

# Naiskuva

## Aloïse Corbazin ja Madge Gillin teoksissa

*Autenttinen outsider-taiteilija*



Vilma Naumanen  
Taidekasvatuksen kandidaatintutkielma  
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Jyväskylän yliopisto  
11.5.2017

# Sisällys

1	JOHDANTO	1
1.1	Tutkimuksen kohde ja tavoitteet	1
1.2	Aineisto ja tutkimuksen kulku	2
2	ALOÏSE CORBAZIN JA MADGE GILLIN TEOSTEN ANALYYSI	4
2.1	Aloïse: intensiivinen romantiikka kohtaa teatraalisuuden	4
2.2	Madge: mustavalkoista spiritismiä	9
2.3	Kahdenlaisia tulkintoja naiseudesta	11
3	OUTSIDER-TAIDE JA AUTENTTISUUDEN NÄKÖKULMA	14
3.1	Outsider-taide modernissa Euroopassa	14
3.2	Outsider-taiteilijan autenttisuus	16
4	PÄÄTÄNTÖ	18
	LÄHTEET	20

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Tutkimuksen kohde ja tavoitteet

Mitä on taide, jota tuotetaan perinteisen taidemaailman ulkopuolella? Taide, jota määrittävät spiritismi, räikeät värivalinnat, oudot mittasuhteet ja kömpelyydessään kummalliset naishahmot? Kyseessä on taide, joka lähtökohtaisesti ei janoa hyväksyntää, rahaa tai mainetta, vaan sitä tehdään mielisairaaloissa, vankiloissa tai muuten suljetuissa elinympäristöissä. Ranskalainen taiteilija Jean Dubuffet loi käsitteen *art brut* (suom. raaka taide) 1900-luvun puolivälissä, mutta tutkija Roger Cardinal halusi laajentaa tätä taidemaailman ulkopuolisen toiminnan määritelmää – vuonna 1972 hän kirjoitti ensimmäisen kerran käsitteestä *outsider art*. Kyseinen englanninkielinen ilmaisu pitää sisällään psyykkisesti sairaiden ja lasten taiteen lisäksi myös itseoppineiden eli ilman taiteellista koulutusta toimivien taiteilijoiden työn.<sup>1</sup> Kandidaatintutkielmassani käytän nimitystä outsider-taide, mutta ilmiö tunnetaan myös nimillä toinen tai ulkopuolinen taide.

Tutkimukseni kohteena on kaksi outsider-taiteen kentälle lukeutuvaa naistaiteilijaa, Aloïse Corbaz (1886–1964) ja Madge Gill (1882–1961), ja heidän teostensa välittämä kuva naiseudesta. Naisaiheiden tarkastelun lisäksi tutustun Aloïsen ja Madgen taiteelliseen toimintaan sekä heidän teostensa syntyolosuhteisiin. Tutkielmassani tärkeässä asemassa on autenttisuuden käsite: taiteilijan autenttisuus voidaan ymmärtää taiteilijan luopumisena taidemaailman sosiaalisista arvoista, jolloin häntä eivät rajoita – eivätkä ohjaa – konventiot taiteen tekemisestä tai sen vastaanottamisesta<sup>2</sup>. Voidaankin todeta, että outsider-taiteilija edustaa äärimmilleen vietyä individualismia ja merkittävää epäsosiaalisuutta, jolloin taide ei jää riippuvaiseksi sosiaalisesta toiminnasta tai sitä kautta välittyvistä arvoista<sup>3</sup>.

