ihmisen puhdistumista valon kautta. Valo antaa kylpijälle mahdollisuuden uudelleen syntymiseen. Kylpijät ovat valossa puhdistuvia figuureita. Malleina on ollut oikeita ihmisiä/persoonallisuuksia, mutta vaatetuksella yms. pyrin viemään pois ns. tietyn persoonan ominaispiirteet. Kylpijät ovat symbolisia figuureja. Olen valinnut naismalleja tarkoituksella eri ikäkausilta, jotta ihmisen elämänkaari näkyisi teoksissani.

En tiedä voiko triptyyksiä kuvata henkilökuviksi? Sen on tarkoitus olla nuorehkojen tyttöjen kasvua kuvaava teos, jossa rajaviiva tyttöyden ja naiseuden välillä on murtumassa.”

Seuraavaksi kysyin: ”Mitä olet halunnut sanoa triptyykin keskimmaisella tyttöhahmolla?”

Taiteilija: ”Pidän erityisesti keskellä olevasta seisovasta figurista, joka koskee seinään (symbolinen seinä) = tuntemattomaan tulevaan. Viesti voisi olla arkuudesta/ henkilön henkilökohtaisesta salaisuudesta. Useat kylpijät on kuvattu selin, koska en halua henkilöitä tunnistettavan/liitettävän johonkin tiettyyn henkilöön/ malliin vaan symboliseen ”kylpijä” hahmoon”.²Vähän myöhemmin hän sanoi lisää valon merkityksestä Kylpijöissä: ”Triptyykin valolla ei ole varsinaista lähtökohtaa, eikä se tule ihmisestä vaan se säteile kaikkialle. Valo ja varjot kuten myös maallinen ja ylevä, hengellinen asettuvat teoksessa vierekkäin.”³

Tavatessani taiteilijan hänen studiossaan kesällä 2012, keskustelumme kylpijöistä vaihtui keskusteluun taiteilijan työskentelytavoistaan ja siihen miten itse työskentelyprosessi tapahtuu. Silloin tärkeiksi paljastuivat eri valojen- päivän valon muutokset ja sen merkitykset työskentelylle. Valon määrän ja luonteen merkitykset vaikuttavat merkittävästi teoksen työstämiseen, värien

²Ninni Heldtin sähköpostihaastattelu, 5.6.2011.

³Ninni Heldtin sähköpostihaastattelu, 9.3.2012.

valintaan ja mallien muotojen muokkaamiseen.⁴ Toiseksi tärkeäksi työskentelyssä mallin kanssa taiteilija sanoi klassista ateljee -menetelmää, jota taiteilija käyttää ohjenuorana ja teknisenä pohjana maalatessaan kokovartalokuvia.

Taiteilijan mukaan koko työskentelyprosessi pohjautuu valo- ja värielementtien sekä mallin kanssa työskentelyyn. Koko prosessi voi muistuttaa meditaatiota, joka vaivalloisen ja hitaan hiomisen ja kehittämisen jälkeen vie uuden inspiraation lähteille ja uudelle tielle. Pitkän prosessin jälkeen näistä on usein tuloksena pikkutarkka, mutta hyvin elävältä tuntuva kuva, jonka muotojen ja värien harmoniset sommitelmat ja hillityt linjat välittävät katsojalle sitä sisäistä rauhaa ja henkisen valaistumisen atmosfääriä, jota taiteilija oli kokenut teosta valmistaessaan.

Kylpijät-nimiset maalaukset ovat valmistuneet eri vuosina, ja ne edustavat eräänlaista prosessia -taiteellisen ja henkisen kasvun ja meditatiivisten kokemusten kautta saatuja havaintoja ja löytöjä. *Kylpijöiden* idea pohjautuu ajatukselle henkisestä puhdistumisesta, kasvusta ja valaistumisesta. Tällä hetkellä *Kylpijöitä* on lähes kaksikymmentä kappaletta, ja on mahdollista, että taiteilija jatkaa idean työstämistä lähivuosina.

Kaikki kylpijämaalaukset esittävät naisia, jotka ovat kietoutuneet värikkäisiin, itämaista eksotismia huokuviin liinavaatteisiin ja turbaaneihin. Yhtenä tarkoituksena on ollut esittää kylpijät nimettöminä naishahmoina, joiden anonymiteettia taiteilija on halunnut korostaa pukemalla heidät värikkäisiin ja eksoottisiin asuihin. Kylpemisen ja puhdistumisen teemojen kautta taiteilija pohdiskelee taiteilijaksi, naiseksi kasvua ja kehityskulkua. Hän sanoo maalausten esittävänsä idean naiseuden ja oman identiteetin kasvusta, joka voidaan kokea eräänlaisena löytöretkenä. *Kylpijät* ovat taiteilijan mukaan matka omaan sisäiseen ihmiseen, mikä johtaa yksilöitymisprosessiin.

Kuvasarjassa on tarkoitus välittää idea erimaalaisten naisten tasavertaisuudesta ja kasvusta naisiksi ja myös kuvata ”symbolisia ideoita” puhdistumisesta ja henkisestä valaistumisesta. Taiteilijan mukaan *Kylpijät* eivät esitä todellisia henkilöitä vaan ”symbolisia figuureja, jotka (ikään kuin) puhdistuvat valon kautta”. Hän toteaa, että *Kylpijöissä* tärkeänä ajatuksena on ollut kuvata kokemusta, jota hän on kokenut vuosia harjoittamansa *sahaja-joogan* parissa. Näin *Kylpijöissä* maallinen puhdistumisen rituaali liittyy symbolisesti sielun sisäiseen kylpemiseen, puhdistumiseen ja valaistumiseen. Voidaankin olettaa, että nämä kylpijöiden symboliset figuurit ovat taiteilijan oman itsensä ja hänen kokemuksensa ruumiillistuneita ideoita. Kylpemisen idea avautuu kylpemisen ja peseytymisen tapahtumisen esittämisestä ja laajenee kohti sisäisen kylpemisen ja puhdistumisen tapahtumiksi. Näiden teosten idean mukaan henkistä kypsyyttä on mahdollista

⁴Ninni Heldtin sähköpostihaastattelu, 9.3.2012.

saavuttaa puhdistumisen ja valaistumisen kautta. Mutta mitä sisäinen puhdistuminen ja valaistuminen voivat tarkoittaa tietyn teoksen kohdalla ja miten näitä voidaan kuvata?

Vaikka taiteilija sanoo, että idea *Kylpijät*-triptyykkiin syntyi alttaritaulujen perinteisestä muodosta, teosta ei varsinaisesti voida liittää uskonnollisten kuvien ikonografiaan, vaikka taiteilija tuntuu olevansa halukas välittämään *Kylpijöiden* kautta katsojille käsitystä sisäisestä kokemuksesta mystisenä tilana. Cesare Ripan *Iconologia*-teoksen painoksessa vuodelta 1611 annetaan ohjeet, miten tulee esittää hengellinen mietiskely. Ripan mukaan suljettujen silmien tarkoituksena oli ilmaista sisäistä olotilaa. Kuvien edessä tapahtuva mietiskely vaikutti siihen, että pyhien näkyjen kokijoiden sisäiset tilat esitettiin ruumiin ja kasvoin ilmeillä. Katsoja samastui kuvan vaikutukseen ja sen kautta pystyi tavoittamaan näiden kaltaisen sisäisen tilan.⁵

Buddhalaisen filosofian mukaan valo tulee kaikkialta, se säteilee keskushahmosta. Hahmot tai olennot ilmentyvät tyhjistä ja mistä hyvänsä rajoituksesta. Muodot vaihtelevat vaikuttaen katselijaan koko ajan. Olemme vapaita ja mahdollisuudet ovat avoimia. Tietoisuus voidaan ilmaista loputtomina muotoina loputtomissa maailmoissa. Tiibetiläinen pyhä taide on valaistuneen mielen symboli. Jokaisella kohdalla on oma merkityksensä, joka avaa mahdollisuuksia uusiin kokemuksiin⁶ Nämä Cesare Ripan ja tiibetiläisen taiteen filosofian ajatukset sopivat hyvin *Kylpijöihin*, joiden edessä voidaan kokea tietynlaista hiljaisen valaistumisen tilaa tai ainakin jotain vastaavaa.

Kylpijät-teokset ovat myös taiteilijan pyrkimys siirtää puhdistumisen ja valaistumisen ideat universaalisuuden tasolle, kaikkien naisten yhteiseksi kokemukseksi. Tämä universaalisuuden ja kaikkia naisia yhdistävän sisaryhteisöllisyyden idea välittää perinteiselle naiskylpijäikonografialle uusia piirteitä. Realistisesta esittämisen tavasta huolimatta *Kylpijät* voidaan mieltää todellisuudesta irrotetuiksi naishahmoiksi, jotka taiteilija on asettanut tyhjiin, holvikaarilla varustettuihin kylpylätiloihin. Näiden ja myös pois päin kääntyneiden, itseensä vaipuneiden naishahmojen kautta taiteilija välittää katsojalle ajattomuuden ja paikattomuuden atmosfääriä. Samalla kylpijöitä katsellessa mieleen tulevat länsimaisesta klassisesta ikonografiasta tunnetut eksoottisesti naamioituneet kylpijättäret. Maalausten isolaatioon ja meditaatioon vetäytyneet naishahmot toimivat yhdessä suljettujen kylpylätilojen kanssa välittäjinä tuonpuoleiseen tai korkeampaan todellisuuteen. Ninni Heldtin *Kylpijät*-kuvasarjassa itämaisen eksotiikan ihailu yhdistyy akateemisen taiteen hillittyyn ja harkittuun ilmaisuun. Melankoliakuvausten ikonografiasta tuttu alapäin painunut asento ja kasvojen sulkeutuneet ilmeet kertovat surusta, mutta ehkä myös sisäisestä rauhasta ja seesteisyydestä.

⁵ Ripa, 1976; Saitajoki, 2003, 56.

⁶ ”Buddhalaisuus”, 16.7.2012.

1.2. Kysymyksenasettelu, aineisto ja teoreettiset lähtökohdat

Länsimaisessa kuvataiteessa kylpemisen teemat liittyvät klassisen mytologian piiriin. Renessanssista lähtien kuuluisat kylpijät kylpijäaiheet olivat *Batseba*, *Dianan kylpy*, *Afroditen syntyminen*, *Leda ja joutsen*. Usein veteen ja kylpemiseen myös liitettiin allegorista sisältöä. Jotkut hyveet kuvattiin veden ääressä tai ne itsessään edustivat vettä tai veteen liittyviä ominaisuuksia. Usein nämä hyveet esitettiin naisen muodoissa: Jean Dominique Ingresin *Lähde*, Klimtin *Vesikäärmeet*. Mytologista kylpytaidetta vähempi arvoisena pidettiin nimettömiä kylpijöitä, etenkin naiskylpijöitä esittävää taidetta. Anna Tuovinen teoksessaan *Eksoottisesti naamioitu nainen* sanoo, että yleensä naisen representaatiota pidettiin toisarvoisena. Hän tuo esille 1800-luvun aikalaikirjallisuuden belgialaisen kirjailijan ja taidekriitikon Camille Lemonnierin sanat, joiden mukaan ”naisen kuvaaminen sinällään oli halveksittu lajityyppi ja on kohotettu edustamaan suurta kertomusta miehisistä pyrkimyksistä ja haluista.”⁷ Myöhemmin hän lisää ”naishahmon yksinäisyys maalauksen näyttämöllä ja ennen kaikkea kylpijäaiheinen maalaus viittasi kurtisaaneihin ja huonomaineisiin naisiin. Eikä kylpijäaiheinen maalaus voinut esittää kunniallista naista.”⁸

Taas jos puhua kylpemisen aiheesta symbolistisen taiteen yhteydessä, voidaan sanoa, ettei siinäkään kylpemistä ole esitetty sinällään sen aiheen vuoksi, vaikka vettä symbolistitaiteilijat kuvasivat paljon, kylpeminen ei kuulunut siihen varsinaisena aiheena. Samanaikaisen modernin avantgardetaiteen yhteydessä kylpemistä taas esitettiin sen erilaisissa muodoissa terveen elämän lähteenä ja perustana.⁹

Tämän työn puitteissa en erityisemmin puutu naisrepresentaation eriarvoisuuteen tai nais- ja miestaiteilijan erilaisiin tulkintoihin naismalleista, vaikka ne ovat olemassa ja niitä olisi mielenkiintoista pohdiskella. Tämän työn puitteissa puhun vain Ninni Heldtin ja hänen näkemyksistään ja tulkinnastaan, jotka liittyvät tähän kuvasarjaan ja pohjautuvat taiteilijan elämäkatsomukseen ja filosofiaan ja minun omiin tulkintoihin näistä.

Ehkä johtuen kylpemisen teeman varsinaisesta sensuellista luonteesta ja eroottisista vivahteista, siihen liittyvä tutkimus on vähäistä. Olennaiselta osalta aineistoni muodostuu kylpijämaalausten ja haastattelujen varaan. Kirjallisuutta valitsin tämän tutkimusaineiston mukaan ja sen päätehtävänä on vastata kysymyksiin, jotka pyrkivät avaamaan ideaa sisäisen kylpemisen henkisenä puhdistumisena

⁷ Tuovinen 1995, 100.

⁸ Tuovinen 1995, 110.

⁹ Knapas 2001, 33.

ja valaistumisena. Kylpemisen aihe Ninni Heldtin Kylpijoiden-kuvasarjan kohdalla saa uusia ulottuvuuksia, joiden pohjalta muotoilin kolme seuraavaa tutkimuskysymystä: Mitä henkinen (sisäinen) puhdistuminen ja valaistuminen tarkoittavat Kylpijoiden kohdalla? Millä visuaalisilla keinoilla taiteilija saavuttaa päämääränsä? Miten taiteilijan filosofinen tulkinta puhdistumisesta ja valaistumisesta muuttavat käsitystä kylpemisaiheisesta taiteesta?

Koska taiteilija pyrkii esittämään henkisen puhdistumisen ja valaistumisen prosesseja perinteisen kuvataiteen peruselementtien kuten valon, värien ja muotojen kautta, tulkiten idean symbolismin keskeisten käsitteiden kautta. Vertailuaineistona toimivat erilaiset kylpemiseen, veteen ja sen symboliikkaan liittyvät teokset. Persoonallisen valo- ja väritulkinnan kautta Ninni Heldtin *Kylpijöissä* kylpeminen saa uudenlaisia symbolisia merkityksiä, jotka tulkiten Gunnar Berfeltin symboliteoriaa käyttäen.

Perustan pääkertomukseni kolmelle teemalle, jotka käsittelevät eksoottisen kylpijättären ja taiteilijan *alter egojen* piirteitä, symbolismin suositun kadotetun paratiisin ja melankolian teeman ja kylpemisen, puhdistumisen ja valaistumisen teemat. Näitä teemoja pohdiskelemalla pyrin vastaamaan kysymykseen: Miten henkinen (sisäinen) puhdistuminen ja valaistuminen tarkoittavat Kylpijoiden kohdalla?

Tärkeiksi käsitteiksi tässä työssä nousevat länsimaisessa kuvataiteessa tunnetut käsitteet androgyynisista ja *just milieun* kuvatyypeistä, taidefilosofiaan kuuluvat katarsiksen ja melankolian käsitteet. Lähestyn jokaista käsitettä monista näkökulmista, keskeisenä tavoitteenani saamaan monipuolista näkökulmaa Kylpijoiden pääideoista. Androgynian käsitteen perustan pääosin Juha-Heikki Tihisen¹⁰ ja Salme Sarajas-Korteen¹¹ mukaisille tulkinnoille. Taas *just milieu*, joka syntyi 1830-luvulla ja tarkoittaa naiskuvatyypin syntyä, perustan Anna Kortelaisen¹² ja Anna Tuovisen¹³ näkemyksille. Melankolian käsitteen perustan filosofin Emily Bradyn ja Arto Haapalan¹⁴ näkemyksille ja katarsiksen käsitteen 1900-luvun alkupuolella tunnetun ukrainalaisen kulttuuriteoreetikon Leo Vygotskyn näkemykselle.¹⁵

Paratiisin konsepti, joka liittyy melankolian ja kadotetun paratiisin käsitteisiin, perustuu Rakel Kallion¹⁶ ja Juha-Heikki Tihisen¹⁷ kertomuksille erilaisista paratiiseista. Juha-Heikki Tihisen

¹⁰ Tihinen 2008, 70.

¹¹ Sarajas-Korte 1966, 165–167.

¹² Kortelainen 2002, 127.

¹³ Tuovinen 1995, 114.

¹⁴ Brady&Haapala 2003.

¹⁵ Vygotsky 1971, 199.

¹⁶ Kallio 1998, 81.

Magnus Enckellin taiteen erilaiset paratiisikuvat toimivat tämän työn yhteydessä innoituksen lähteinä ja lisäksi Juha-Heikki Tihisen paratiisin ja kulta-ajan esitetyt filosofiset taustat auttoivat minua muodostamaan oman paratiisikuvan *Kylpijöiden*-kuvasarjan kohdalla.

Sari Kuvuan tutkimukset symbolisesta taiteesta – *Elämä täyttyy pienistä vainajista: Pasi Tammen maalaustaiteen symboliikasta*¹⁸ ja *Symbol, Munch and Creativity. Metabolism of Visual Symbols*¹⁹ – ovat avanneet silmäni näkemään symbolisen taiteen monia merkityksiä, monista näkökulmista ja opetelleet ymmärtämään keskeisten symboliteorioiden merkitykset taideteoksen tulkinnassa.

Työni keskeisenä tarkoituksena on rakentaa Ninni Heldtin *Kylpijät*-kuvasarjan puhdistumisen ja valaistumisen ideoiden pohjalta perusteellinen analyysi, joka ottaa huomioon monta näkökulmaa, laajentaen ja syventäen ymmärrystä teoksen yhteydessä kolmesta tärkeästä temasta – kylpeminen sisäisenä puhdistuksena ja henkisenä valaistumisena, paratiisi ja siihen liittyvästä melankoliasta, eksoottisen kylpijättären visuaalisista ilmaisuista ja eksoottisen kylpijättärien hypoteettisesta toiminnasta taiteilijan *alter ego*ina. Nämä kolme teemaa muodostavat työn allegorisen sisällön, ajatus, joka kuuluu Gunnar Berefeltin symboliteoriaan, jossa teoksen allegorista tasoa pidetään tasavertaisena symbolisen tason kanssa.²⁰

1.3. Tutkielman rakenne

Tutkielmani perustuu teoreettisen tapaustutkimuksen periaatteisiin. Kuva-aineistoa analysoin teemoittelun analyysimenetelmän mukaan, jonka perustana on Gunnar Berefeltin symboliteoria. Kolmen teeman parianalyysia rakennan sekä taiteilijan tulkinnalle valaistumisesta ja puhdistumisen metafysiikasta että omille tulkinnoille ja havainnoille taiteen kokemuksista, jotka perustan ikonografisiin ja taidefilosofisiin ajatuksiin valosta, puhdistumisesta, jotka peilautuvat kuvasarjassa taiteilijan omakohtaisten kokemusten kautta.