Charles Guignonin ja Somogy Vargan mukaan autenttiseksi kuvataan henkilöä, joka toimii sopusoinnussa omien mielihalujensa, motiivinsa, ihanteidensa tai uskomuksiansa kanssa ja samalla ilmaisee omaa, todellista itseään. Autenttisuuteen liittyvät tiivistä käsitys itsestä (engl. *self*) sekä korostunut itsensä tarkastelu.<sup>4</sup> Lisäksi Charles Guignon toteaa teoksessaan ”On Being Authentic” (2004), että autenttinen taiteilija ei ole koskaan täysin yhteiskunnan ulottumattomissa, mutta edustaa epäsosiaalisuuden lisäksi jotakin pöyristyttävää. Autenttisuuteen liittyy vahvasti yritys saada takaisin tunne ykseydestä ja kokonaisuudesta itsestä. Tällä Guignon viittaa lapsenomaisuuteen, jolloin henkilö – tai taiteilija – on vielä ulkomaailman haitallisten vaikutusten ulottumattomissa. Toinen autenttisuuden määritelmään liittyvä seikka on usko siitä, että rationaalisen reflektoinnin tai tieteellisten menetelmien sijaan elämässä tärkeämpää on tutustua omiin intensiivisimpiin ja syvimpiin tunteisiin. Autenttisen ihmisen vastakohtaksi voidaan asettaa ihminen, joka alituisesti

---

<sup>1</sup> Rhodes 2004, 7–10.

<sup>2</sup> Rhodes 2004, 12–15.

<sup>3</sup> Rhodes 2004, 46–47.

<sup>4</sup> Guignon & Varga 2014.

murehtii omasta sopivuudestaan ja kelpoisuudestaan yhteiskunnan hyväksyttäväksi jäseneksi.<sup>5</sup>

## 1.2 Aineisto ja tutkimuksen kulku

Tutkimukseni aineisto koostuu viidestä yksittäisestä teoksesta, jotka ovat sveitsiläisen Aloïse Corbazin (1886–1964) ja englantilaisen Madge Gillin (1882–1961) tuotannosta. Tutkimukseeni valikoitui Aloïselta kolme teosta ja Madgelta kaksi, sillä Aloïsen vapaasti saatavilla oleva kuvasto oli merkittävästi laajempi. Analyysini kohteeksi valitut teokset ovat valmistuneet vuosina 1924–63. Aloïsen kolmella teoksella pyrin luomaan ajallista jatkumoa hänen taiteellisen työskentelystä alkuvaiheista aina hänen viimeiseen elinvuoteensa saakka. Madgen verkossa saatavilla olevat teokset asettuvat huomattavasti lyhemmän ajanjakson sisälle, 1940- ja 50-luvuille.

Aloïse Corbaz (1886–1964) oli koulutettu sveitsiläinen opettaja, joka sairastui myöhemmällä iällä psyykkisesti. Ennen ensimmäistä maailmansotaa hän työskenteli yksityisopettajana Kaiser Wilhelm II:n hovissa. Aloïsen kerrotaan olleen erittäin hullaantunut Saksan hallitsijaan ja hänellä oli suuria hankaluuksia kontrolloida omia tunteitaan. Vaikeiden psyykkisten oireiden takia hänet lopulta otettiin Lausannen psykiatriseen sairaalaan vuonna 1918, jossa hän vietti loppuelämänsä.<sup>6</sup> Corbaz loi sairaalavuosiensa aikana tuhansia töitä, joilla hän rakensi omaa, kuvitteellista maailmaansa. Kuvien ja tekstien vaikeaselkoisuus voidaan nähdä keinoksi, jonka avulla Aloïse ylläpiti omaa todellisuuttaan, sekavuuden valtakuntaa. Yksi tekijä Corbazin sairastumisen taustalla oli hänen ongelmallinen suhteensa uskontoon ja seksuaalisuuteen, mikä on voimakkaasti läsnä hänen teoksissaan. Aloïsen kuvasto on äärimmäisen sukupuolista ja teosten asetelma pohjautuu usein keskipisteenä olevaan vahvaan naishahmoon ja häntä ympäröiviin miehiin. Miesten representaatioissa Aloïse on hyödyntänyt historiasta ja oopperoista tunnettuja rakastajia, mikä kiinnitti häntä ympäröivään maailmaan, mutta toisaalta piirrosten esitystapa vahvisti hänen vieraantumistaan siitä.<sup>7</sup> Aloïselle taide oli pakopaikka todellisesta maailmasta, jossa hän ei saanut tarvitsemaansa hellyyttä ja läheisyyttä: hän saavutti rakkautta, intohimoa ja lämpöä ainoastaan omien teostensa kautta<sup>8</sup>.