Tutkielman toisessa kappaleessa, johdantona teoreettiseen osuuteen esittelen, Gunnar Berefeltin symboliteoria ja samalla esitän erilaisuuksia symbolin ja allegorian välillä. Gunnar Berefeltin symboliteoriassa annetaan paljon tilaa symbolisille ja allegorisille tasoille ja näiden kahden käsitteen suhteisiin pääosin perustuu Berefeltin symboliteoria. Koska näiden kahden käsitteen

¹⁷ Tihinen 2008, 65–78.

¹⁸ Kuuva 2002, 5–6.

¹⁹ Kuuva 2010, 20–57.

²⁰ Berefelt 1969, 206.

vastakohtiin perustui romantiikan ajan kirjallisuus ja kuvataide, teoria puhuttelee enemmän romantiikan arvoituksellista taidetta. Näen, että Ninni Heldtin Kylpijät-kuvasarjan luonne on jokseenkin identtinen romantiikan kuvataiteen kanssa sen epäkonventionaalisten ja syvien henkisten prosessien kuvaamisen takia konventionaalisten objektien kautta. Teorian mukaan symbolilla ja allegoriolla on erilaiset tehtävät taideteoksen luonteen määrittelemisen kannalta. Taideteokset voidaan luokitella joko allegoriseksi tai symboliseksi. Kuitenkin allegorinen sisältö enemmän tai vähemmän sisältyy symbolisen taideteoksen toiselle tasolle, jolloin sen tasoa voidaan luonnehtia taideteoksen kuvallisten symbolisten objektien suhteiden kautta. Vaikka yleensä allegorinen sisältö rakentuu symbolisen taideteoksen keskeiselle tasolle, taideteosta voidaan pitää ja tulkita allegorisena, jos se esimerkiksi sisältää personifikaatioita tai muulla tavalla viittaa allegoriin suhteisiin tiettyjen symbolisten objektien välillä, joiden symboliset merkitykset ovat helposti luettavissa. Tulkitsen *kylpijät* taiteilijan *alter egon/egojen* personifikaatioiksi, samalla taiteilijan puhdistumisen ja valaistumisen ideoiden allegorioiksi.

Tutkielman teoreettisessa osiossa esitän kolme teemaa, jotka pohjautuvat puhdistumisen ja valaistumisen ideoihin, esittäen nämä kolmesta eri näkökulmasta: taiteilijan *alter egojen* kautta, jolloin eksoottisesti naamioidut kylpijät edustavat taiteilijan eri rooleja ja persoonallisuuksia; kylpemisen maallisen ja henkisen puhdistumisen ja valaistumisen näkökulmien kautta, jossa ikonografinen puoli yhdistyy taiteenfilosofisen esteettisen katarsiksen kanssa, joka taas viittaa henkiseen puhdistumiseen ja valaistumiseen. Kadotetun paratiisin näkökulman kautta esitän esimerkkejä erilaisista paratiiseista ja kulta-ajoista, symbolismin ja suomalaisen symbolismin paratiisikuvia ja esteettistä melankoliaa kadotetun paratiisin menetyksen melankolialle positiivisena vastakohtana, jolloin esteettinen melankolia tarkoittaa paluuta kadotettuun paratiisiin ja mahdollisuutta uudelleen syntymiseen.

Viimeisessä osassa tarkastelen *Kylpijät*-kokonaisuutta formalistisen muoto- ja värikäytön kautta. Osan ensimmäisessä kappaleessa keskityn *Kylpijöiden* kannalta keskeisten värien analyysiin ja niiden symboliikkaan ja toisessa kappaleessa käsittelen kolme pääteema – puhdistumisen, paratiisin ja eksoottisen kylpijän – maalausten olennaisten kuvallisten elementtien ja muotojen kautta. Samalla pyrin vastaamaan tutkielman pääkysymykseen: Miten taiteilijan filosofinen tulkinta puhdistumisesta ja valaistumisesta muuttaa käsitystä kylpemisasiheisestä taiteesta? Jos teoreettisessa osiossa käsittelen kuvasarjan historiallis-ikonografista puolta, johon olennaisina osina liittyvät tällaiset taiteenfilosofiset käsitteet kuten esteettinen katarsis ja esteettinen melankolia, visuaalisen analyysin osiossa tarkastelen sitä, mitä visuaalisia keinoja taiteilija käyttää puhdistumisen ja valaistumisen ideoiden tulkinnassa. Voidaanko kuvasarja mieltää kylpemisasiheiseksi taiteeksi?

2. Symbolin ja allegorian eroista

Gunnar Berefeltin symboliteoria

Tarkastelen *Kylpijät*-kuvasarjaa Gunnar Berefeltin symboliteorian kautta, jonka kautta etsinvastausta kysymykseen: Mitä henkinen (sisäisen) puhdistuminen ja valaistuminen tarkoittavat Kylpijöiden kohdalla? Berefeltin symboliteoria on varsinaisesti kolmi- tai nelitasoinen, ja kuvasarjan kohdalla tärkeiksi tulevat kolmas ja neljäs jakso, jolloin teosten sisällöt voidaan käsitellä niiden keskeisten puhdistumisen ja valaistumisen ideoiden ja teemojen mukaan.²¹ Gunna Berefeltin symboliteoria pääosin käsittelee saksalaisen 1800-luvun alkupuolen romantiikan taidetta. Romantikkojen teokset sisältävät usein konventionaalisten symbolien epätavanomaisia yhdistelmiä. Myös Berefeltin symbolimääritelmät sopivat hyvin arvoituksellisen symbolismin tulkitsemiseen.²²

Taipumus yliarvostaa symbolia allegorian kustannuksella on ollut vallalla saksalaisesta romantiikasta lähtien. Silloin allegoria hyljeksittiin sen ”epärunollisuuden” vuoksi ja symbolia ylistettiin runouden olemuksena.²³ Niitä on pidetty toisensa poissulkevinä vastakohtina. Allegoria on tosin alettu arvostaa uudelleen, sillä se sopii symbolia paremmin postmoderniin merkitysoppiin.²⁴

Ninni Heldt käyttää tavanomaisia kuvaelementtejä symboloimaan epätavanomaisia ja arvoituksellisia asioita, joiden tulkitsemiseen Gunnar Berefeltin teoria osoittautui hedelmälliseksi kylpijämaalausten kohdalla. Teoria käsittää allegoriaa taideteoksen symbolisen sisällön yhtenä osana. Allegoria usein määrittää suhdetta taideteoksen erilaisten symbolisten elementtien välillä. Berefeltin mukaan allegoria ja symboli eivät ole toisensa antiteesejä, mutta ehdottaa, että taideteosta voidaan pitää joko allegorisena tai symbolisena sisällöltään. Hän väittää, että allegorinen taideteoksen tulkinta rajoittuu sen muodollisten ja visuaalisten seikkojen ja elementtien suhteisiin, jolloin tällaisen taideteoksen lopullinen tulkinta pohjautuu näiden tekijöiden kokonaistulkintaan.²⁴

²¹ Berefelt 1969, 204.

²² Berefelt 1969, 201.

²³ Berefelt 1969, 203.

²⁴ Berefelt 1969, 207–209.

Taas symbolisen taideteoksen lopullinen tulkinta perustuu integraatiosymbolin tasolle, joka on identtinen taideteoksen tulkitsijan kokemuksen (taideteoksesta) kanssa.²⁵

Berefelt käsittelee taideteoksen symbolisia tasoja kolmen kategorian mukaan: mimeettisen, formaalisen ja metaforisen. Ensimmäinen tässä tarkoittaa taideteoksen aihetta ja niitä visuaalisia ominaisuuksia, jotka ovat helposti tunnistettavissa. Teoksen symboliikka toimii tällä tasolla melkein konventionaalisesti. Toisella tasolla teosta voidaan lähestyä analogisen symboliikan mukaan, mikä tarkoittaa sitä, että kuvatuilla naiskylpijöillä on olemassa vastineita reaalimaailmassa. Metaforisella tasolla taideteoksen symbolinen sisältö toimii vierekkäin olevien visuaalisten elementtien kautta, jotka keskenään muodostavat suhteita ja ovat vuorovaikutuksessa toinen toisensa kanssa.²⁶

Nämä visuaaliset elementit viittaavat aiheen ilmaisullisiin ominaisuuksiin ja siihen minkälaisia merkityksiä taideteos muodostaa, ja millä tavoin ne viittaavat tai eivät viittaa itsensä ulkopuolelle.²⁷ Esimerkiksi voidaan sanoa, että metaforisella tasolla Kylpijöiden sisältö viittaa itsestään ulkopuolelle, erilaisiin ideoihin kuten puhdistumiseen, melankoliseen kokemukseen ja eheytymiseen sekä paratiisikaltaiseen valaistumisen tilaan. Teorian mukaan allegorista sisältö saa alkunsa silloin kuin erilaiset primäärisymbolit alkavat muodostaa suhdetta, jota sanotaan primääri symbolien kokonaisuudeksi. Allegoria luonnehtii sitä tapaa, jonka kautta nämä symbolit muodostavat tämän kokonaisuuden.²⁸ Berefeltin teoriassa taideteoksen lopullinen tulkinta muodostuu edellisten kuvallisten sisältöjen tasoista, jolloin näiden pohjalta taideteoksesta voidaan rakentaa tulkinnallisen konseptin tai kokonaisuuden, johon perustuu koko teoksen tai kuvasarjan symbolisen sisällön kokonaismerkitys.²⁹

Allegoria kreikan sanoista *αλλος* (toinen) ja *αγορευειν* (puhua julkisesti) tarkoittaa vertauskuvaa, jota käytetään kuvataiteessa tai kirjallisuudessa symbolistisen esitystavan yhteydessä. Allegoriassa teoksen tai ilmaisun todellinen merkitys on jokin muu kuin sen kirjaimellinen ilmaisu. Kuvataiteissa käsitteet symboli ja allegoria erotettiin toisistaan vasta 1700-luvun loppupuolella. Tällöin allegorialla alettiin tarkoittaa sellaista kuvaa, jossa ilmeisen merkityksen taakse kätkeytyy toinen merkitys. Allegoriat ovat usein personifikaatioita, joilla tarkoitetaan ajatusten ja käsitteiden (kuten vapaus, oikeus, rakkaus) esittämistä ihmisen hahmossa. Tällöin henkilöhahmon asulla tai muilla

²⁵ Berefelt 1969, 209.

²⁶ Berefelt 1969, 205.

²⁷ Berefelt 1969, 205–206.

²⁸ Berefelt 1969, 206.

²⁹ Berefelt 1969, 206.

attribuuteilla osoitetaan tarkasti, mistä allegoriasta on kysymys. Yksi tunnetuimpia moderneja allegorioita, jossa on käytetty personifikaatiota, on New Yorkissa sijaitseva *Vapauden patsas*.³⁰

Riikka Stewenin mukaan allegoria on aina muuta kuin mitä se itse on. Allegorian ja sen merkityksen suhde on aina sattuman- tai sopimuksenvarainen, mutta symboli on kiinteässä suhteessa merkitykseensä ja se on aina osa edustamaansa kokonaisuutta. Jos symbolin luonnetta voidaan arvioida fuusion kautta, jossa subjekti ja objekti sulautuvat toisiinsa, allegoria kuuluu tavoittamattoman ja menetyksen estetiikkaan.³¹

Symbolikäsitteen juuret ovat kreikkaan kielessä: *symbolon* merkitsee sopimusta. Substantiivi on johdettu verbistä *syn* (yhteen) *ballein* (heittää). Symboli on aina merkinnyt yhtä aikaa sekä merkityseroa että samaksi liittämisen mahdollisuutta.³² Symboli voi olla monimerkityksellinen. Se on voinut syntyä tietoisien sopimuksen kautta tai se on muotoutunut kulttuurissa historian kuluessa. Esimerkiksi kristitylle krusifiksi symboloi uskoa ja kristillisyyttä. Suomalaisessa kulttuurissa koivu on alkanut edustaa nuorta naista, vaikka koivun ja nuoren naisen välillä ei ole vastaavanlaista assosiativista yhteyttä kuten krusifiksin ja kristillisyyden välillä. Vaikka symbolin merkitys ei ole yhtä vakiintunut kuin allegorian, kuvan tulkitsijan edellytetään silti tuntevan kuvallisten symbolien merkitykset. Symbolien käyttö on siis aina yhteydessä tiettyyn yhteisöön, kulttuuriin ja yhteiskuntaan.³³

Kylpijät voidaan nähdä allegorisina hahmoina tai personifikaatioina, joilla tarkoitetaan erilaisten ajatusten ja käsitteiden kuten puhdistuminen, valaistuminen ja/tai taiteilijan *alter-egojen* esittämistä ihmisten hahmoissa. *Kylpijöiden* asuilla viitataan kylpemiseen, puhdistumiseen, *alter egoihin* ja paratiisilliseen valaistumisen tilaan.

³⁰ Pienimäki, 2011.

³¹ Stewen 1989, 16.

³² Kuusamo 1987, 22.

³³ Pienimäki, 2011.

3. Taiteilijan alter egot

3.1. Eksoottisesti naamioitu kylpijätär

Länsimaisen kuvataiteen ikonografian myötä *Kylpijät* voidaan nähdä eklektisinä naistyyppinä, joiden kasvopiirteissä yhdistyy monenlaisia piirteitä *just milieun* puolikaunottaresta androgyyniseen sfinksiin. Tällöin *Kylpijät* on helppo nähdä universaalisella tasolla – nimettöminä, symbolisina figureina, jotka eivät esitä itseään vaan taiteilijaa ja hänen *alter egojaan*.

Kylpijöiden kautta taiteilija kuvaa sekä omia kokemuksiaan ja tuntemuksiaan että siirtää niitä symbolisesti muiden naisten kokemuksiksi ja tuntemuksiksi. Taiteilija tulkitsee omaa identiteettiään ja kokemuksiaan symbolisten *Kylpijöiden* kautta, leikkimällä ajatuksilla naisesta viehättävänä objektina, joka siitä huolimatta pysyy itsenäisenä. Yhtä aikaa kylpijät edustavat sekä taiteilijaa että eksoottisesti naamioituneita kylpijättäriä, joiden taakse kätkeytyy naistaiteilijan maailma. Eksoottinen vaatetus on taiteilijan pyrkimys suojella omaa ja kylpijättärien identiteettejä. Allegorisesti kylpijät edustavat eri kansakuntien naisia ja viittaavat taiteilijan kokemuksiin ja hänen itseensä, jolloin *Kylpijät* voidaan nähdä taiteilijan *alter egoina*.

Eksoottisesti naamioitu nainen on Anna Tuovisen teos, joka käsittää 1700-luvun tienoilla ranskalaisen kuvataiteen yhteydessä syntyneitä kuvatyyppejä, jossa feminiininen ja maskuliininen liittyivät yhteen. Myöhemmin 1800-luvun loppupuolen ranskalaisen kuvataiteen yhteydessä syntynyt eksoottisen puolikaunottaren tyyppi pyrki luomaan aistillista puoleensavetävää naistyyppiä, jota yleensä esitettiin myös kylpijäkuvissa.³⁴ Tämän teoksen nimiä mukailten, puhun eksoottisesti naamioidusta kylpijättärestä, joka viittaa tähän kuvatyyppiin ja myös japanismin ja orientalismin välimaastossa syntyneen kuvatyyppiin. Anna Tuovinen teoksessaan *Eksoottisesti naamioitu nainen*, tarkastelee japanilaisen taiteen vaikutuksesta syntyneitä taidetta, jossa ”eksoottisesti puettut naiset eivät usein edustaneet omaa itseänsä vaan heille miehen välittämiä rooleja.”³⁵

1800-luvun loppupuolella eurooppalaiseen taiteeseen tulevat uudet tendenssit, jotka ovat ratkaisevasti vaikuttaneet myöhempään naisrepresentaatioon kuvataiteessa ja joilla on ollut voimakkaita yhteyksiä ”sisällöllisten ja ideologisten jatkumoiden kautta: ornamentaalisuus ja eksotisoiva japanismi. Dominoivina on naisen representaatio, joka vie huippuunsa länsimaisen

³⁴ Tuovinen 1995, 243.

³⁵ Tuovinen 1995, 44.

toisen, muun ja vieraanpelon sublimoinnin ja seksuaalisuuden manipuloinnin sfäärijakoa palvelevaksi moraliteetiksi.”³⁶

Tuovinen sanoo orientalistista ja japanistista eksotisoivaa representaatiota, ”*mascaradeksi*, jossa naisen kannatteleva toiseus on puettu miehen seksuaalisten fantasioiden mukaisiin naamioihin ja asuihin.” Kylpyläkuvaukset, kasvopiirteiden länsimäinen ”muotoilu” ja maalausten suuntautuminen keräilijöille muodostivat tradition, jota myöhemmin japanismi omalla tavallaan jatkoi. Japanismin aiheisessa kuvastossa korostuvat orientalismin perinteen pohjalta sensuellit pukeutumis – ja kylpyaiheet.³⁷

Orientalismin aihe maailma sijoittuu pääosin Pohjois-Afrikan muslimimaailmaan ja se on usein luettu romantiikan piiriin kuuluvaksi. Japanismi taas eroaa edellisestä siinä, että se kattaa huomattavasti laajemman alueen kuvataiteen kentällä: maalaustaiteen, valokuvataiteen, populaari kuvaston, arkkitehtuurin, grafiikan ja sisustustaiteen. Tärkein side näiden välillä on naisen representaatio, joka on usein *mascarade* eli nainen puettuna seksuaalisten fantasioiden mukaan. Tällaiset maalaukset pursuilevat fetissejä: huntuja, silkkikankaita, värikkäitä vaatteita. Japanismiin taas liitettiin feminismi, feministinen maku, keinotekoinen, koristeellinen ja kaikki sellainen, mikä oli rationaaliselle ja rehelliselle maskuliinisuudelle vastakohta.”³⁸

Kylpijööiden turbaanit, värikkäät pyyheliinat ja kylpyläinteriöörit viittaavat sekä orientalismin että japanismin traditioihin. Niitä ei voi sanoa näiden kahden tradition konventionaalisiksi tapauksiksi, vaikka ensimmäiset kylpyläinteriööreihin sijoitetut kylpijät nojautuvat orientalistiseen kuvastoon, jolloin naiskylpijät helposti assosioituvat Jean August Dominique Ingresin (1780–1867) odaliskien tai Jean-Leon Geromen (1824–1904) kylpijättärien kanssa.

Tutkija perustaa ajatusta *mascaradesta* Luce Irigarayn (1930–) sanoihin, joiden mukaan ”nainen pukeutuu miehen tarpeiden ja fantasioiden mukaisesti, jota Irigaray nimittää *mascaradeksi* tai naamiaisiksi.”³⁹ Irigarayn mukaan naamiaisilla on kaksi merkitystä ”toisaalta ne ovat naisen tiedostamaton strategia suojella ominta omaansa, toisaalta taas alistumista toimimaan miehisiällä ehdoilla, taipumista miellyttämään, jäljittelemään ja toteuttamaan miehisiä haluja.”⁴⁰

³⁶ Tuovinen 1995, 58.

³⁷ Tuovinen 1995, 58.

³⁸ Tuovinen 1995, 58.

³⁹ Irigaray, 1985; Tuovinen 1995, 44.

⁴⁰ Irigaray, 1985; Tuovinen 1995, 44–45.

Sekä Anna Tuovinen että Anna Kortelainen puhuvat eksoottisesta kuvatyypistä, joka liittyy *just milieuun*, mutta termit eivät ole toisensa synonyymejä, eivätkä tarkoita samaa asiaa. Jos eksoottinen kuvatyypipi yleensä viittaa itämaisittain pukeutuneisiin naiskuviin, *just milieu* eklektiseen kuvatyypipiin, jolloin naiskasvot muodostavat erilaisten naiskasvojen kollaasista.

Eksotismi käsitteen piiriin liittyvät japanismiin ja orientalismiin viisuaaliset viittaukset. 1800-luvulla se tarkoitti kaikkea sitä, mitä yleensä on nimitetty vieraaksi, oudoksi, yllättäväksi, mystiseksi, yli-inhimilliseksi, jumalaiseksi ja sitä, mitä on toista. Naiskuvatyypin yhteydessä se lähinnä tarkoittaa naisen edustamaa toista, materiaa.⁴¹ Viestintätieteiden professorin Robert Jensenin (1958–) mukaan *just milieu* syntyi 1830-luvulla, mutta traditio ulottuu aina ensimmäiseen maailmansotaan saakka. Tämä ajoitus tulkitsee *just milieu*n synnyn kompromissiratkaisuna klassismin ja romantiikan välillä.⁴² *Just-milieu*n ja eksoottisuus *Kylpijissä* esittäytyvät taiteilijan pyrkimyksenä luoda naistyyppiä, johon on helppoa samastua ja joka symbolisoisi naiseuden ideaalia yleisellä ja universaalilla tasolla. Myös tällöin naistaiteilijan kokemukset tulevat kaikille naisille yhteisiksi ja tutuiksi. Samalla kuvasarja voidaan liittää osaksi *mascaradea*, jolloin Irigarayn sanoja mukailen *Kylpijät* ”eivät edusta omaa itsensä vaan heille taiteilijan välittämiä rooleja.”⁴³

Amerikkalaisen taidehistoria professorin Albert Boimen (1933–2008) mukaan ”*juste milieu*, sekä tyylinä että käsitteenä, syntyi romantiikan innovatiivisista teorioista ja uuden maisemataiteen vaikutuksesta. Se oli tietoisesti määritelty ja suosittu puolivälin suuntaus, joka sai ilmaisunsa sekä sisällön että muodon tasolla ja oli kompromissi keskellä uusklassismin ja romantiikan vastakkainasettelua.”⁴⁴

Anna Kortelaisen mukaan ”*just milieu*-teokseen tähtäävä taiteilija ei ensisijaisesti etsinyt traditionaalis-akateemiseen tapaan teknisen täydellisyyden osoitusta tai modernistiseen tapaan subjektiivisuuden ilmaisua omassa teoksessaan. Taiteilija pyrki taideteoksen positiointiin suhteessa taidekenttään ja yleisöihin.”⁴⁵ Tyyli ei muodon ja tekniikan kannalta ollut ensisijainen määrittelijä, vaan sisällön ja muodon taidokas, yleisöön vetoava kompromissi. Siten *juste milieu* on hyvä esimerkki myös sisällön ja muodon vaikean yhteyden luomisesta ja kiinnostava tapaus tuon yhteyden tutkimukselle. *Juste milieu* oli eklektinen ilmiö, jonka yhteydessä luotiin

⁴¹ Kortelainen 2002, 26.

⁴² Jensen 1994, 37; Kortelainen 2002, 243.

⁴³ Tuovinen 1995, 44.

⁴⁴ Kortelainen 2002, 244.

⁴⁵ Kortelainen 2002, 246.

naisrepresentaatiotyypin, joka ei ollut kaunotar, vaan *jolie laide*, kompromissi, puoliväli, eli *juste milieu*.⁴⁶

Ninni Heldtin *Kylpijät* ovat fiktiivisiä hahmoja, joille taiteilija on antanut eksoottisten puolikaunottarien rooleja. Tämä sarja omalla tavalla jatkaa japanismin ja orientalismin perinnettä, joissa nämä tendenssit tulevat esiin kylpijien eksoottisten ja värikkäiden asujen, turbaanien, erilaisten liinavaatteiden ja kimonojen kautta.

3.2. Androgyyninen toinen

Jos ensimmäisen naiskuvatyypin keskeisenä tarkoituksena oli luoda itämaistyyppisen puolikaunotar, androgyynisten ihanteiden taustana ovat vaikuttaneet kreikkalaisen antiikin filosofia, Ovidiuksen *Muodonmuutoksia* teos ja platonilainen filosofia.⁴⁷

Jos *just milieu* ilmaisu liittyy eksoottiseen kylpijätärkuvatyypin, androgyyninen ilmaisu ja androgyynian ihanteet voivat liittyä ideaalisen maailman ihmisen kuvaukseen tai dekadenssi-ideaaleihin, jotka esiintyvät 1900-luvun alkupuolella ja jotka olivat edustettuina symbolismissa.

Myös 1900-luvun alkupuolella symbolistit pyrkivät kehittämään henkilö- ja muotokuvissa uutta ihmistyyppiä, nimittäin, omiin ajatuksiinsa vaipunut neroa, jonka kasvopiirteissä yhdistyisivät miehen vakavamielisyys ja naisen sulaisuus. Symbolistit ensimmäisinä alkoivat kuvata myös naisia henkilöinä, jotka luonteensa psykologisessa tulkinnassa kilpailevat kuvattujen mieshenkilöiden kanssa, nostamalla esiin naisen ihmisenä, jolla on miehen kanssa samanlaiset mahdollisuudet vaikuttaa yhteiskuntaan.⁴⁸

Androgyyninen kauneus ja sen ihanne pohjautuvat Italian täysrenessanssiin ja 1800–1900 lukujen vaihteessa ne olivat monien symbolistien esteettisinä tavoitteina. Taidehistorioitsija Eugene Muntz korosti 1890-luvulla, että täysrenessanssin ”synteettinen henki” oli lähellä Platonin ihannetta. Tämä viittaa suoraan symbolismiin, sen platonismiin, sen ”synteettiseen henkeen” ja sen spiritualistisiin ihanteisiin. Aikakauden Leonardo-tulkinnalle oli olennaista mystisten piirteiden korostuminen. Sarajas-Korteen mukaan mystinen ja dekadentti nähtiin 1890-luvulla juuri Leonardon *Johannes Kastajassa*.⁴⁹ Sen androgyynisessä kauneudessa nähtiin unelma ihmisen

⁴⁶ Kortelainen 2002, 232.

⁴⁷ Tihinen 2008, 72; Sarajas-Korte 1966, 163–164.

⁴⁸ Tihinen 2008, 72–73.

⁴⁹ Sarajas-Korte 1966, 165.

menneestä täydellisyydestä. Ihminen oli luotu androgyyniseksi, ja syntiinlankeemusta edeltävän ajanjakson Aatami edusti tätä ihmisen pyhää hermafrodiittia alkutilaa. Symbolismin tärkeän edustajan Joseph Peladanin (1858–1918) mukaan täydellinen fyysinen kauneus oli se kauneus, jossa yhtyi miehen voima ja naisen sulous, ja siihen myös liittyi mielikuva ihmisen pyhästä paratiisillisesta alkutilasta.⁵⁰

Juha-Heikki Tihinen tuo teoksessaan esiin näkemyksen androgyniasta ja naisneroudesta, jotka liittyivät saman vuosisadan modernin taiteen näkemykseen. Neroutta pidettiin vuosisadan alussa maskuliinisena alueena. Kuvataiteessa nerouden merkki tuli esiin sisäänpäin kääntyneen katseen ja niukan väriasteikon käytön myötä. Tämän tyyppiset teokset luettiin perinteisten temperamenttien mukaiseen melankoliseen luonteenlaatuun, jonka edustajat olivat myös potentiaalisia neroja. Tihisen mukaan esimerkiksi Magnus Enckellin varhaiset naismuotokuvat voidaan sijoittaa naisandrogynian piiriin. Enckellin maalauksissa on naisandrogyniaan ja naismaskuliinisuuteen liittyviä juonteita, joiden yhteydessä taiteilija horjuttaa aikansa totunnaisia käsityksiä naiseudesta ja sen merkityksistä.⁵¹

Kylpijät-kuvasarjassa on monien piirteiden kokoonpano, jonka yhtenä keskeisenä tavoitteena on löytää kompromissi länsimaisen kuvataiteen kahden kuvatraddition välillä ja luoda aistillinen ja samalla vakavamielinen naiskylpijätyyppi, kylpykuva, jolta puuttuvat suorat viitteet kylpylän erotiikkaan. *Kylpijöiden* androgyynisyys ilmenee *Kylpijöissä* sisäänpäin kääntyneiden katseiden ja pysähtyneiden asentojen ja ilmeiden ja myös renessanssitäiteestä tunnettujen kuvakulmien kautta.

Kaikessa uneksivassa ja passiivisessa kauneudessa *Kylpijät* lähestyvät aseksuaalisuutta, joka edustaa Francette Pacteaun tulkintaa androgyniasta. Pacteaun mukaan ”androgyyniassa on kysymys ulkomuodon ja ilmenemisen välisestä suhteesta, psyykestä ja kuvasta, ei todellisuudesta.”⁵² Patricia Mathewsin mukaan symbolismin androgyyni representoituu lähinnä miesruumiin muodossa, jota luonnehtii parhaiten sen tulkitseminen henkistettynä ja passiivisena kuorena. *Kylpijöiden* ruumiit taas ovat kääriytyneitä liinoinhin, jolloin heidän ruumiillinen androgyniansa jää pois näkyvistä ja pysyy enemmän utooppisen tai fantasiankaltaisen androgynian puolella. Patricia Mathewsin mukaan heitä voidaan luonnehtia passiivisiksi kuoreiksi tai luovan voiman ruumiillistumiksi ilman ”häiritsevää” seksuaalisuutta.⁵³

⁵⁰ Sarajais-Korte 1966, 166.

⁵¹ Tihinen 2008, 73.

⁵² Tihinen 2008, 85.

⁵³ Tihinen 2008, 85.

3.3. Ykseys moninaisuudessa

Voidaan olettaa, että Heldtin naiskylpijät esittävät taiteilijan *alter ego*ina, koska haastattelussa taiteilija on painottanut kylpijöiden anonymiteettiä ja sitä, että he kuvaavat hänen oman kokemuksensa puhdistumisesta ja henkisestä valaistumisesta. Sivistyssanakirjan mukaan *alter ego* tarkoittaa toista minää, kaksoisolentoa ja erottamatonta ystävää. Kirjallisuudentutkimuksessa *alter ego* tarkoittaa (*lat.* toinen minä) on toista minää, toista persoonallisuutta tai persoonan sisällä oleva persoona. Termiä käytetään yleisimmin kirjallisuudentutkimuksessa kuvaamaan henkilöitä, jotka ovat persoonallisuudeltaan samanlaisia.

Alter ego myös tarkoittaa toista persoonallisuutta tai persoonan sisällä olevaa (toista) persoona. Termiä käytetään kirjallisuudentutkimuksessa kuvaamaan henkilöitä, jotka ovat persoonallisuudeltaan samanlaisia. Myös roolipeleissä saatetaan käyttää *alter ego*-hahmoa.⁵⁴ Oletan *Kylpijöitä* edustavansa taiteilijan toista minää ja hänen joogameditaation kokemuksensa personifikaatioita. Piirteidensä kautta *Kylpijät* muistuttavat toisiaan, jolloin heidän voidaan olettaa omaavan kaksoisolennon luonteen ja ajatella taiteilijan puhdistumisen ja valaistumisen allegorisina hahmoina. *Kylpijöitä* voidaan olettaa taiteilijan *alter egoiksi*, tällöin kaksoisolennot tai *alter egot* ja niiden visuaaliset esiintymät voivat muistuttaa ”alkuperäistä”, esimerkiksi taiteilijaa itseään, mutta kaksoisolento on aina läpinäkyvä, monokromaattinen. Yleensä vain osa ”ruumiista” on näkyvissä, vain kasvot tai ylävartalo kuten on esimerkiksi taiteilijan viime vuoden *Kylpijöissä*.

Markku Envall jaottelee kaksoisolennot tai *alter egot* (jota hän käyttää rinnakkaisterminä) useampaan tyyppiin: kaksoisolentoihin, sijaisrakastajiin, vääriin kuninkaisiin, sivupersooniin, kummituksiin, ihmissusiin, varjoihin ja parempiin minä-hahmoihin. Envallin näkemyksen mukaan kaksoisolentokirjallisuus käsittelee jakautumista uhkana, joka pyritään voittamaan yhdentymällä. Kuitenkin hyvin harvassa tapauksessa jakautumista voidaan käsitellä monistumisena. Silloin ei tarvitse pysähtyä pelkästään kahteen itseen, vaan lopputulos voisi olla sarja erilaisia minuuksia. Ninni Heldtin *Kylpijöiden* voidaan olettaa esittävänsä taiteilijan eri minuuksia, jolloin heitä voi tulkita minuuden samastumiseksi erilaisiin naisidentiteetteihin tai vaikkapa linkkeinä korkeampaan todellisuuteen.⁵⁵

⁵⁴ Cohen 1996, 14.

⁵⁵ Tihinen 2008, 86.

Kylpijät voidaan myös nähdä erilaisten naisidentiteettien roolileikiksi, jolloin taiteilija tietoisesti antaa tilaa omalle mielikuvitukselleen vapauttamalla sitä ja tulkitsemalla minuuden erilaisia subjektikäsitteitä ja valaistumisen kokemusta nimettömien kylpijoiden kautta.

Kysymys minuuden merkityksistä voi ilmetä ulkoisen ja sisäisen totuuden kautta. Teosofian jaottelua ulkoiseen ja sisäiseen sanotaan esoteeriseksi ja eksoteeriseksi. Sen mukaan sisäisellä totuudella on enemmän auktoriteettia kuin ulkoisella ja näin ollen sisäinen totuus eroaa olennaisesti muista minä-käsityksistä, esimerkiksi psykologisista ja psykoanalyttisistä. Molemmissa systeemeissä on tärkeää oppia tuntemaan ”todellinen” itsensä. Tämän psyyke-käsityksen mukaan se edustaa sarjaa minuuksia, jotka ovat kuitenkin tavoitettavissa ja tunnettavissa oikeilla toimenpiteillä.⁵⁶ Yhtä totuutta ei ole olemassa tai tavoiteltavissa. Toisaalta minuus-käsityksen moniosaisuus on vastakkainen ajatukselle ydinminuudesta, joka on totuus ihmisestä. Juha-Heikki Tihisen mukaan on tärkeää havaita se, että minuus-käsite ei ole yksiselitteinen ja johdonmukainen käsite, vaan joukko erilaisia ja välillä keskenään ristiriitaisia tulkintoja.⁵⁷

Psykoanalyttikko Otto Rankin tulkinnassa kaksoisolennon tarkoitus on turvata egoa tuhoutumiselta, jota Freud summasi ”kuoleman mahdin mitätöimiseksi.” Kaksoisolentojen rooli on ristiriitainen ja vaihteleva, eikä sitä voida tulkita yksiselitteisesti tai kaavamaisesti.⁵⁸

Ajatuksen moninaistumisesta jakautumisen ratkaisuna toi länsimaiseen filosofiaan Ludwig Wittgenstein. Hän ratkaisee länsimaisen filosofian dikotomiaongelman korvaamalla sen jakamisen jatkamisena. Kahden muuttaminen yhdeksi on tavallisin strategia jolla ratkaisua etsitään, mutta kahden muuttaminen moneksi on tie, joka voi jopa rikastuttaa persoonaa.⁵⁹

Alter ego -tematiikka on laaja ja kompleksinen. *Alter ego* tai kaksoisolento on myös Freudin teorioille keskeistä jaottelua, jossa minuus ei ole yhtenäinen vaan se koostuu osista, jotka voivat olla keskenään ristiriitaisia. Sarah Kofman tulkitsee Freudin kirjoituksia taiteilijan ja hänen taideteoksiensa kautta, lukemalla niitä taiteilijan kaksoisolennoiksi, joilla taiteilija voi konstruoida fantasiaitaan, vapauttaa itsensä fantasiaistaan työskentelyprosessissaan ja konstituoida omaa identiteettiään. Toiston kautta konstruoidaan kuviteltu itsen yhtenäisyys.⁶⁰

⁵⁶ Tihinen 2008, 88.

⁵⁷ Tihinen 2008, 88.

⁵⁸ Tihinen 2008, 88.

⁵⁹ Envall 1988, 25.

⁶⁰ Tihinen 2008, 89.

4. Allegoria kylpemisestä maallisena ja henkisenä puhdistumisena ja valaistumisena

4.1. Kylpemisen representaatiot eurooppalaisessa ja suomalaisessa kuvataiteessa

Anne-Maj Salin artikkelissaan ”Kuvataiteen kylpyaiheita” sanoo seuraavasti: ”peseytymisen – tai kylpemisen teema on taiteen aiheena ollut suosittu, koska se on antanut niin taiteilijalle kuin katsojillekin tirkistelymahdollisuuden. Kun yleisiä kylpylöitä ja saunoja suljettiin 1500-luvulla moraalisten ja hygieenisten syiden vuoksi, peseytymistilanteista tuli yksityisiä ja salaisia, paitsi ylhäisön keskuudessa. Kuninkaallisten kylpeminen oli teatteriesitys, joka usein ikuistettiin myös kankaalle. 1800-luvulla intiimit kylpemisaiheet liitettiin siveettömään ja paheelliseen elämään. Taiteen kylpijät – usein vähäpukuiset ja moraaliltaan epämääräiset naiset – yrittivät pestä paheellisen ja likaisen elämän jälkiä.”⁶¹

Kylpijäaihe nousi kukoistukseensa 1800-luvun loppupuolella. Kylpijäikonografian yhteydessä esille nousevat uudet tendenssit, jotka tulivat eurooppalaiseen taiteeseen 1800-luvun loppupuolella ja jotka ovat ratkaisevasti vaikuttaneet myöhempään naisrepresentaatioon kuvataiteessa: orientalismi ja eksotisoiva japanismi. Kylpijäaiheeseen pääsi vaikuttamaan suuri idealismin aatetraditio, joka elätti mielikuvia kaukomaista ja kulta-ajoista. Sen kautta taiteessa avautui yksi ulospääsy kalvavasta ristiriidasta maanläheisen todellisuuden ja vapauden visioiden välillä.⁶² 1800-luvulla romantiikka idealisoi antiikin kylpylät hienostuneiksi kaunistautumispaikoiksi, joissa kauniit naiset oleilevat toistensa seurassa. Romantiikka toi kylpyaiheeseen uudenlaisia näkökulmia. Aihe ei enää liittynyt tiettyyn kristilliseen tai antiikin tarinaan vaan riitti että esimerkiksi kylpijät kuvattiin antiikin miljöössä.⁶³

Ranskan 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun modernismissa kylpemisen aiheet olivat esikuvallisia ja merkittäviä myös suomalaiselle taiteelle, kun siinä lähdettiin tavoittelemaan uusien aatteiden mukaista elämänvoimaa.⁶⁴ Kylpijätemaa kehittivät ranskalaiset taiteilijat 1800-luvun puolivälin jälkeen ja tällaisten taiteilijoiden kun Jean Auguste Dominique Ingresin, Pierre-Auguste Renoirin (1841–1919), Edgar Degasin (1834–1917) ja Paul Cézanne (1839–1906) teoksissa suosio

⁶¹ Salin 2001, 38.