Madge Gill (1882–1961) eli suurimman osan elämästään Lontoon itäosissa, ja hänen kerrotaan aviottomana lapsena eläneen elämänsä ensimmäiset vuodet syrjässä yhteiskunnasta. 9-vuotiaana Madge lähetettiin orpokotiin, sillä hänen äitinsä ei enää jaksanut kantaa häpeällisesti syntyneen lapsen taakkaa. Teini-ikäisenä Madge kuljetettiin Kanadaan töihin, josta hän palasi 18-vuotiaana takaisin Lontooseen. Myös Madgen avioelämää leimasivat vastoinkäymiset, ja hän oli itse menehtyä jo vuonna 1919 synnyttäessään tytärtään, joka syntyi kuolleena. Näiden vaikeiden vuosien aikana Madge tutustui spiritismiin ja 38-vuotiaana hänen kerrotaan antaneen vallan itsestään henkioppaalleen nimeltä Myrninerest – tämä yhteys säilyi katkeamatta aina Madgen kuolemaan saakka ja se ohjasi hänen taiteellista toimintaansa. Naapurustossa Madge tunnettiin poikiensa kanssa

---

<sup>5</sup> Guignon 2004, 28–34.

<sup>6</sup> Maizels 1996, 45.

<sup>7</sup> Rhodes 2004, 81.

<sup>8</sup> Maizels 1996, 47.

elävänä, lasisilmäisenä meediona. Ensimmäisen kerran vuonna 1932, 50-vuotiaana, Madge vei teoksensa julkisesti nähtäville, amatööritaiteilijoiden vuosittaiseen näyttelyyn Whitechapel Galleryyn. Vuosina 1939–1947 Madge osallistui teoksillaan kyseiseen näyttelyyn, vaikka tarkoituksenaan ei ollut saada teoksiaan myydyksi. Hänen kerrotaan sanoneen, että teosten myyminen oli mahdotonta, sillä ne kuuluivat hänen henkioppaalleen, Myrnerestille. Viimeiset vuodet elämästään Madge sairasteli ja pysytteli kotonaan, tehden taiteellista työtä poikansa tukemana.<sup>9</sup> Madgen teoksia hallitsevat naiskuvien lisäksi vahvasti erilaiset geometriset muodot, ja hänen teostensa koko vaihteli pienistä postikorteista aina yhdeksän metrin pituisiin teoksiin<sup>10</sup>.

Aloïsen ja Madgen kuvastoa hallitsevat vahvasti erilaiset naisaiheet, joten on mielekästä kohdistaa tutkimuskysymys heidän teostensa välittämään naiskuvaan. Tutkielmani on laadullinen ja tarkastelen teoksia Erwin Panofskyn kehittämän ikonologian keinoin. Kolmivaiheinen ikonologinen menetelmä on selkeä ja johdonmukainen työväline teosten analyttiseen tarkasteluun, ja esittelen metodin lyhyesti tutkielmani toisessa luvussa. Tutkimukseni teoreettista viitekehystä rakentavat autenttisuusteoreetikot Charles Guignon ja Charles Taylor. Guignonin ja Taylorin teorioiden avulla tarkastelen outsider-taiteilijan ja teostensa ominaispiirteitä autenttisuuden näkökulmasta.

Kandidaatintutkielmaani valittujen naistaiteilijoiden elämät ja teokset ovat jo saaneet julkisuutta omakseen, mutta tieteelliselle tutkimukselle on vielä sijaa. Aiempaa outsider-taiteen tutkimusta suomalaisessa tiedemaailmassa edustaa Minna Haverin väitöskirja ”Nykykansantaide” (2010), jossa kotimaisen ITE-ilmiön lisäksi Haveri sivuaa myös eurooppalaista outsider-taidetta, jonka piiriin myös Aloïse ja Madge luetaan. Tutkija Roger Cardinal on viime vuosien aikana työstänyt Madge Gillin elämäkertaa sekä koonnut näyttelyitä kyseisen taiteilijan teoksista. Aloïse Corbazin teosten asiantuntijaksi puolestaan nousi hänen hoitohenkilökuntaansa kuulunut lääkäri Jacqueline Porret-Forel, joka muun muassa kokosi taiteilijan melkein 2000 työtä katalogeihin sekä kommentoi Aloïsen teoksia ja niiden syntyprosesseja. Porret-Forel työskenteli Aloïsen kanssa Lausannen sairaalassa vuodesta 1941 lähtien<sup>11</sup> ja vieraili potilaansa huoneessa säännöllisesti. Porret-Forel myös toimitti Aloïselle hänen tarvitsemiaan taidetarvikkeita ja toteutti hänestä myöhemmin lääketieteellisen opinnäytetyönsä sekä lukemattomia muita kirjoituksia.<sup>12</sup> Kandidaatintutkielmani relevanttiutta rakentaa näiden kahden naistaiteilijan tunnettuus outsider-taiteen piirissä. Naistaiteilijat edustavat myös outsider-taiteen erilaisia syntyolosuhteita: Aloïse toteutti luovuuttaan mielisairaalassa ja Madge puolestaan toimi kotonaan, spiritismin ja henkien innoittamana.

Kandidaatintutkielmani toisessa luvussa keskityn Aloïse Corbazin ja Madge Gillin teosten ikonologiseen analyysiin. Kolmannessa luvussa avaan lyhyesti tutkielmani viitekehystä, *outsider art* -ilmiötä, sekä tarkastelen kyseisiä naistaiteilijoita ja heidän teoksiaan autenttisuuden ilmentyminä. Päättönluku koostuu pohdinnoista, oman tutkimusprosessini tarkastelusta sekä ehdotuksistani jatkotutkimukseen aiheesta.

---

<sup>9</sup> Cardinal n.d.

<sup>10</sup> Maizels 1996, 81.

<sup>11</sup> Maizels 1996, 46.

<sup>12</sup> Raw Vision 2014.

## 2 ALOÏSE CORBAZIN JA MADGE GILLIN TEOSTEN ANALYYSI

### 2.1 Aloïse: intensiivinen romantiikka kohtaa teatraalisuuden

Pohjaan teosten analyysin Erwin Panowskyn kehittämään ikonologiseen menetelmään ja sen kolmitasoiseen tulkintamalliin. Ensimmäisellä, esi-ikonografisella tasolla tunnistan teoksista arkisia, käytännön kokemuksiin perustuvia elementtejä. Toinen, ikonografinen taso johdattelee syvemmälle: vertailen teoksista ilmeneviä kuva-aiheita kirjallisiin ja kuvallisiin esitystraditioihin. Kahden ensimmäisen tason jälkeen tavoittelen kuvan ikonologista tulkintaa, joka avaa kuvan syntykontekstia sekä sen välittämää maailmankatsomusta.<sup>13</sup> Aloïsen teosten analyysissä hyödynnän hänen taiteellisen työskentelynsä asiantuntijan, lääkäri Jacqueline Porret-Forelin, kommentteja sekä Madgen teosten suhteen apuvälineenäni ovat tutkija Roger Cardinalin näkemykset.

Colin Rhodesin mukaan Aloïse rakensi kuvia ikonisine hahmoineen, joissa nainen ja mies fyysisesti kohtaavat, mutta jäävät kuitenkin etäisiksi toisistaan. Pohjimmainen ero syntyy luultavasti perinteisten sukupuoliroolien luomasta jaottelusta, joka oli vielä aikakaudelle tyypillisesti juurtunut Aloïsen ajatusmaailmaan. Rhodes kuvailee hänen teoksiaan oudoiksi ja illusionistisesti ohuiksi.<sup>14</sup> Kuten monille muillekin outsider-taiteilijoille, myös Aloïselle paperin pinta oli lohtu ja pakopaikka, jossa taiteilijan näkökulma sai olla ainoa ja oikea. Aloïsen töiden ominaispiirteeksi muodostui tiiviiksi pakattu pinta, joka on täytetty hahmoilla ja kuva-aiheilla. Tätä ilmaisutapaa kuvaa latinankielinen termi *horror vacui*, mikä tarkoittaa tyhjyyden pelkoa<sup>15</sup>.