⁶² Knapas 2001, 40.

⁶³ Niinisalo 2006, 95–97.

⁶⁴ Huusko 2001, 51.

levisi laajalle Eurooppaan ja sen ulkopuolelle. Taiteilijat eivät kuitenkaan ole kuvanneet yksilöitä vaan eräänalaisia ideaaleja. Jos Renoirin kylpijäaiheita voidaan pitää eroottisina päiväunelmina, Degas vangitsi kylpijööissään ohikiittäviä aitoja asentoja. Molemmissa tapauksissa on vaikeaa kuvitella kylpijämallien poseeraavan taiteilijoille. Renoirin päivinä naiset eivät noin vain antaneet seurata pesupuuhiaan. Samoin Degasin kylpijät eivät näytä poseeraavan malleina, vaan vaikuttaa siltä, kuin he olisivat täysin tietämättömiä joutumisestaan tarkkailun kohteeksi. Myös Renoir tallensi kankaalle ihanteen, ei yksilöä.⁶⁵

Myöhemmin 1900-luvun alkupuolella kylpijäaiheita alettiin esittää maanpäällisten ihanneyhteisöjen, paratiisien, erilaisten onneloiden kontekstissa, jotka usein sijoittuvat jonnekin mytologiseen tai merentakaiseen todellisuuteen. Näiden tendenssien myötä modernistit pyrkivät käsittelemään kylpijäaiheita vapaan viivan ja värin kautta, jolloin aihe muuttui yhä abstraktimmaksi. Uuden ajan kylpijät edustavat usein todellisia ihmisiä, jolloin luonto tulee tärkeäksi kuva-alan tekijäksi ja joissa usein ruumis ja vesi heijastelevat ympärillä olevaa luontoa ja ruumis saattaa sulautua tämän ympäristön yhdeksi osaksi. Suomen modernisteille esikuvallisina aihetta käyttänyt taiteilija oli Paul Cézanne.⁶⁶

Kylpijäaihe ei koskaan ollut suuressa suosiossa suomalaisten taiteilijoiden keskuudessa. Jos yleensä alastonta vartaloa esitetty, sitä tulkittiin paluiksi ihmisen alkuperäiseen luontosuhteeseen ja tilaan. Kylpijäaihetta esitettiin luontonäkymänä, aiheena, jossa oli ”paratiisillisia aineksia” ja jonka genealogialla oli utopistisia piirteitä. Vuoden 1912 maalauksissa nähdään lisäksi antiikin tarustosta ja Ranskan aikalaistaiteesta tutut kolme sulotarta, sekä kahteen paratiisifantasiaan liittyvä tunnusmerkki, sateenkaari. Samaan teemaan palautuvat Magnus Enckellin dekoratiivinen *Tyttöjä puron rannalla* ja Eemu Myntin vuonna 1920 maalaama ekspressionistinen *Tyttöjä kylpemässä*⁶⁷. Suomessa kylpijäteema liittyi 1900-luvun alkupuolen modernin taiteen periaatteisiin, bergsonilaisen hengen ja ruumiin filosofiaan ja uusvitalismiin. Rakel Kallio artikkelissaan ”Estetiikka ja tunteita. Henkisyys ja abstraktio” sanoo, että ”jos yleensä alastonta vartaloa esitettiin, sitä tulkittiin paluiksi ihmisen alkuperäiseen luontosuhteeseen ja tilaan. Kylpijäaihetta esitettiin luontonäkymänä, aiheena jossa oli 'paratiisillisia aineksia' ja jonka genealogialla oli utopistisia piirteitä.”⁶⁸

Bergsonilainen filosofia tarkoittaa Henry Bergsonin (1859–1941) 1900-luvun alkupuolella kehitettyä teoriaa, jonka mukaan on mahdollista saavuttaa uusia todellisuuksia osana elämän luovaa kehitystä, johon ei kuulunut syiden ja seurausten selityksiä. Teoria oli suoraan sovellettavissa

⁶⁵ Salin 2001, 42–43.

⁶⁶ Huusko 2001, 56.

⁶⁷ Huusko 2001, 50.

⁶⁸ Kallio 2001, 18.

taiteen maailmaan. Bergsonin käsite *elan vital* eli elämänvoima, johon uusvitalismi perustuu, tarkoittaa kaikessa elävässä vaikuttavaa yleistä elämää ylläpitävää voimaa.⁶⁹ Bergsonilainen filosofia ja uusvitalismi olivat suuresti vaikuttamassa 1900-luvun kylpijätaiteeseen kuten myös olennaisesti modernin taiteen filosofiaan. Bergson ylisti jatkuvaa luovaa kehitystä eteenpäin ja sen mukaan aktiivinen elämäntapa, kuten esimerkiksi kylpeminen on voinut edustaa uusvitalistista näkökulmaa.

Kylpijäteema palasi kuvataiteeseen usklassismin innovaatioiden yhteydessä. 1980-luvulla taiteilijat alkoivat kylpemisen ja kylpijööiden kautta kuvata omakohtaisia kokemuksia, tuomalla aiheen tulkintaan uusia näkökulmia.⁷⁰

4.2. Veden ja naiseuden symbolisesta suhteesta ja visuaalisesta samankaltaisuudesta

Kylpijööissä veden ja naiseuden tulkinta on moniulotteinen, vaikka vesi esiintyy vain muutamassa kuvassa tai sen läsnäoloon viittaavat tietyt kuvalliset elementit kuten pyyheliinat tai kylpyläinteriööorit. Samalla itse puhdistautuminen tai peseytyminen on läsnä kuvasarjassa vain symbolisena ideana. Ajatukset kasvusta naiseksi ja erimaalaisten naisten tasavertaisuudesta nivoutuvat veden ja naiseuden symbolisen yhtäläisyyden kautta.

Kylpy tai peseytyminen on jo varhain merkinnyt muutakin kuin kehon puhdistamista. Eurooppalaisessa taiteessa varsinkin renessanssin aikana on usein kuvattu kylpemistä ikuisen nuoruuden lähteessä, joskin se voidaan nähdä vastineena kirkolliselle tulkinnalle kasteesta ”uuden syntymisen pesuna.” Vedellä yleensä on ollut vahva symbolinen merkitys, johon on liitetty puhdistavia tai tuhoavia ominaisuuksia. Yleensä joet ja virrat on käsitelty muutoksen ja aikojen kuvastimina.⁷¹ Vesisymboliikka on hyvin laajalle levinnyt eikä sen tyhjentyvä käsittely ole mahdollista.

Symbolina vesi on ambivalentti: se on mielletty sekä elämän lähteeksi että elämää hajottavaksi ja hävittäväksi elementiksi. Syvyyspsykologiassa veden ja unen symboliikka ovat hyvin lähellä toisiaan. Vettä voidaan mieltää piilotajunnan symboliksi, jolloin samea ja liikkumaton vesi voi edustaa vanhaa, minuutta, sen kuolemaa ja kirkas, virtaava vesi edustaa uuden monikeskuksisen

⁶⁹ Knapas 2001, 33.

⁷⁰ Salin 2001, 48.

⁷¹ Biedermann 1996, 93–94.

koherentin minän syntymää. Veden virtaavan ja liikkuvan luonteen vuoksi vesi nähdään usein koko elämän metaforana. Vesi on käsitetty vertauskuvaksi persoonallisuuden syvistä, alitajuisista kerrostumista, joiden piiristä ihminen ammentaa yölliset näkynsä. Unikuviissa nähty, aloillaan pysyvä vesi on tulkittu myönteisesti ja tulviva vesi vaaralliseksi elämää tuhoavaksi hävittäjäksi.⁷²

Veden ja naisen olemusta rinnastetaan usein symbolisessa taiteessa ja niiden koetaan olevan luonnollisina elementteinä toinen toiselleen. Naiseutta tulkitaan monesti nestemäisenä, liukuvana ja alituisen muuttuvana elementtinä, jolloin vettä voidaan pitää naiseuden alun ja naisen mentaliteetin symbolina. Vesi on nähty naisen alitajuisien, emotionaalisten ja seksuaalisten potentiaalien vertauskuvana. Kuvataiteessa veden ja naiseuden nestemäisen alkuperän sukulaissuhdetta usein korostetaan ja kuvataan erilaisten veden tai vesiolentojen ja naiseutta merkitsevien elementtien ja niiden yhdistämisen kautta. Esimerkiksi vedenneidon hahmo esittää naisen ja kalan yhdistelmä. Vedenneito symboloi yleensä naisluonteen kiehtovia, mutta tuhoisia ja vaarallisia puolia. Tavallisten kylpijättärien rinnalla kuvattiin vedenneitoja ja salaperäisiä myyttisiä olentoja.⁷³

Kylpijä – ja ennen kaikkea vedenneitoaihe – saivat 1900-luvun alkupuolella yllättäviä piirteitä. Monesti taiteilijoiden tarkoituksena on ollut esittää naisen ja veden elementtien sukulaisuutta, näiden muuttuvaisuuskykyä, salaperäistä voimaa ja arvoituksellisuutta. Veden symboliset ominaisuudet siirtyivät kylpijäaiheisissa teoksissa kylpijöihin, muuttaen samalla heidän muotojaan vedentyypisiksi: jatkuvasti muuttuviksi liukuviksi vedenhahmoiksi. Vedenneidon hahmo viittaa yleensä veden ja naisolemuksen symbioottiseen suhteeseen.⁷⁴

4.3. Valon symboliikka

Veden rinnalla toisena keskeisenä puhdistavana elementtinä kuvasarjassa on valo. Valo puhdistavana ja valaisevana elementtinä asettuu rinnakkain veden symboliikan kanssa ja sijoittuu samalla paratiisiaiheeseen. Valon käsittely kuvasarjassa muuttuu, ja sen käsittely vaikuttaa ratkaisevasti värinkäsittelyyn, jonka symboliikalla *Kylpijöissä* on keskeinen merkitys. Taiteilija Ninni Heldtin sanojen mukaan: kylpijät ovat symboliset figuurit, jotka puhdistuvat valon kautta. Myös hän käsittelee valoa elementtinä, jota hän tulkitsee meditatiiviseksi prosessiksi.⁷⁵

⁷² Biedermann 1996, 92–94.

⁷³ Niinisalo 2006, 190.

⁷⁴ Niinisalo 2006, 191.

⁷⁵ Ninni Heldtin haastattelu, 3.7.2012.

Kuvasarjassa valoelementti saa puhdistavan funktion. Näin, vesi ja valo esittävät kylpemisen ja puhdistumisen prosessia, jotka funktioiltaan ovat lähes vastaavassa asemassa. Kylpemisen tapahtuma ei myöskään aina tarkoita pelkästään puhdistumista ja peseytymisestä vaan myös rentoutumista ja nauttimista veden läsnäolosta. Tämä puhdistumisen ja nauttimisen rinnakkaisuus lisäävät sarjaan dualismia, jolloin kahden, vastakkaisen elementin rinnakkaisuus yleensä saattaa välittää kuvataiteen teokselle uudenlaisia symbolisia ulottuvuuksia.

Eri kulttuureissa valo assosioidaan totuuden, uskon, viisauden, hyvyiden, tiedon, pyhyiden ja jumaluuden kanssa. Valon läsnäolo voi merkitä jumalallista suosiota ja suojelua. Valon puute ja pimeys taas merkitsevät kadotusta, kuolemaa, kaaosta tai tietämättömyyttä. Valo on myös Jumalan, jumaluuden ja henkisyyden vertauskuva. Uskomuksen mukaan alkumaaailma oli pimeä ja kaaosmainen, mutta sitten kaiken läpäisi valo, joka osoitti pimeydelle sen rajat. Valo ja pimeys ovat kaksoisjärjestelmän muodostavia polaarisia voimia, jossa valoa usein symboloi aurinko ja pimeyttä kuu. Auringonvalo merkitsee välitöntä tuntemista tai kokemusta, kuun valo on heijastuma toisesta suuremmasta valosta.⁷⁶

Valon metafysiikka on kehittynyt Euroopassa ja myös islamilaisessa maailmassa keskiaikana, yhdistäen kreikkalaisen ja juutalaiskristillisen filosofioiden ideoita. Alkaen Avicennasta (980–1037) filosofit jakoivat valo kahteen lajiin: luksiin, joka on valaistusvoimakkuuden yksikkö, ja lumen-valovirran yksikkö. Augustinus (354–430) yhdistäen Plotinuksen (c. 204/5–270) ja Platonin (428/427 tai 424/423 BC – 348/347 BC) oppeja, teki eron näkyvän ja henkisen valon välillä, jolloin mielen tai hengen valaistuminen vertautui auringonvaloon. Pseudo- Dionysos (anonyymi kristitty teologi ja filosofi) samasti valoa ja valon säteilyn Jumalan kanssa. Hän näki fyysisen valon jumalallisen läsnäolon ja transsendenssin symbolina.⁷⁷

Yliluonnollista valoa esitettiin länsimaisessa ikonimaalaustaiteessa, jolloin jumalallisen läsnäolon ja pyhien valaistuneita olemuksia kuvattiin sädekehien kautta. Kirkkoarkkitehtuureissa valon merkitystä korostettiin lasimosaiikein ja hajavalon kautta. Tietynlaista säteilyn ja loiston vaikutelmaa luotiin myös paneelimaalausten kautta, käyttämällä kultalehtiä laajenemalla sillä tavalla luminanssia eli valotiheyttä ja samalla luomalla valoloistovaikutelmaa. Kultalehden rinnalla käytettiin keltaista väriä paneelimaalauksen pohjana.⁷⁸

Joissain keskiaikaisissa teksteissä 1200-luvulta 1400-luvulle asti kirkkojen lasimosaiikkien heijastumia tulkittiin uusplatonisen estetiikan mukaan: valo muuttuu väriksi tai väreiksi, aineellisen

⁷⁶ Turner 1996, 350.

⁷⁷ Turner 1996, 356.

⁷⁸ Turner 1996, 352.

ja ei-aineellisen, ruumiillisen ja henkisen yhdistelmäksi. Jumalallinen valo assosioitui keskiajalla ennen kaikkea värillisen valon ja kirkkauden kanssa. Samalla näitä ominaisuuksia pidettiin kauneuden tärkeinä kriteereinä. Niitä ajatuksia hallitsi kristillisen teologian ja kreikkalaisen filosofian valon metafysiikka.⁷⁹

1400- ja 1500-luvuilla runsas kirjallisuus valon symboliikasta puhuu valon keskeisestä merkityksestä. Ikkunasta sisään tulevaa valoa pidettiin jumalallisen ilmestyksen symbolina. Esimerkiksi Jan van Eyckin (1390–1441) paneelimaalauksessa Marian ilmestys seitsemän aurinkosädettä merkitsee Pyhän Hengen seitsemän lahjaa. Yliluonnollista valoa esitettiin maalauksissa yöllisinä tapahtumina tai hyödyntämällä samanaikaisia kirkastumisen vaikutelmia ja kontrasteja, samalla hämärtämällä rajoja luonnollisten ja yliluonnollisten valojen ja valaistuksien välillä, esimerkiksi kuvaamalla Pyhää Henkeä valovirtana, joka tulee ylhäältä aurinkosäteiden tavoin pilven läpi. Myöhemmin Harmenszoon van Rijn Rembrandt (1606–1669) ja Michelangelo Caravaggio (1571–1610) käyttivät valon ideaa armon ja arvokkuuden metaforana ja pimeyden vastakkaisena voimana.⁸⁰

Lähestyttäessä 1800-lukua valosymboliikka alkaa muuttua enemmän rationaaliseksi tai maalliseksi teemaksi, jolloin valo alkaa merkitä inhimillisiä puolia ja seikkoja kuten ymmärrystä, heräämistä, uudestisyntymistä tai elpymistä, elämän uutta alkua, hyväntahtoisuutta, joiden vastakohtina edelleen ovat tietämättömyys, kuolema ja pahuus.⁸¹

4.4. Katarsis sielun puhdistavana ja valaisevana kylpynä

Ajatus katarsiksesta liittyy taiteilijan ajatukseen sisäisestä puhdistumisesta ja samalla se täydentää ja laajentaa ymmärrystä kuvasarjan kylpemisen ja puhdistumisen ideasta. Vaikka katarsis tarkoittaa puhdistautumista ja vapautumista patoutuneista tunteista, *Kylpijöissä* se esiintyy melankolisten ilmeiden kautta tai itse tapahtumaa ei näytetä ja se jää katseen ulkopuolelle. Koska puhdistumisen idea on kuvasarjassa keskeinen, mutta jonka kuvaaminen tai toteutuminen on havainnon ulottumattomissa, perustan ajatukseen katarsiksesta ukrainalaisen psykologin ja kulttuuriteoreetikon Leo Vygotskyn taiteellisen tai *esteettisen katarsiksen* ajatukselle teoksessa *The Psychology of art*.⁸²

⁷⁹ Turner 1996, 356.

⁸⁰ Turner 1996, 352–353.

⁸¹ Turner 1996, 355.

⁸² Vygotsky 1971, 199.

Jo antiikin aikoina taiteiden tärkeänä ominaisuutena oli herättää ihmisessä korkeita, jaloja pyrkimyksiä ja parantaa terveyttä, virittää aisteja, rikastuttaa elämysmaailmaa. Samalla sen tehtäviin myös kuului tarjota heijastuspintaa kokemuksille, etäisyyttä ahdistavaan kokemukseen ja uutta näkökulmaa siihen. Nämä saavutetaan samastumisen ja katarsiksen kautta. Katarsista ei kuitenkaan tule pitämään hyvän tai huonon taiteen mittapuuna, koska se on hyvin subjektiivinen tunnekokemus ja usein liittyy siihen kontekstiin - paikkaan, tilaan ja ilmapiiriin, jossa sitä koetaan.

Aristoteleen mukaan katarsis (myös *katharsis*) tarkoittaa sielun puhdistumista antiikin tragediassa, joka ilmenee lähinnä sellaisen emotionaalisen paniikin ja hurmion kautta, joka mahdollistaa puhdistamista negatiivisista tunteista ja ns. mustasta sapesta. Koska ihmisellä oli liikaa 'mustaa sappea' tai melankoliaa se saattoi kreikkalaisen terveystieteiden mukaan johtaa tasapainottomuuteen ja jopa hulluuteen. Tällainen mustasta sapesta kärsivä, melankolian saastuttama ihminen on emotionaalisesti herkkä ja erityisen altis tuntemaan juuri tragedian herättämiä tunteita. Kun tällainen melankolia saadaan purkautumaan emotionaalisessa hurmiossa, samalla sielun tila tasapainottuu.⁸³

Katarsista voidaan kokea esimerkiksi samastamalla taideteoksen tunnelmaan. Maalaustaiteen yhteydessä katsojassa tapahtuvat muutokset, emotionaaliset ja henkiset prosessit kuten uudistuminen ja puhdistuminen voivat tapahtua ilman näennäisiä ns. motorisia affekteja.⁸⁴

Koska *Kylpijöissä* taiteilijan yhtenä keskeisenä tavoitteena näyttää hänen omansa puhdistumisen prosessia kylpijöiden symbolisten figuurien kautta, voidaan siten tämän näkemyksen mukaan pitää katarsista sisäisen puhdistumisen mallina, joka integroituu puhdistamisen kokemuksen kautta taiteilijan oman henkisen kasvun kanssa. Taiteen yhteydessä näitä tunteita on helppoa samastaa esteettisen mielihyvän kokonaisuuksiksi.

Ninni Heldt mieltää kylpemistä prosessiksi tai tapahtumaksi, jossa puhdistus ja puhdistautuminen tapahtuvat mentaalisisällä tasolla ja tulevat esiin symbolisesti kuvattujen naishahmojen olemusten ja muotojen kautta. Jokainen kylpijä-kuva edustaa tietynlaista taiteilijan puhdistumisen kokemusta, joka heijastuu kuvitellun kylpemisen tapahtuman kautta, joka voi edeltää tai seurata katarsista. Vesi ja valo toimivat *Kylpijöiden* yhteydessä katarsiksen välineinä, jotka ovat kuvasarjassa sekä visuaalisia että näkymättömiä elementtejä. Näiden ja *Kylpijöiden* figuurien kautta, jotka ovat esitetyt ”jälkeen tai ennen kylpemistä”, katsoja voi samastua taiteilijan katarsikseen luomalla *Kylpijöiden* pohjalta oman visionsa tai kertomuksensa.

⁸³ Niemi-Pynttari, 2010.

⁸⁴ Vygotsky 1971, 200–201.

Vertauskuvallisesti tätä katarsista puhdistumisen prosessia voidaan esittää myös kasterituaalin kautta, jolloin ihminen vertauskuvallisesti hukutettiin, jotta tilalle voisi nousta uusi, parempi yksilö, jonka aikaisemmat virheet virtaava vesi huuhtoisi mennessään.⁸⁵ Kristillisen kasteen yhteydessä veden on katsottu myös puhdistavan ”synnin saastasta.”⁸⁶

Yleensä, samastamalla omia tunteita ja kokemuksia taiteelliseen toimintaan tai taideteokseen taiteilija ei vain kykene luomaan uusia todellisuuksia vaan hän myös paljastaa itselleen ja toisilleen asioita, jotka hän voi jatkossa työstää ja kehittää eri tavalla.

Suomenruotsalaista esteetikkoa ja kirjailijaa Hans Ruinia (1891–1980) mukaillen tätä voidaan kuvailla kuin ” menneen kokoontumisen nykyhetkeksi, jolloin koko sielu alkaa virrata, me koemme ylitsevuotavana läsnäolon, jollemme löydä sanoja, mutta joka silti on olemassa elämyksen silmänräpäyksessä.”⁸⁷ Mielikuvituksen tasolla ihminen kykenee rakentamaan tämän tyyppisille kokemuksille todellisuudesta erillisen kaukaisen illuusiomaailman, joka on kuitenkin intiimi ja turvallinen.

Edelliseltä vuosisadalta tunnettu ukrainalainen psykologi ja kulttuuriteoreetikko Lev Vygotsky *The psychology of art*-teoksessaan sanoo taiteen parissa koettua katarsista ”esteettiseksi katarsikseksi.”⁸⁸ Hänen mukaan esteettisen katarsiksen perusteena ovat affektit, joita koetaan hyvin vahvasti ja ne ovat hyvin todentuntuksia, mutta usein tila näiden affektien purkautumiselle sijaitsee mielikuvituksen ja luovan mielen tasolla. Kun taiteen vastaanotto tapahtuu enemmän mielikuvituksen tasolla, katarsiksen prosessi käynnistyy samalla tavalla kun Aristoteleen katarsismallissa, mutta tunteiden purkautuminen tapahtuu ilman motorisia reaktioita. Vygotsky väittää, että esteettinen katarsis voidaan kokea mimeettisen samastumisen yhteydessä. Mimeettisen samastumisen kautta koettu katarsis muokkaa ihmisen luovia puolia ja taiteen vastaanottokykyä. Sillä tasolla on myös mahdollista kokea ”ahaa-elämysten” taseisia kokemuksia. Mimeettisen samastumisen kautta taiteen vastaanottaja ei vain saa emotionaalista helpotusta vaan myös pystyy arvioimaan tunteita tai tiettyjä asioita itsestään uudella tasolla, hylkäämällä tai hyväksymällä niitä. Tämän prosessin tai löytöretken yhteydessä luovutaan hetkeksi todellisen maailman realiteeteista. Tällaisen vieraantumisen kokemuksen kautta voidaan samastua taiteilijan ajatukseen puhdistamisesta ja kokea kylpijööiden edessä katarsis, joka on kaukana antiikkitragedian pelon

⁸⁵ Biedermann 1993, 93.

⁸⁶ Biedermann 1993, 409.

⁸⁷ Sarajas-Korte 1966, 163.

⁸⁸ Vygotsky 1971, 87.

kautta syntyneestä katarsiksesta, siten lähestyen esteettisen mielihyvän ja sisäisen harmonian tasoa.⁸⁹

Kylpijööissä vesi on esitetty kahdella tavalla: maallisen kylpemisen kautta, jolloin kuvista voidaan nähdä merkkejä siitä: vesipisaroita, vesihöyryä kylpylän seinissä. Samalla taiteilija välittää kuva vedestä kylpijööiden mentaalisten tilojen kautta, jolloin kylpijööiden melankoliset ilmeet puhuvat sekä kadotetun paratiisin 'pyhien vesien' menettämisestä ja henkisestä kuolemasta, että myös elämästä, jolloin värikkäät turbaanit ja seesteiset kuvataustat kertovat katsojille kylpijööiden henkisestä tasapanosta, uudistumisesta ja mahdollisesti myös kadotetun paratiisin uudelleen löytämisestä.

Vesi ja siihen liittyvät symboliset merkitykset myös assosioituvat paratiisi-ihanteiden kanssa. Monesti paratiisaihteisten kuvien yhteydessä esitettiin vesipuroja, jokia tai muita vesilähteitä. Paratiisikuvan yhteydessä esiintyvään veteen liittyvät ristiriitaiset tunteet: siihen liittyy sekä nautittavuuden, ajattomuuden ja väsymättömyyden kokemuksia että menetyksen ja kuoleman pelkoja. Anne-Maj Salinin mukaan vesi on ”puhdistumisen ja puhdistautumisen allegoria. Veden ei välttämättä tarvitse olla konkreettisesti läsnä teoksessa. Se voi sisältyä siihen vain viittauksena, pesuvälineenä, vesikannuna, pyyhkeenä tai pelkästään teoksen nimenä.”⁹⁰

Tässä mielessä Ninni Heldtin kylpijät voidaan pitää kylpijööiheen representaatiota uudistavina kuvina, joissa taiteilija välttää tietoisesti esittämistä kylpemistä ja vettä suoraan vaan viittaamalla niihin edellä mainittujen kuvallisten elementtien kuten valon, paljaan vartalon ja asusteiden yhdistämisellä. Välttämällä kylpemisen ja veden konventionaalista esittämistä, taiteilija onnistuu luomaan kuvan kylpijööiden alitajunnan virrasta, joka on pelkistetty turhista yksityiskohdista ja on läpinäkyvä.

⁸⁹ Vygotsky 1971, 90–115.

⁹⁰ Salin 2001, 38.

5. Paratiisin kuvat ja kadotetun paratiisin melankolia

Näen, että *Kylpijät* jatkavat symbolismin suosittujen paratiisin ja nuoruuden lähteen aiheiden traditioita. Nuoruuden lähde on myyttinen vesilähde, josta juomisen tai jossa kylpemisen sanotaan antavan ihmiselle ikuisen nuoruuden. Katseilta kätkeytyneet kylpijät ovat minuuden mysteerin äärellä ja välittäen sisäisyyden tunnetta. Nuoruuden lähteen ja paratiisin teemoille pyrittiin 1900-luvulta alkaen löytämään konkreettisia vastineita luonnosta ja vesiympäristöistä. Modernismin tulon myötä kylpijäaiheisiin teoksiin alettiin liittää uusia merkityksiä, jotka olivat saneltuja bergsonilaisen elämäfilosofian ulkoilmavitalismilla ja erilaisilla elämäntapauudistusliikkeillä.⁹¹

Paratiisiteeman kertomuksen jatkeena on melankolian käsite, joka kylpijöiden tapauksessa poikkeaa tavallisesta maniaan ja depression liittyvästä melankoliakäsitteestä. Melankolinen aines liittyy symbolismin filosofiaan, joka paratiisin yhteydessä tarkoittaa myös kadotetun paratiisin melankoliaa. Kylpijämaalausten yhteydessä käsittelen melankoliaa brittiläisen taiteentutkijan Emily Bradyn mukaan, jonka melankoliamääritelmään liittyy positiivisia merkityksiä.⁹²

Paratiisin ja sen kaltaisen onneloiden ja utopioiden paikkojen esittäminen saavat alkunsa antiikin filosofiasta tutun kulta-ajan, Raamatun paratiisin ja naiset nuoruuden lähteillä-teemojen esittämisen kautta. Myöhemmin 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa nämä paratiisin ja kulta-ajan teemat tulevat esille modernistien ja symbolistien teoksissa. Kadotetun paratiisin teema nousee keskeiseksi juuri symbolisteilla. Symbolistisissa teoksissa kadotetun paratiisin piirteitä ovat läsnä sisäisten tilojen kuvaamisen kautta. Ihmisiä esitettiin tämän ja tuonpuoleisen maailmojen rajoilla.

Esittelen tässä melankolia kadotetun paratiisin yhtenä osana, joka tässä yhteydessä ilmenee muistoina, fantasioina, kaipuuna ja myös henkisenä tilana, jota kuvaa parhaiten yksinäisyys. *Kylpijöissä* paratiisia tai sen kaltaista tilaa saavutetaan puhdistavassa ja ”nuorentavassa” kylvyssä. Olennaista on paratiisillisen kirkastuneen kokemuksen kuvaaminen. Jokainen kylpijä on ikään kuin suljettu pieneen kuvatilaan, joka ei anna paljon vihjeitä ulkopuolelle. Muutamat kuvataustojen kuvaelementit kuten kukat, linnut tai holvikaaret viittaavat paratiisimaiseen tai kuviteltuun ympäristöön, joka on kaukana tästä todellisuudesta.

⁹¹ Huusko 2001, 50.

⁹² Brady & Haapala, 2003.

5.1. Kadotetun paratiisin fantasioita

Rakel Kallio tarkastelee ”Unelma täydellisestä onnesta” -artikkelissaan erilaisia paratiisin, arkadian ja onnelan representaatioita. Hän kirjoittaa, että paratiisin ja kultakauden houkutus on siinä, miten kaipaus kohdistuu menetettyyn, mutta silti aavistettuun onnen tilaan. Tällöin on kysymys jonkin alun tai alkutilan fantasiasta.⁹³ Paratiisi- ja kulta-aikojen myyttien perustana on aina kaipaus, joka kohdistuu ”peruuttamattomasti menetettyyn mutta kuitenkin aavistettuun täydellisen onnen tilaan.”⁹⁴ Samalla se voidaan nähdä metaforana ihmisen ymmärrykselle omista psyykkisistä ja henkisistä muutostarpeistaan. Ihminen tajuaa epätäydellisyytensä ja kykenee kaipaamaan eheytymistä ja täydellistymistä.

Psykohistorioitsija Juha Siltala mieltää utopiat ”tuskallisen konfliktin kieltämiseksi”, ”paluiksi kuviteltuun lapsuuteen, joka lupaa tulevaisuudessa toteutua ilman vaaraa kokea tuskaa, jota aikuistumisessa kiintymyksen ja menetyksen väistämätön yhteen kietoutuminen aiheuttaa”. ”Lapsuuden paratiisin” yhteydessä kuvatut ihmiset sulautuivat eräänlaiseen menneisyyden utopiaan, aikaan, jota ei koskaan oikeasti ollut.⁹⁵

Kaikkien kulttuurien tarinoissa paratiisi- ja kulta- aika myytit sisältyvät ihmissuvun alkutilaan, jossa kaikki se, mikä maallisessa elämässä on vajavaista, on täydellistä ja jossa puutteen sijaan vallitsee harmonia ja yltäkylläisyys. Paratiisikuvauksiin liittyivät lähes aina luonnon miellyttävimmät piirteet. Usein se on kaunis puutarha. ”Jo paratiisi-sanana etymologia viittaa tähän. Muinaispersialainen sana *paradaeza* tarkoittaa aitausta ja puutarhaa.”⁹⁶ Se on alue, joka on kaukana ihmiskunnan karusta tosiasiallisesta elämästä ja sijoittuu kaukaiseen aikaan tai paikkaan kuten kaukaiselle saarelle, korkealle vuorelle tai kuoleman jälkeiseen aikaan eli tuonpuoleiseen elämään. Rakel Kallio kirjoittaa, että ”kyseessä on lähes aina *locus conclusus* eli suljettu alue tunnetun maailman ulkopuolella. Kreikkalaisten 'autuaitten saarille' ei ollut suoraa pääsyä, sinne päästäkseen oli suoritettava siirtymäriitti, matka, usein meren ylitse tai siirryttävä kuoleman rajan yli. Paratiisi tuonpuoleisena olotilana ratkaisee kuoleman ongelman, koska siellä ei ole enää kuolemaa vaan ikuinen elämä.”⁹⁷ Tihinen teoksessaan *Halun häilyvät rajat* määrittelee androgynia- ja kultakausi-termit eräänlaisiksi paikannimiksi, joilla hän merkitsee ”merkitsemätöntä ja jatkuvasti

⁹³Tihinen 2008, 66.

⁹⁴ Kallio 2001, 81.

⁹⁵ Kallio 2001, 14.

⁹⁶ Kallio 1998, 82.

⁹⁷ Kallio 1998, 81.

pakenevaa.”⁹⁸ Kulta-kausi tai kulta-aika taas on se tila, jota voidaan kuvitella sekä taiteilijan tai katsojan sisäiseksi tilaksi että paikaksi, jota ei oikeastaan koskaan ollut olemassa. Se on Tihisen sanojen mukaan ”aika ennen aikaa, aikaa ennen identiteettejä ja aika ennen subjektia, jotka ovat kaikki kiehtovia siitä huolimatta, että niistä on mahdotonta sanoa mitään 'todellista'.”⁹⁹

Hesiodoksen *Työt ja päivät* (n. 700 eKr.) kuvaa ihmisten alkuyhteisöä ensimmäistä kertaa kultaisena sukupolvena. Hesiodoksen kultainen kausi on pelkästään ajallinen, historialliseen perspektiiviin sijoitettu kuvaus ihmisyyden alkutilasta. Varsinaista paikkaa tälle alkutilalle ei osoitettu. Tarina sisältää kuvauksen siitä kuinka onnellisesta alkutilasta jouduttiin nykytilanteeseen. Kultainen ihmiskunta degeneroitui hopeiseksi sitten pronssiseksi päätyen sanakarisukupolven jälkeen rautaiseksi. Sankarien suku sai poikkeuksellisen kohtelun; heille suotiin siirtyminen ilman kuolemaa Kronoksen hallitsemaan kulta-aikaan ”autuaitten saarille”, jotka sijaitsivat maan ääriässä kuten *Elysion*.¹⁰⁰

Ovidius (43 eKr.–18 jKr.) yhdisti *Metamorfooseissaan* kulta-ajan myytin eri piirteitä. Hänellä kulta-ajan ihmiset elivät luonnon yltäkylläisyydestä tekemättä työtä. Vergiliuksen (70–19 eKr.) *Aeneis*-teoksen *Elysiumissa* Homeroksen *Elysionin* ja kulta-ajan *locus conclusus*, autuaitten saarten, piirteet sulautuivat yhteen. Vergiliuksen *Elysium* antoi ehtymättömiä virikkeitä varhaiskristillisten kirjoittajien paratiisikuvauksille. Vergiliuksen *Bucola* teoksen (38–37 eKr.) kuuluisa neljäs eklogi käänsi kulta-ajan myytin tulevaisuususkoksi. Siinä puhutaan kulta-ajan paluusta lähitulevaisuudessa.¹⁰¹

Raamatun kuvaus paratiisista on länsimaiselle ihmiselle tutuin. Paratiisissa toteutui harmoninen yhteys ihmisen, Jumalan ja luonnon välillä. Raamatun paratiisimyytissä toistuvat edellä kuvatut arkkityyppiset piirteet. *Vanhempi Jahvisti*-lähteen kertomus (900–700 eKr.) kertoo Eedenin puutarhasta, joka sijaitsi ”idässä” ja josta sai alkunsa nelihaarainen joki. Vaikka kertomuksen mukaan ihmiselle annettiin tehtäväksi puutarhan viljely ja varjelu, siihen ei liittynyt kipua eikä raadantaa.”¹⁰²

Varhaiskristilliset teologit loivat pohjan kristinuskon paratiisikäsitteille pitkälle keskiaikaan. Teeman ympärille kehkeytyi monimutkainen teologia, jossa on erotettavissa kaksi ulottuvuutta, radikaalin realistinen ja toisaalta symbolinen tulkintamalli. Mikäli realistisen tulkinnan kannattajat puolustivat kertomusta historiallisena totuutena, symbolisen tulkinnan kannattajat näkivät paratiisin

⁹⁸ Tihinen 2008, 66.

⁹⁹ Tihinen 2008, 65–66.

¹⁰⁰ Kallio 1998, 82.

¹⁰¹ Kallio 1998, 82–83.

¹⁰² Kallio 1998, 85.

juutalaisen teologin Filon Aleksandrialaisen (n.20 eaa.–40 jaa.) tavoin ihmisen sisäisenä tilana (paradisus – anima- allegoria), hyveiden puutarhana, jonka Jumala on istuttanut ihmisen sieluun. Kristillinen allegorinen tulkinta samaisti paratiisin myös Kristukseen, mikä tuotti rikkaita typologisia rinnastuksia, kuten Kristus uutena Aatamina tai risti elämänpuun vastineena. Kristuksen kaste Jordan – virrassa merkitsi alkua paratiisin paluulle. Paluu sidottiin varhaiskristilliseen ajatukseen kristityn kilvoituksesta ja pyhityselämästä. Kristitty pääsi uudelleen Jumalan yhteyteen mietiskelyn ja kilvoituksen kautta. Paratiisi esitettiin sekä didaktisena välitilana että myös lopullisena onnen paikkana, aikojen lopun ”uutena maana.”¹⁰³

Keskiaikaisessa kuvataiteessa Eedenin puutarha ei usein poikennut paljokaan maallisen paratiisin esityksistä. Eeden esitettiin suljettuna puutarhana (*hortus conclusus*), jonka tunnusmerkkejä olivat lähde ja puu muun kasvillisuuden lisäksi. Osa Italian renessanssin paratiisikuvista perustuu Danten paratiisikuvaukseen. *Divina Comedian* lauluissa paratiisin keskuksena on ruusumainen *Empyreum*, jonka terälehdet muodostuvat hierarkkisesti ryhmittyneistä pyhistä ja enkeleistä. *Caelum empyreum* – säteilevä, muuttumaton ja liikkumaton enkelien taivas oli skolastiikan mielenkiinnon kohteena. Se oli näkyvän, hierarkkisiin sfääreihin jakautuneen maakeskisen kosmoksen ulkopuolella. Skolastikkojen mukaan autuaitten sielut pääsivät kuoleman jälkeen *empyriumiin*. Keskiajan miniatyyreissä tätä paratiisikäsitystä kuvattiin staattisena ympyränä, joka jakaantui hierarkkisesti samankeskisiin enkelikehiin.¹⁰⁴

5.2. Melankolia paluuna kadotetun paratiisin äärelle

Melankolia on tila, joka symbolismitaiteessa on liittynyt paratiisifantasioihin ja jossa yksinolo mahdollistaa niiden käsittelyn muistojen ja mielen aktiivisen toimintojen mielikuvituksen kautta. Sen jälkeen näiden kokemusten reflektointi mahdollistaa myös henkisen ja ruumiillisen harmonian saavuttamista, mitä voidaan pitää kadotetun paratiisitilan uudelleen saavuttamisena.

Britannican Encyclopedian mukaan *melancholia* tunnetaan psykologiassa masennuksena, joka viittaa äärimmäisen masennuksen tilaan, jolloin on mahdotonta nauttia elämästä ja sen toiminnoista. Englannin kielessä masennustilalle on kaksi sanaa: *melancholia* ja *melancholy*. *Melancholia* tarkoittaa surumielisyyttä ja alakuloisuutta ja *melancholy* raskasmielisyyttä. Molemmat sanat tarkoittavat *melankolia*. *Melancholy melancholiaan* verrattuna tarkoittanee raskaampaa masennustilaa.

¹⁰³ Kallio 1998, 87.

¹⁰⁴ Kallio 1998, 88.

Emily Brady ja Arto Haapala määrittelevät melankolian menetyksenä, mutta myös henkisen kasvun mahdollisuutena, jolloin menetetyn objektin muistamisen kautta on mahdollista saavuttaa se uudestaan ja löytää sen kautta uusia polkuja sekä näkyvään että omaan sisäiseen maailmaan. Tämä tapahtuu melankolisen eläytymisen kautta, jolloin on mahdollista saavuttaa mielitilan, jossa kadotettu ja menetetty paratiisi tai henkinen tila on mahdollista kokea uudestaan. Samalla ajatus tärkeän ja arvokkaan asian tai kokemuksen menetyksestä ja uudelleen löytämisestä vastaa taiteilijan ajatusta henkisestä valaistumisen tilasta ja henkisestä kasvusta, joka tapahtuu menetyksen (sisäisen puhdistuksen) kautta.¹⁰⁵

Brady ja Haapala tulkitsevat melankoliaa tunteena, joka voidaan liittää tunteiden ja kokemusten alueelle, jotka kuuluvat esteettisten kokemusten ja emootioiden piiriin ja jotka ennen kaikkea nousevat taiteellisten elämysten ja kokemusten yhteydessä. Hän korostaa melankolian monimutkaista ristiriitaista ja kaksijakoista luonnetta. Suurin osa melankoliaan kohdistuvista tutkimuksista on käsitellyt sitä kliinisenä psyykkisenä sairautena tai hallitsevana temperamenttisenä luonteenpiirteenä. Melankolinen kokemus on kuitenkin yhtä tärkeää taiteen kokemuksessa kuin ilo tai suru, pelko tai kauhu. Bradyn ja Haapalan mielestään on tärkeää erottaa melankolia esimerkiksi surumielisyydestä, epätoivosta tai masennuksesta. Melankolinen kokemus muistuttaa ylevyyden kokemusta, koska se nostaa ajatuksia arkipäiväisten kokemusten yläpuolelle. Hallitsevina siinä ovat sekä kielteiset että myönteiset tuntemukset, jotka yhdessä luovat mielihyvän tunnetta. Nämä monista osista koostuvat tuntemuksien ja kokemusten osapuolet yhdistyvät keskenään melankolian hienostuneen tunteen ja sen kokemuksen refleksin kanssa.¹⁰⁶ Kuten jokainen tunne melankolinen kaipuu syntyy jostain kontekstista, joka useimmiten liittyy menneisyyteen. Kuitenkin melankolian yhteydessä eri aspektit tulevat yhteen luomalla esteettistä tilannetta toinen toisensa ympärille, nostamalla melankolisen kokemuksen asiakontekstia uudelle esteettiselle tasolle.¹⁰⁷

Bradyn ja Haapalan mukaan yksi keskeinen ja tärkeä ero melankolian ja masennuksen välillä on se, että masennus yleensä liittyy sellaiseen henkiseen tilaan, jossa ei tapahdu mitään. Masennusta voidaan käyttää surumielisyyden ja apatian synonyyminä. Viimemainituista yleensä puuttuu motivaatio tai kyky luovaan tekemiseen ja luovaan ajatteluun. *Esteettisen melankolian* tapauksessa alakuloisuuden sijaan koetaan mielihyvän tunnetta tietyn kohteen (paikan tai ihmisen, taideteoksen ja sen prosessin) mietiskelyn ja tutkiskelun kautta, nauttimalla muistoista tai prosessoimalla niitä taiteellisen työskentelyn tai kokemuksen kautta. *Esteettinen melankolia* voidaan asettaa vastakkain

¹⁰⁵ Brady&Haapala, 2003.

¹⁰⁶ Brady&Haapala, 2003.

¹⁰⁷ Brady&Haapala, 2003.

itsetutkiskelun tai vastaavien psyykkisten prosessien kanssa. Esteettistä melankoliaa koetaan tiettyjen rakkaiden objektien menettämisen ja niiden muistelemisen ja kaipaamisen kautta.¹⁰⁸

Esteettisen melankolian yksi keskeinen aspekti on muisto. Tämä asiakonteksti on tärkeä, muttei riittävä, koska esimerkiksi suru liittyy menneisyyden asioiden pohdiskelemiseen ja muistelemiseen. Toinen melankolian tärkeä piirre on yksinolo tai yksinäisyys. Tämä yksinäisyyden tai eristyneisyyden tarve vaikuttaa mietiskelyn ja mielikuvituksen laatuun ja mahdollistaa niitä. Kompleksisena emotionaalisen kokonaisuutena melankolia sisältää monta emotionaalista aspektia. Samalla se myös sisältää sekä mielihyvän että mielihänen tunteita. Mielihänen tunteet esteettisessä melankoliassa liittyvät yksinäisyyteen, menetykseen, ikävöintiin ja joskus pelkoon. Mielihyvän tunteet taas nousevat onnellisten muistojen tai objektin yksityiskohtien muistelemisen kanssa. Rauhallinen pohdiskelu, mietiskely ja niiden kokemusten reflektio ovat melankolian tärkeät piirteet.

Esteettisen melankolian mielihyvää eivät määrää vain yhden tunteen tai kokemuksen intensiteetti vaan näiden monien kokonaisuus. Herkkien kokemusten hallinta mahdollistuu silloin kun pystytään rakentamaan näihin kokemuksiin tietynlaista etäisyyttä. Tuloksena siitä on monista osista koostuva kokemus, jonka pohjalta on mahdollista saavuttaa henkistä tasapainoa menneisyyden asioiden suhteen ja rakentaa minuutta uudelle tasolle.¹⁰⁹

5.4. Symbolismin paratiisikuva Kylpijoiden kontekstissa

Ninni Heldtin *Kylpijaille* ei voi löytää suoria vastineita suomalaisesta tai länsimaisesta symbolismin kuvataiteesta. *Kylpijistä* kuitenkin voidaan puhua 1800-luvun loppupuolen suomalaisen symbolismin kontekstissa, koska paratiisimaiheisina teoksina *Kylpijät* assosioituvat symbolismimaiheisten teosten paratiisikuvien kanssa. Olennaisena osana kadotetun paratiisikuvaan liittyy melankolia. Symbolisteille paratiisi tarkoitti ennen kaikkea henkistä tilaa, johon liittyy mielikuva täydellisestä ihmisestä ennen syntiinlankeemusta. Haave paratiisista liittyi silloin androgyynia ihanteeseen, kuvaan täydellisestä ihmisestä luomisen jälkeisessä alkutilassa.

Salme Sarajas-Korteen mukaan 1800-luvun loppupuolella paratiisi merkitsi taiteilijoille ”unelma puhtaasta ideain maailmasta.”¹¹⁰ Sekä symbolisteille että Ninni Heldtille taide rakentuu musiikin arvoille, joka ensimmäisille 1800– ja 1900-lukujen vaihteessa tarkoitti puhtainta

¹⁰⁸ Brady&Haapala, 2003.

¹⁰⁹ Brady&Haapala, 2003.

¹¹⁰ Sarajas-Korte 1966, 189.

taidemuotoa. Kuvataidetta ajateltiin lähenevänsä täydellisyyttä siinä määrin, kuin se luonteeltaan pystyi lähestymään musiikkia. ”Maalareista oli jo James Abott McNeill Whistler (1834–1903) voimakkaasti korostanut musiikin ja maalaustaiteen läheistä sukulaisuutta.”¹¹¹ Whistler nimesi teoksensa musiikillisten arvojen mukaan: *Valkoinen Symfonia, Harmaan ja vihreän harmonia*. Myös Ninni Heldt *Kylpijöönsään* pyrkii lähestymään värin harmoniaa: *Sininen kylpijä, Kultainen kylpijä*.

Symbolistien kanssa taiteilija Ninni Heldtiä yhdistää tradition ihailu, jolloin tärkeintä ei ollut ajankohtaisuus vaan ”kaikessa suuressa taiteessa sama ja ikuisesti pysyvä perusta.” Traditionalistisesti orientoituneet symbolistit pyrkivät vangitsemaan ”tuon ikuisen ja pysyvän.”¹¹² Ninni Heldtin kylpijoiden yksinäiset figuurit, Juha-Heikki Tihisen sanoja mukaillen, luovat oman yksinäisyytensä kautta mielikuvan alkuperäisestä monoseksuaalisesta alkutilasta. Primitiivisyys ja trassendenttinen tila olivat Tihisen mukaan symbolismin keinoja päästä yhteyteen *absoluutin* kanssa. Samalla hän kysyy: ”voiko *absoluutti* olla jotakin kultakautta tai paratiisia muistuttavaa?”¹¹³

1800-luvun loppupuolen suomalaisen symbolismin paratiisikuva liittyi ennen kaikkea mielen maisemaan. Suomalaisten symbolistien kanssa Ninni Heldtiä yhdistää ihmisen osan, minuuden mysteerin pohtiminen maalauksissaan.¹¹⁴ Omaleimaista varsinkin Magnus Enckellin (1870–1925), Ellen Thesleffin (1869–1954) ja Beda Stjernschantzin (1867–1910) lähestymistavassa on pohjoinen lyyrisyys, askeettisuus, lähes yksivärisyys ja aiheiden tislautuminen olennaiseen.¹¹⁵

Suomalaisia symbolisteja kiinnosti kuvaamaan ”vaikeasti visualisoituvia tunnetiloja ja aistimuksia. Esineet kuvattiin vertauskuvina ja henkisten tilojen vastaavuuksina. Ihmisestä tuli arvoitus itselleen.”¹¹⁶ Avainteoksena tästä voidaan pitää Paul Gauguinin (1848–1903) maalausta *Mistä tulemme? Keitä olemme? Minne menemme? (1897)*.¹¹⁷

Minuuden mysteeriä tulkitsevien maalauksien pääosaan symbolistit valitsivat usein nuoruuden kynnyksellä olevia ihmisiä tai lapsia: Stjernschantzin *Aforismi*, Eero Nelimarkan (1891–1977) *Poika* nostavat esiin minuuden, ”jossa sukupuoliuus vielä uinuu ja sen suunta ei ole vielä eriytynyt.”¹¹⁸ Ninni Heldtin *Kylpijät* triptyykin pääosan tytön hahmo nostaa esiin minuuden ja

¹¹¹ Sarajas-Korte 1966, 189.

¹¹² Sarajas-Korte 1966, 189–190.

¹¹³ Tihinen 2008, 76.

¹¹⁴ Ahtola-Moorhouse 2001, 76.

¹¹⁵ Ahtola-Moorhouse 2001, 78.

¹¹⁶ Ojanperä 2001, 72.

¹¹⁷ Ojanperä 2001, 73.

¹¹⁸ Ahtola-Moorhouse 2001, 79.

naiseuden olemisen mysteeriä. Kun taas muut *kylpijät* Helenen Sejerfbeckin Hiljaisuus (1907) naishahmon tavoin ovat sulkeutuneet katsojan katseelta omaan sisäiseen maailmaansa. Samalla he houkuttelevat lähelleen ja pohtimaan, mitä tapahtuu heidän mielensä sisällä?¹¹⁹

¹¹⁹ Ahtola-Moorhouse 2001,80.

6. Seitsemän kylpijä-kuvan keskeisten kuvaelementtien analyysi

6.1. Valon ja värien merkitykset Kylpijööissä

Ninni Heldtin vuosina 2010–2013 vuosina valmistuneet kylpijämaalaukset voidaan ikään kuin jakaa kahteen osaan. Yleensä ensimmäisissä teoksissa *Kylpijät* esiintyvät hämäräseinäisten kylpylätilojen taustoja vasten. Ne ovat yksityiskohtaisempia ja eroavat viimeisistä maalauksista erilaisen valokäsittelynsä takia. Jos ensimmäiset vuoden 2009 *Kylpijät* ikään kuin sulautuvat hämärästi valaistuttujen kylpylöiden seinien sisään ja valovirtojen sekaan, vuoden 2012 *Kylpijät* maalausten ilmaisu on tiivistynyt ja samalla pelkistynyt. Samalla *Kylpijööiden* vartaloiden muodot ja kasvot korostuvat entistä enemmän intensiivisen muotoilun kautta. Taiteilija tutkii muotoja valojen ja värien kautta hyvin keskittyneesti, suuntaamalla huomiota yhä enemmän värien omaan ilmaisuun. Kolmio ja neliö muotojen alkaa esiintyä ympyrän muoto.

Kylpijät ovat valmistuneet eri vuosina ja tällä hetkellä niitä on viisitoista kappaletta. Mahdollisesti taiteilija työstää ajatusta sisäisestä puhdistumisesta ja valaistumisesta eteenpäin ja lähivuosina ilmestyy kuvia uusista *Kylpijööistä*. Näin ollen *Kylpijät* ei voida sanoa varsinaiseksi kuvasarjaksi vaan eräänlaisiksi taiteilijan sisäiseksi tapahtumaksi tai prosessiksi, joka heijastuu kylpijämaalausten kautta.¹²⁰

Tarkasteltavaksi valitsin seitsemän kylpijäteosta, joista kolme valmistui vuosina 2010–2011 ja kolme vuosi myöhemmin. Näen, että teokset edustavat taiteilijan kahta eri kautta. Teokset, jotka valitsin tarkasteltaviksi edustavat parhaimmillaan kahden erilaisen kauden kylpemiseen ja puhdistumiseen liittyviä ideoita. Ensimmäisen kauden *Kylpijät* ovat esitetyt kylpylätilojen taustoja vasten, jolloin yhdeksi tärkeäksi merkiksi voidaan sanoa taiteilijan pyrkimystä tuoda esille naiskylpijööiden henkilökohtaisia piirteitä. Toisen eli jälkimmäisen kauden kylpijäkuvista puuttuvat kylpylään tai yleensä veteen liittyvät piirteet joskus melkein kokonaan. *Kylpijööiden* kasvonpiirteet pelkistyvät ja kuvat vapautuvat yksityiskohdista, samalla värien ja väripintojen intensiteetti ja vuorovaikutus voimistuvat. Vuodesta 2011 lähtien jokainen kylpijäkuva alkaa saada eräänlaisen itsenäisen symbolin merkitystä.

¹²⁰ Ninni Heldtin haastattelu 3.7.2012.

6.2. Valo ja värien merkityksistä taiteilijalle

Albert Aurierin mielestä todellinen maalaaminen tuli olla ideististä: siinä piti toteutua ainutkertaisen idean kokonaisvaltainen ilmaisu. Tällä tavoin synteettisin keinoin aikaansaatu maalaus oli myös symbolistinen, koska idea ilmaistiin muotojen avulla, ja subjektiivinen, koska kuvattua esinettä ei käsitelty esineenä vaan elämyksen merkinä. Synteettinen kuvanrakentaminen merkitsi viivojen ja värien keskinäisen sopusoinnun tavoittelua. Muotokieli tuli alistaa kauneuden ja tunteen palvelukseen.¹²¹

Taiteilija tutkii kylpijöiden sisäisiä tiloja värien ja muotojen avulla ja niistä aikaansaadun synteettisen vaikutelman synnyttämistä. Väreillä ja niiden harmonisilla sommitelmilla on kuvasarjassa tärkeä asema muotojen palveluksessa. Klassisen maalauksen periaatteiden mukaisesti värilliset kokonaisuudet alistuvat muotojen palvelukseen. Värien merkitys kuvasarjassa alkaa kasvaa, ja jos triptyykissä turkoosin ja purppuran väriset vaatetukset toimivat kuvasommitelman väriaksentteina, viimeisen vuoden kylpijöissä värikkäät alkavat laajentua ja niiden intensiteetti voimistua.

Taiteilijan omien sanojen mukaan hän pyrkii *Kylpijöissä* yhdistämään ”ylimaallista” ja realistista esittämistä synteettiseen ilmaisuun. Viime vuonna taiteilija löysi purppuran, jota hän kokeilee erilaisten väriyhdistelmien kanssa, mutta päälimmäisenä tavoitteena on käyttää mahdollisimman täyteläistä väripalettia. Maalauksen kannalta on tärkeää löytää väriyhdistelmät, jotka toimisivat keskenään sopusointuisesti ja samalla olisivat tasapainossa mallin ulkonäön kanssa. Vuosien työskentelyn kuluessa taiteilija on kehittänyt omia väriyhdistelmiä, joita hän käyttää tietyn tavoitteen saavuttamiseksi, esimerkiksi halutessaan korostaa tiettyä tunnelmaa tai luonnetta kuvassa. Hänen viimeinen suosikkinsa on indigoväri. Mustaa väriä hän ei taas käytä melkein ollenkaan.¹²²

Taiteilija arvostaa luonnollista valoa, joka hänen mukaansa suo parempia mahdollisuuksia työstää värejä ja näiden kautta tuoda paremmin mallin luonnetta esiin. Värien merkitys taiteilijalle voidaan yhdistää valokäsittelyyn ja sen merkitykseen. Valon käsittely ja sen kanssa työskentely muistuttaa taiteilijalle meditatiivista prosessia. Valo toimii värien käsittelyssä tärkeänä elementtinä. Taiteilijan mukaan maalatessaan hän keskittyy kohteessa olevien valojen, varjojen ja puolivarjojen tummuusasteiden ja värivivahteiden tutkimukseen. Fysiikan lain mukaan valo on aaltoliikkeenä etenevää sähkömagneettista säteilyä. Tuossa säteilyssä jokaista värisävyä vastaa oma aallonpituutensa. Sellaista värisävyä, jota vastaavaa aallonpituutta ei ole valonlähteen säteilemässä

¹²¹ Huusko 2001, 46–47.

¹²² Ninni Heldtin haastattelu 3.7.2012.

valossa, emme voi nähdä.¹²³ Joten nämä kaksi elementtiä ovat aina riippuvaisia toinen toisestaan. Taiteilija suosii päivänvaloa ja juuri päivänvalossa voidaan nähdä sateenkaaren spektrin kaikki sävyt. Koko idea valaistumisesta ja puhdistumisesta tiivistyy väri -ja valokäsittelyssä, jossa muodolla ja muodoilla on myös merkittävä ja melko tasavertainen rooli näiden kahden elementin rinnalla. Viimeisissä kylpijööissä muodot pelkistyvät ja pääsevät parempaan synteisiin valo -ja värien kanssa. Muoto täyttää valoa ja värejä merkityksellä, jonka palveluksessa ne toimivat.¹²⁴

Valo- ja värikäsittely on muuttunut *Kylpijät* triptyykistä (kuva 1) *Kultaiseen kylpijään 2* (kuva 6) puhtaammaksi, valoisaammaksi ja samalla teosten muodot pelkistyivät. Myös jokaista kylpijää varten taiteilija on pyrkinyt löytämään omaa spesifistä valo -ja värikokonaisuutta, jolloin kaikki nämä kolme värit, valo ja muoto, muodostaisivat keskenään tasapainoisen kokonaisuuden. Prosessin edetessä valot ja värit alkavat yhä enemmän voimistua ja kirkastua, samalla välittää *Kylpijööiden* muodoille eteeristä ja immateriaalista luonnetta.

Näin vuoden 2012 *Kultaisessa kylpijässä 2* (kuva 6) turkoosinsininen turbaani korostuu vaaleanpunaisen alaosan vaatteen ja keltakultaisen taustan ansiosta, jonka rapatun pinnan alta voidaan havaita vaaleanpunaista taustaa. Intensiivinen turkoosinsininen väri, joka on kaiken lisäksi kylpijän päähineen väri, saa ympäröivien vastavärien kautta erityistä asemaa ja symbolista merkitystä, jota ei voi sivuta. Kuvasarjassa taiteilija käyttää tiettyjä väriyhdistelmiä, jolloin toiset värit kuten turkoosinsininen, purppura tai keltainen saavat enemmän tilaa kun muut värit.

¹²³ Rihloma 1990, 11.

¹²⁴ Ninni Heldtin haastattelu 3.7.2012.

6.3. Keskeiset värit ja niiden analyysi

Kylpijöiden vallitsevat värisävyt ovat sinisen harmaita, sinisiä, turkoosinsinisiä, violetteja ja purppuraa. Keltainen tai pikemmin keltakultainen väri, joka muistuttaa auringon valoa saa pareiksi violetin tai sinisävyisten väriyhdistelmiä. Taas vaaleanpunainen, karmiini, purppura, violetti tai indigonsininen sijoittuvat vierekkäin, muodostaen veden tai taivaan sävyjä muistuttavia yhdistelmiä.

Värit eroavat toisistaan kahden periaatteen mukaan: valoisuuden ja lämpimyyden tai tummuuden ja kylmyyden. Lämpimät värit suuntautuvat keskustasta ulospäin, tulevat rajojen yli, lähemmäksi katsojaa; kylmät vetäytyvät pois päin ja sisään päin ja sulkeutuvat itseensä. Keltainen on väreistä lämpimin, sininen kylmin. Sininen voi muuttua melkein mustaksi ja säilyä siksi sinisenä. Jos keltaiseen lisää sinistä, sen keskuksesta ulospäin ja lähemmäs katsojaa suuntautuva liike vähenee, sininen pysäyttää sen.¹²⁵

Punainen on väri, joka vaihtelee kylmästä lämpimään: lämpimänä se hohtaa sisäistä hehkua. Kun lämpimään punaisen taittaa siniseen, sen aktiivinen elementti katoaa mutta siinä säilyy vihjauksena voima, joka odottaa purkautuakseen uudestaan, sanoo Kandinsky.¹²⁶ Keltaisella vahvistettu lämmin punainen muuttuu oranssiksi. Kandinskyn mukaansa keltainen tekee punaisen inhimillisemmäksi ja tuo sen lähemmäs ihmiskuntaa. Punainen, tulen ja veren, on symboliikaltaan kaksijakoinen. Siniseen vivahtaessaan punainen liittyy yöhön, naiseen ja vetäytyy sisään päin tavoittamattomiin. Yhdessä punainen ja sininen merkitsevät taivaan ja maan taistelua ja pyhiä häitä.¹²⁷ Punainen on maan väri, sininen on taivaan väri. Sininen on väreistä kaikkein aineettomin, yliluonnollisen väri. Egyptiläisille sininen oli totuuden väri, taivaan ja maan kynnyksen väri tämän ja tuonpuoleisen rajalla. Luonnossa sininen esiintyy vain läpikuultavana ja läpinäkyvänä.¹²⁸

Violetin värejä on kuusi; ne muodostavat suuren ympyrän, joka on ”kuin häntänsä pureva käärme”, ”ikuisuuden tai päättömyyden symboli”. ”Ympyrän oikealla ja vasemmalla puolella on hiljaisuuden kaksi suurta mahdollisuutta – kuolema ja syntymä” – musta ja valkoinen.”¹²⁹

Taiteilijan sanojen mukaan viime vuonna häntä on erikoisesti inspiroinut indigonsininen väri. Indigonsininen on syvän sininen väri. Värjäysaineena ja väripigmenttinä käytettävä indigo on lämpimän sävyistä, kun taas optisena värinä indigolla tarkoitetaan violetinsävyistä sinistä.¹³⁰

¹²⁵ Kandinsky 1911, 89; Stewen 1989, 89.

¹²⁶ Kandinsky 1911, 89; Stewen 1989, 89.

¹²⁷ Stewen 1989, 90.

¹²⁸ Stewen 1989, 91.

¹²⁹ Kandinsky 1911, 89; Stewen 1989, 90.

¹³⁰ Hintsanen, 2000.

Mielenkiintoista on se, ettei taiteilija käytä indigosinistä päävärinä vaan esimerkiksi sinisävyisten väriyhdistelmien tietyissä kohdissa. *Sinisessä kylpijässä (kuva 3)* kultasävyisen pyyheliinan kukallisen ornamentin tausta kylpee sinisävyisissä väreissä turkoosista indigosiniseen. *Kylpijät* triptyykissä turkoosi väri kehittyy vasemmanpuoleisen kuvan turbaanista vaaleasta turkoosista oikeanpuoleisen kuvan kylpijän turbaanin intensiiviseen turkoosiin, muodostaen mielenkiintoisen värilinjan, joka alkaa kehittyä vaaleanturkoosinvärisessä turbaanissa, jatkaa keskimmäisen tyttöahmon lantioliinaan, jossa se tummuu laskosten kohdalla ja muuttuu oikeanpuolisen kylpijän liina-asun laskosten varjossa intensiivisestä turkoosista indigosiniseksi. Molemmissa teoksessa turkoosi toimii indigosinisen täydentävänä ja tasapainottavana väriparina.

Turkoosin värin symboliikkaan liitetään ominaisuuksia kuten luovuus, vapaus, mielikuvitus ja oivallus. Turkoosi auttaa tulemaan ulos kuoresta ja kutsuu muita luokseen. Turkoosin sanotaan myös auttavan keskusteluyhteyden luomisessa, niinpä väriä näkyy paljon esim. kylpylöissä ja uimahalleissa. Turkoosi väri syntyy vahvasta sinisestä, ripauksesta keltaista ja runsaasta valkoisesta väristä. Turkoosi väri on kuin unelmien laguunien veden väri, joka myötäilee ja hyväksyy.¹³¹

Purppura taas eri sävyisenä esiintyy kylpijissä eri tavalla. *Kylpijät triptyykin (kuva 1)* vasemmanpuolisen kylpijän vartaloa peittää purppurasävyinen pyyheliina, *Kultaisen kylpijän (kuva 2)* lantioliinassa se saa tummia sävyjä ja *Japanilaisessa kylpijässä (kuva 5)* se muuttuu hyvin vaaleaksi. Suomenkielessä purppura tarkoittaa punertavanviolettiä. Värin symboliikkaan liitetään salaperäisyyttä. Violetti taas ilmaisee viisautta ja rakkautta. Sitä pidetään myös eron, irtautumisen ja leskeyden värinä. Violetti kytketään viisauteen, mutta myös mystiseen ja maagiseen.¹³²

Keltainen tai keltakultainen väri Kylpijissä viittaa auringon valoon ja sen symboliikkaan. Monissa kulttuureissa keltainen rinnastuu Jumalaan ja jumaluuteen tai aurinkojumaliin. Tämän yhteydessä voidaan mainita auringonkuningasta Louis XIV-ta, joka käytti aurinkosymbolismia metaforana, ympäröimällä Versailles'ta ja sen puistoja peili-, kulta-, ja vesi-dekoraatioilla, jotka heijastivat valoa ja tukivat aurinkokuninkaan nimen kuvaa.

Maalaustaiteessa keltaisella on ollut oma kova osansa kullan imitaattorina. Länsimaissa kermaisen keltainen on liitetty viattomuuteen. Kirkas keltainen on liitetty positiivisuuteen, onnellisuuteen, lämpöön ja viisauteen (etenkin punakeltainen), mutta myös sairauteen, vaaraan sekä petollisuuteen (haalean keltainen). Räikeä keltainen yhdistetään usein mustasukkaisuuteen ja

¹³¹ Hintsanen, 2000.

¹³² Hintsanen, 2000.

kateuteen. Kiinassa ja Japanissa keltainen väri on keisarin, kunniallisuuden ja aristokratian väri. Aasialaisissa kulttuureissa yleensäkin keltainen on onnen, viisauden ja kunnian väri.¹³³

Keskiajalla keltainen liitettiin vihamielisyyteen, hulluuteen ja rikollisuuteen. Useissa kulttuureissa keltaista pidetään feminiinisenä värinä. Taiteilija omisti yhden kylpijäkuvan kokonaan keltaiselle värille. Kuva esittää aasialaisen näköistä nuorta naista, joka on kokonaan puettu keltaiseen pyyheliinavaatteeseen; ja kädessä hän pitelee aurinkokukkaa (*kuva 7*). Auringonkukka tarkoittaa kukkasymboliikassa iloa ja ylpeyttä. Kukan nimi viittaa aurinkoon ja Kiinassa auringonkukan keltainen väri merkitsee varakkuutta ja ylhäisyyttä.¹³⁴

Punainen väri saa keskeisen sijan vuoden 2012 *Pyöreämuotoisessa kylpijässä* (*kuva 4*). Kunkukallisen taustan värinä on voimakas punainen, kylpijän turbaanin väri on vaaleampi mutta lämminsävyinen. Yleensä punaista pidetään edustaa rohkeuden, vahvuuden, päättäväisyyden ja intohimon merkkeinä. Punaiseen on liitetty yleensä voiman, elämän, rakkauden ja myös kuoleman merkityksiä. Punaiseen on liitetty vitalisuus ja voima. Goethen värijärjestelmässä punaisella on korkein energiamäärä. Goethe piti punaista mielikuvituksen värinä, joka herättää juhlanan tunteen. Hän piti väriä myös maanvärinä ja sankareiden värinä (veri). Vaalea punainen yhdistettiin Kreikassa - ja myöhemmin myös kristinuskossa - maskuliinisuuteen. Edelleenkin länsimaista mm. Ranskassa ja Britanniassa punainen on maskuliinisin väri. Yleensä punaisella on Aasiassa positiivinen merkitys; Intiassa punainen väri tarkoittaa puhtautta ja Kauko-Idässä onnea.¹³⁵

6.4. Kolmen allegorisen teeman kuvallinen analyysi

6.4.1. Valaistus, kylpyläinteriöorit ja väriyhdistelmät puhdistumisen idean kuvaamisessa

Viitteellisinä elementteinä vesi ja valo muodostavat kuvasarjan ydinajatusta. Ideaa *Kylpijöistä* ja kylpemisestä taiteilija alkoi työstää vuodesta 2010 ja tämän työprosessin aikana veden ja valon ideat ja näiden visuaaliset ilmaisut ovat muuttuneet. Jos ensimmäisissä kylpijöissä kuten *Kylpijät* triptyykissä, *Sinisessä ja Kultaisessa kylpijöissä* kylpyläinteriöorit, pyyheliinaturbaanit -ja kääreet viittaavat suoraan kylpemisestä tilanteeseen, *Kultaisessa kylpijässä 2* ja *Japanilaisessa kylpijässä* vuodelta 2012 erilaiset viittaukset veteen ja kylpemiseen puuttuvat melkein kokonaan. Myös

¹³³ Hintsanen, 2000.

¹³⁴ Hintsanen, 2000.

¹³⁵ Hintsanen, 2000.

valaistuksen merkitys alkoi muuttua vuodesta 2012. Valaistuksen keskeisenä tehtävänä on korostaa kylpijöiden ja kuva-atmosfäärin immateriaalisuutta, joka *Kultaisessa kylpijässä 2* ilmenee kuvapinnan ohuella rapatun kultalehden pinnoituksen kautta.

Vuodesta 2010 vuoteen 2012 kylpijööissä voidaan havaita taiteilijan pyrkimystä pelkistää idea kylpemisestä keskittämällä sitä itse *Kylpijöiden* hahmoihin. Samalla valon käsittely muuttuu. Näin viime 2012 vuoden kylpijööissä yhtenä pyrkimyksenä on ollut korostaa sivuvaloa, joka tulee kirkkaana virtana *Kylpijöiden* kasvoja kohti. Näissä viimeisissä *Kylpijööissä* taiteilija siirtyy yhä enemmän tavallisen kylpemisen esittämisestä sisäisen tai symbolisen kylpemisen ja valaistumisen henkisten prosessien kuvaamiseen, mikä välittää kylpijöille transsendenttia luonnetta, lähestymällä uskonnollisten kuvien tasolle.

6.4.2. Kuvamuodot ja kuvataustat paratiisin ja melankolian tiloissa

Kadotettu paratiisi tai menetetty onnen tila viittaa sielun konfliktiin, jota voidaan kuvassa esittää melankolisten ilmeiden tai tunnelman kautta. *Kylpijöiden* atmosfäärin ja sisäänpäin kääntyneiden ilmeiden lisäksi kuvataustat välittävät melankolista tunnelmaa. Tässä yhteydessä melankolia on kaipuun ja paratiisifantasian toinen puoli. Paratiisi nähdään kadotettuna tilana, jota voidaan etsiä ja joka voidaan löytää valaistun tai uudistetun mielentilan kautta.

Kun ensimmäiset vuoden 2010 *Kylpijät*-kuvien tyhjät kylpylätilat yksinäisine kylpijööineen antavat vaikutelman yksinäisyydestä, niin vuoden 2012 kylpijäkuvien taustat pelkistyvät ja abstrahoituvat itämaisia ja japanilaisia ornamentteja muistuttaviksi seinätaustoiksi. *Kylpijöiden* päiden yläpuolelle ilmestyvät ornamenttitaustat ikään kuin peilaavat *Kylpijöiden* mielentiloja, toimimalla näiden mielentilojen jatkajina. Tämä voi tarkoittaa *Kylpijöiden* valaistuja mielentiloja.

Kolme viimeistä kylpijäkuvaa on esitetty ympyröiden sisällä. Myös renessanssiajalta periytyvät tarkat kuvakulmat ja *Kylpijöiden* sijoittaminen ympyrämuotoisen tilan sisään kertovat *Kylpijöiden* aseman muutoksesta. Varhaiset *Kylpijät* ovat ikään kuin suljetut tyhjien kylpyläinteriöörien sisään, jotka yleensä ovat kahden eri muodon yhdistelmiä. Esimerkiksi *Kylpijät*-triptyykin kuvien yläpuoli jäljittää kylpylän holvikaaria ja alapuoli on tasan suorakulmainen. Triptyykin tietynlainen luonnosmaisuuus on kuin taiteilijan kokeilu, joka on katsojille keskeneräinen ja toteutumaton haave jostakin visiosta.

Rudolph Arnheim teoksessaan *Power of the Center* kertoo 1400-luvun uskonnollisista kuvista ja tarkentaa, että ympyrämuotoisten uskonnollisten kuvien sommitelmien keskeisenä tarkoituksena on

ollut keskittää katsojien katsetta ympyröiden keskelle, jolloin sen aines korostui muun kuvallisen sisällön kustannuksella. Tarkan ympyrämuodon kautta taiteilijat pyrkivät korostamaan kuvien harrasta luonnetta ja sisältöä. Näin voidaan olettaa, että viimeisen kolmen kylpijän henkinen asema ja samalla itse kuvien luonne muuttuvat hartaiksi ja erilaisiksi.

Jos ympyrämuotoisten kuvien muodot ikään kuin jäljittävät maapallon universumia, *Kylpijät*-triptyykin ja *Kultaisen kylpijän* kuvien muotojen voidaan ajatella kahden muodon yhdistelmiksi, jotka muistuttavat tiibetiläistä mandalaa. *Mandalan* muoto perustuu kahden muodon, pyöreän ja suorakulmaisen, yhdistämiselle, ja sen tarkoituksena on näyttää maallisen ja ylimaallisen puolen yhdentymistä.¹³⁶

Tärkeää tässä kokoonpanossa ottaa huomioon myös *Kylpijöiden* ja kuvataustojen suhteet. Kolmen viimeisen kylpijäkuvan ornamenttisia taustoja toimivat maisemien tavoin ja niitä voidaan liittää ihanteellisten, arkadien ja paratiisikaltaisten maisemien teoksiin. Tyhjäseinäiset *Kylpijäkuvat* viittaavat puolestaan melankoliatilaan ja ennen kaikkea kadotetun paratiisiin melankoliaan. *Kylpijät* ovat koko ajan suhteessa heitä ympäröiviin taustoihin: taustat heijastavat ja kuvaavat *Kylpijöiden* sisäistä yksinäistä melankolista tai valaistunutta, henkevää ja kevyttä suhdetta, jota voidaan sanoa *Kylpijöiden* mentaaliseksi kokemukseksi tai tuntemukseksi. Tähän voidaan lainata Rudolph Rapetin sanoja symbolistisesta maisemasta, joka hänen mukaan ”symbolisteille maisemat ovat genre, joissa kuvitteellinen ja todellinen maisema sulautuivat toisiinsa tavalla, joka muistuttaa myyttien ja historian sekoittumista symbolistien teoksissa.¹³⁷ Myös paratiisillisen ajattomuuden tunnetta korostavat kuvatilán tasainen valaistuminen ja kylpijöiden värilliset turbaanit.

Useiden *Kylpijöiden* kasvot ovat kääntyneet viistoon ja heidän silmänsä ovat suljetut tai puoleksi suljetut – seikka, joka korostaa kuvasarjan luonteen immateriaalisuutta. Melkein kaikkien *kylpijäkuvien* tyhjät kuvataustat eivät välitä tilantuntua, vaan ikään kuin ”työntävät” kylpijähahmot etualalle ja kuvien pinnalle.

6.4.3. Turbaanit ja asusteet mielenmaiseman ja naiseuden attribuutteina

Taiteilija on pukeutut kylpijähahmonsa värikkäisiin pyyheliina-asuihin, huiveihin ja turbaaneihin, mikä välittää koko kuvasarjan luonteelle itämaisen juhlan tai *mascaraden* tuntua. Anna Tuovisen mukaan naamiaisilla voi olla kaksi päällekkäistä roolia: toisaalta ne voivat olla naisen tiedostamaton

¹³⁶ Arnheim 1988, 79–85.

¹³⁷ Rapetti 2005, 240; Tihinen 2008, 78–79.

tai tietoinen strategioita suojella ominta omaansa ja toisaalta toimimaan miehisillä ehdoilla, pyrkimyksinään miellyttämään.¹³⁸ Näitä sanoja mukaillen *Kylpijät* ovat puetut taiteilijan mielen mukaan eivätkä edusta omaa itsensä. Tässä mielessä kuvasarja jatkaa japanismin ja orientalismin perinnettä, jolloin nämä tendenssit tulevat esiin kylpijöiden eksoottisten ja värikkäiden asujen, turbaanien, erilaisten pyyheliinavaatteiden, huivien ja kimonojen kautta.¹³⁹

Sekä eksoottisesti naamioituneet kylpijättäret että taiteilijan *alter egoina* toimivat kylpijät etenevässä jatkumossa esittävät tai edustavat kehollisen ja sisäisen puhdistumisen ja valaistumisen lisäksi naisen eri ikäkausia tyttöiästä (triiptyykin keskimäinen tyttöhahmo) kypsään naiseuteen. Naishahmojen yksinolo maalauksissa ei ole ongelma, sillä heidän roolinsa taiteilijan *alter egoina* ja naisen ikäkauden allegorioina määrittelevät ja perustelevat heidän yksinäisyytensä. *Kylpijät* ovat tilannekuvia, joita voidaan sanoa aistillisen kontemplaation pysähtyneiksi hetkiksi, spektaakkeleiksi pukuineen, jotka implikoivat sitä mitä on tapahtunut ja sitä mitä tulee tapahtumaan.

Kylpijöiden varsinaisiksi attribuuteiksi voidaan sanoa turbaaneja, pyyheliinavaatteita ja huiveja. Turbaanit ovat tärkeä osa, jotka ikään kuin korostavat kylpijöiden pään alueen -mielialan ja mielitilan merkitystä. Turbaani on Keski-Asiassa, Lähi-Idässä ja Intiassa käytetty pitkää huivimaisesta kankaasta käärityt päähine. Turbaani on tutkimusten mukaan alun perin intialainen keksintö, ja siitä on viitteitä jo *Veda* -kirjallisuudessa.

Turbaani voi edustaa sekä korkean aseman merkkiä että muodikasta päähinettä. Esimerkiksi Intiassa hindut ovat käyttäneet turbaaneja näyttääkseen korkean kastiasemansa. Hindukuninkaikat ovat käyttäneet kalliista ja koristeellisesta silkkistä tehtyjä, joskus jalokivin koristeltuja turbaaneja näyttääkseen rikkautensa ja valtansa. Eri turbaanien välillä on eroja. *Sikhi-turbaanit* on sidottu hyvin huolellisesti ja ohjeita noudattaen. Ne ovat lähes poikkeuksetta yksivärisiä eikä niitä ole koristeltu kuvioin. *Sikhi-turbaaneihin* ei myöskään jätetä taakse tai sivulle roikkuvaa häntää, vaan se työnnetään turbaanin sisään. Hindu- ja muslimiturbaaneissa on yleensä häntä, joko takana tai sivussa. Yleensä hinduturbaanit ovat kuvioin koristeltuja ja muslimiturbaanit yksivärisiä. Bysantin keisarit ovat pitäneet turbaania valtansa symbolina, tavallinen hattu oli vain korvattu suipolla ja pitkällä kruunulla ja kangas oli koristeellinen. Länsimaissa turbaaneja on käytetty naisten päähineinä. Myöhäisellä keskiajalla ja varhaisella renessanssijalla 1300- ja 1400-luvuilla eurooppalaiset miehet omaksuivat turbaanin ja sen tapaisten päähineiden käytön turkkilaisten vaikutuksesta, etenkin Bysantin valtakunnassa.¹⁴⁰

¹³⁸ Tuovinen 1995, 44–45.

¹³⁹ Tuovinen 1995, 58.

¹⁴⁰ Kaur, 2012.

Turbaaneilla *Kylpijöissä* on kolmenlainen funktio: käytännöllinen, koristeellinen (tai esteettinen), ja eettinen. Ensiksi, turbaani peittää kylpijän hiukset ja samalla toimii kuivausvälineenä, toiseksi se toimii koristeellisena ja juhlallisena päähineenä, jonka lopullinen tarkoitus näyttää kylpijän erikoinen asema tai toimia erityisen mentaalisen kirkastetun mielitilan merkkinä tai symbolina.

Vuoden 2012 *Kultaisen kylpijän* turkoosiväristä turbaania voidaan pitää erityisen vallan tai rikkauden symbolina, kun taas toisen samalta vuodelta olevan kylpijän ruusunpunainen turbaani voidaan tulkita enemmän esteettiseksi elementiksi, joka muistuttaa naisen muodikasta päähinettä.

Japanismin merkkejä voidaan havaita aasialaisnäköisten kylpijöiden kuvissa. Taiteilijan oma kiinnostus japanilaista ja aasialaisia esinetaidetta kohtaan liittyy hänen innostukseensa itämaisistä kulttuureista. Näissä kuvissa turbaanien sijaan saavat tilaa dekoratiiviset elementit kuten ornamentit, silkkikankaat tai esimerkiksi hiusneulat. Näissä kuvissa korostuu erityisen sensuelli atmosfääri ja tunnetila, joka korostaa kylpijöiden herkkyyttä ja seesteisyyttä.

Turbaanit attribuuttien tavoin yhdessä *Kylpijöiden* poissaolevien ilmeiden kanssa viittaavat heidän ylikuonnolliseen tai immateriaaliseen tilaan ja samalla kuvastavat elämän ratkaisematonta kaksinaisuutta.

7. Päättäntö

Kylpijät kuvasarjassa kylpijöiden puhdistuminen ja valaistuminen tapahtuvat heidän ja taiteilijan sisäisen kokemuksen ja henkisen kasvujensa kautta. Niitä olen havainnoinut kolmen allegorisen teeman kautta, jolloin kylpijät allegorisina hahmoina tai taiteilijan *alter ego*ina sekä edustavat taiteilijan kokemusta puhdistumisesta ja valaistumisesta että samalla symbolisesti viittaavat näihin toimintoihin.

Keskeisenä pääajatuksena on ollut ymmärtää näitä prosesseja sekä mentaalisen kokemuksen, taidefilosofisten käsitteiden, että länsimaisen kuvataiteen kylpijäaiheisen ikonografian kautta. Yhdistin kolme teemaa pareiksi, pyrkien muodostamaan niistä allegoriset kertomukset, seuraamalla Gunnar Berefeltin symboliteorian ajatusta allegorisesta teoksesta. Sen mukaan teoksen kokonaismerkitys tulee parhaiten ymmärretyksi kuvassa olevien erilaisten kuvallisten elementtien kautta, jotka pystytään yhdistämään kertomuksiksi. *Kylpijät* allegorisina hahmoina sekä viittaavat henkiseen puhdistumiseen ja valaistumiseen sisäistyneiden mielimaisemien ja erilaisten peseytymiseen ja veteen liittyvien attribuuttien kautta.

Kuvasarjan kuvalliseen, allegoriseen sisältöön puhdistumisesta liittyvät ajatukset katarsiksesta ja kadotetun paratiisin melankoliasta. Molemmat ajatukset liittyvät kuolemaan, menettämiseen ja samalla uuden alkuun, joka viittaa henkiseen uudistumiseen, valaistumiseen ja kadotetun paratiisin uudelleen saavuttamiseen. Tässä työssä ideat puhdistumisesta ja valaistumisesta pohjautuvat sekä taiteilijan filosofiaan että kirjoittajan omiin tulkintoihin näistä. Olen rakentanut kolmen pariteeman teorian puhdistumisesta ja valaistumisesta taiteilijan omien kokemusten ja havaintojen, pohjalle. Ideat puhdistumisesta ja valaistumisesta läpäisevät kaikki kolme teemaa, vaikka ensimmäisessä teemassa keskityn varsinaisesti kuvaamaan taiteilijan *alter ego* (egoja) kahden erilaisen länsimaisen ikonografian naiskuvatyyppin kautta. Tietynlaisesta temaattisesta erilaisuudesta huolimatta kaikki kolme allegorista kertomusta liittyvät ideoihin puhdistumisesta ja valaistumisesta, keskeisenä tarkoituksenaan laajentaa näkemyksiä näistä prosesseista yhdistämällä kylpijäaiheista ja symbolistista ikonografista puolta taiteenfilosofisten käsitteiden kanssa.

Ensimmäisessä teemassa tulkiten taiteilijan kokemukset puhdistumisesta ja valaistumisesta alter egon kannalta, jolloin näen kylpijät hänen anonyymeinä kaksoisolentoinaan. Tämä ajatus viittaa taiteilijan puhdistumiseen ja valaistumiseen prosesseihin, jotka hän kokee ja käy läpi oman persoonallisuuden erilaisten muodonmuutosten kautta. Tätä voidaan nähdä roolileikin kaltaisina

prosesseina, jolloin se kuvastuu tai personifioituu nimettömien kylpijöiden kuvien kautta ja näin toimii taiteilijan tietoisena lenkkinä hänen sisäisen ja todellisen maailman välillä.

Miten sitten taiteilijan tulkinta puhdistumisesta ja valaistumisesta muuttuu tai voi muuttaa käsitystä kylpemisaiheisesta taiteesta? Voidaan varmasti sanoa, että Ninni Heldtin *Kylpijät* tulkitsee kylpemisaihetta uudella tavalla, pyrkimyksenään rinnastaa tai muuttaa ajatusta perinteisestä kylpemisestä maalisena rituaalina henkiseen puhdistumiseen, johon olennaisesti liittyy ajatus henkisestä valaistumisesta tai uudelleen syntymisestä, käyttäen hyväkseen klassisen maalauksen tekniikat ja ikonografiaa uudella tavalla.

Tähän vaikuttavat sekä taiteilijan itämaisen joogan ja filosofian harrastukset että luontainen taipumus yhdistää maallista ja taiteellista toimintaa esteettisten ja henkisten kokemuksiin. *Kylpijät* eroavat perinteisistä kylpijäaiheisesta ikonografiasta siinä, että he eivät esitä kylpemisen tai peseytymisen toimintaa vaan edustavat kylpemistä ja puhdistumista kuvallisten tekijöiden kuten asusteiden tai pesuesineiden kautta, jotka samalla toimivat puhdistumisen attribuutteina. Kaikki nämä attribuutit kylpijähahmojen kanssa voidaan sanoa puhdistumisen ja valaistumisen symboleiksi.

Lähteet

Kirjoittajan arkisto:

Ninni Heldtin haastattelut:

sähköpostihaastattelut 5.6.2011, 19.11.2011, 3.3.2012

haastattelu taiteilijan studiossa 3.7.2012.

Kirjallisuus

Ahtola-Moorhouse, Leena (2001) "Minuuden mysteeri". Teoksessa Riitta Ojanperä (toim.), *Pinta ja syvyys: varhainen modernismi Suomessa 1980–1920*, s. 77–81. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.

Arnheim, Rudolf (1988) *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*. Berkeley (CA): University of California Press.

Berefelt, Gunnar (1969) "On Symbol and Allegory", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 28, N. 2, Winter, 201–212.

Biedermann, Hans (1993) Suuri symbolikirja. (Suom. Pentti Lempiäinen). Juva: WSOY.

Brady, Emily & Haapala, Arto (2003) "Melancholy as an Aesthetic Emotion", *Contemporary Aesthetics Journal*, vol.1.,12, 2003.

<http://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0001.006/--melancholy-as-an-aesthetic-emotion?rgn=main;view=fulltext>. Haettu 26.7.2013.

"Buddhalaisuus" (2012). UskonnotSuomessa

<http://www.uskonnot.fi/uskonnot/view.php?religionId=48> (Haettu 16.3.2013)

Cohen, David (1996) *Alter egos. Multiple Personalities*. London: Constable.

Envall, Markku (1988) *Toinen minä: tutkielmia kaksoisolennon aiheesta kirjallisuudessa*. Porvoo; Helsinki; Juva: WSOY.

Heldt, Ninni, Taiteilijan verkkosivut. <http://www.ninniheldt.com>.

Hintsanen, Päivi (2000) Värit. <http://www.coloria.net/yleista.htm>. Haettu 20.5.2012.

Huusko, Timo (2001) "Alkuperäisyyden kaipuu". Teoksessa Riitta Ojanperä (toim.), *Pinta ja syvyys: varhainen modernismi Suomessa 1980–1920*, s. 64–65. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.

Huusko, Timo (2001) "Dekoratiivisuus". Teoksessa Riitta Ojanperä (toim.), *Pinta ja syvyys: varhainen modernismi Suomessa 1980–1920*, s. 46. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.

Irigaray, Luce (1985) *This sex which is not one*. Ithaca (N.Y.): Cornell University Press.

Jensen, Robert (1994) *Marketing modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton University Press.

Kallio, Rakel (1998) ”Unelma täydellisestä onnesta”. Teoksessa *Taide ja okkultismi: kirjoituksia taidehistorian rajamailta*. Helsinki: Taidehistorian seura.

Kandinsky, Wassily (1988) *Taiteen henkisestä sisällöstä*. (Suom. Kumela, Marjut) Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. (Orig. *Über das Geistige in der Kunst*, 1911).

Kaur Lakhpreet (2012) ”The turban across time” 1

<http://kaurthoughts.wordpress.com/2012/08/31/part-1-secular-history-of-the-turban/>

Kaur Lakhpreet (2012) ”The turban across the globe” 2

<http://kaurthoughts.wordpress.com/2012/08/31/part-2-across-the-globe-the-secular-turban/>

Knapas, Rainer (2001) ”Aatteiden maisemat”. Teoksessa Riitta Ojanperä (toim.), *Pinta ja syvyys: varhainen modernismi Suomessa 1890–1920*, s. 33. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.

Kortelainen, Anna (2002) *Albert Edelfeltin fantasmagoria: nainen, ”Japani”, tavaratalo*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kuusamo, Altti (1987) ”Symbolien käsitteen kaksi puolta: symbolien tulkinnasta kuvantutkimuksessa”, *Synteesi*. Suomen taidekasvatuksen tutkimusseura ry:n ja Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitoksen julkaisu: 61, s. 18–43.

Kuuva, Sari (2002) *Elämä täyttyy pienistä vainajista: Pasi Tammen maalaustaiteen symboliikka*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-2002886395>

Kuuva, Sari (2010) *Symbol, Munch and Creativity: metabolism of visual symbols*. Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2010.

Niemi-Pynttari, Risto (2006) *Aristoteles ja katharsis*. Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden aikajana. http://www.jyu.fi/taiku/aikajana/kirjallisuus/ki_an_katharsis.htm

Niinisalo, Suvi (2006) *Vedenneitojen lähteillä*. Jyväskylä: Atena.

Ojanperä, Riitta (2001) ”Mielen maisema”. Teoksessa Riitta Ojanperä (toim.), *Pinta ja syvyys: varhainen modernismi Suomessa 1890–1920*, s. 72–76. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.

Pienimäki Mari (2011) ”Symboli vai allegoria?” *Kuvalukutaito*, Viestintätieteiden yliopistoverkoston oppimateriaalit. Toim. Viestintätieteiden yliopistoverkosto;

<http://viestintatieteet-wiki.wikispaces.com/Kuvanlukutaito#x3>. Semiotiikka-Symboli vai allegoria? (haettu 15.8.2011)

Rihlana, Seppo (1990) *Värioppi*. Helsinki: Rakennuskirja Oy.

Ripa, Cesare (1976) *Ikonologia* (orig.: *Iconologia*, 1611). New York: Garland.

Ruusuvuori Johanna & Pirjo Nikander & Matti Hyvärinen (toim.) (2010) *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino.

Salin, Anne-Maj (2001) *Kylpijät kuvataiteessa*. Tikanojan taidekodin julkaisuja.

Saitajoki, Juha (2003) *Pyhän Teresan hurmio. Pyhä Jeesuksen Teresa, Gian Lorenzo Bernini ja minä*. Rovaniemi: Acta Universitatis Lapponiensis 61.

Sarajas-Korte, Salme (1966) *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet: tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895*. Helsinki: Otava.

Stewen, Riikka (1989) *Hugo Simberg – unien maalari*. Helsinki: Otava.

Tihinen, Juha-Heikki (2008) *Halun häilyvät rajat: Magnus Enckellin teosten maskuliinisuuksien ja feminiinisyysien representaatioista ja itsen luomisesta*. Helsinki: Taidehistorian seura.

Tuovinen, Anna (1995) *Eksoottisesti naamioitu nainen: maalaustaiteen japanismin ensimmäinen näytös*. Turun yliopisto.

Turner Jane (1996) "Pictorial representation of light". Teoksessa: Turner Jane (toim.), *The Dictionary of Art*, 19, s. 352–357. New York: Grove.

Vygotsky Lev (1971) *The Psychology of Art*. Cambridge, Mass.: M.I.T. Press

Kuvaliite



KUVA 1. TRIPTYKKI, ÖLJY PUULLE, 3 ERILLISTÄ MAALAUSTA, 2010.



KUVA 1A. VUONNA 2012 YKSI TRIPTYKKIN TAULUSTA MYYTIIN YKSITYISELLE HENKILÖLLE. SEN TILALLE TULI UUSI TAULU, JONKA KANSSA TRIPTYKKI NYT NÄYTTÄÄ TÄLTÄ.



KUVA 2. KULTAINEN KYLPIJÄ; ÖLJY, TEMPERA, LEHTIKULTA PUULLE; 74X43, 2010.YKSITYISOMISTUKSESSA.



KUVA 3. SININEN KYLPIJÄ; ÖLJY PUULLE; 110X50, 2011.



KUVA 4. KYLPIJÄ PYÖREÄ; ÖLJY PUULLE; HALKAISIJA 70 CM, 2012.



KUVA 5. JAPANILAINEN KYLPIJÄ; ÖLJY PUULLE; HALKAISIJA 70 CM, 2012.



KUVA 6. KULTAINEN KYLPIJÄ 2; ÖLJY, TEMPERA, LEHTIKULTA PUULLE; HALKAISIJA 60 CM, 2012.



KUVA 7. KYLPIJÄ JA AURINGONKUKKA; ÖLJY PUULLE; 90X46, 2012.

NINNI HELDTIN MAALAUSTEN KUVAT OVAT HÄNEN VERKKOSIVUILTAAN [HTTP://WWW.NINNIHELDT.COM](http://www.ninniheldt.com)
MAALAUKSET, PAITSI KULTAINEN KYLPIJÄ, (KUVA 2) OVAT MYYTÄVINÄ TAI MENOSSA NÄYTTELYIHIN JA
KILPAILUIHIN. JOTKUT NIISTÄ OVAT MENOSSA JAPANIIN SAPPOROON GALLERIA RETARAAN, JONKA YHTEIS-
NÄYTTELYYN TAITEILJA OSALLISTUU TÄMÄN VUODEN PUOLELLA ENSI LOKAKUUSSA.