Aloïsen kerrotaan synnyttäneen kuvansa nopeasti: ensin tulivat hahmojen ääriviivat, sen jälkeen kuvat täyttyivät värikkäistä muodoista<sup>16</sup>. Nopea työtahti on etenkin psykiatrisissa sairaaloissa toimineille taiteilijoille tyypillistä: myös suomalaisen taiteilijan L. Onervan kerrotaan sairaalajaksonsa aikana tuottaneen teoksia ”näennäisen hurjaa vauhtia”. Toki tästä paljastuu myös sairaalatodellisuus: potilailla on käytössään runsaasti aikaa. Taide voi olla toisaalta pakoa kahlitsevasta ympäristöstä ja toisaalta keinoa keskittyä, ”tarkentaa katseensa johonkin todelliseen”.<sup>17</sup> Yksi Aloïsen teosten ominaispiirteistä on ihmishahmojen erikoiset silmät, jotka ovat vain sinisiä soikioita. Ilman pupilleja niiden intensiivinen tuijotus jää vaille kohdetta. Aloïselle piirtäminen oli jatkuvaa värien energian aiheuttaman järkytyksen purkamista, mistä lopputuloksena oli välitön kuvien vyöry.<sup>18</sup> Naisellisuuden ilmaisussa Aloïse hyödynsi historiallisia tapahtumia ja henkilöitä, joihin hän yhdisti oman intohimoisen ja kiihtyneen tulkintansa. Tästä syystä Russelin mukaan hänen

---

<sup>13</sup> Palin 1998, 118–125.

<sup>14</sup> Rhodes 2004, 81.

<sup>15</sup> Lima 2014.

<sup>16</sup> Rhodes 2004, 81.

<sup>17</sup> Arell & Mäkelä 2004, 37.

<sup>18</sup> Rhodes 2004, 81–82.

teostensa tunnelma näyttäytyykin melko ristiriitaisena: intensiivisen romanttisena ja samalla erittäin teatraalisena<sup>19</sup>.

Ensimmäinen Aloïsen tarkasteltavista teoksista on ”Naispaavi ja opiskelija” (ransk. *Papesse des étudiant*), joka kuuluu Aloïsen toiseen taiteelliseen vaiheeseen ja on valmistunut aikavälillä 1924–41. Teoksen nimen suomentaminen osoittautui haastavaksi, sillä nimessä olevien naispaavin (*papesse*) ja miespuolisen opiskelijan (*étudiant*) yhteys jää epäselväksi. Analysoin kaksipuoleisen teoksen etupuolta, joka on toteutettu väriliiduilla kartongille. Työn mitat ovat 39 x 24,5 cm. Teoksessa on koko kartongin kokoinen seisova, alaston nainen, jolla on yllään pitkä, vartalonmyötäisesti laskeutuva punainen viitta. Viitassa on myös hieman violettia, ja sen kauluksen materiaali on kärppää. Naisen alaston vartalo on väritetty valkoisella helmiäisväririkynällä ja rinnat piirretty vaaleanpunaisin ympyröin. Nämä pienet ympyrät suuntaavat naisen polviin, sukuelimiin ja varpasiin. Naisen jalan viereen on sijoitettu pieni oranssinpunainen korkokenkä. Aloïse on piirtänyt naiselle ison, ruskean peruukin, joka ulottuu hänen olkapäilleen. Siniset silmät hallitsevat naisen kasvoja, ja hänen päätään ympäröi pyhimyskehä. Vasemmassa kädessään naisella on sininen vesilasi, josta loiskuu vettä maata kohti. Piirustuksen värit ja herkkä ote luovat naiselle sensuellin olomuodon. Kuvan reunaan on sijoitettu kuvateksti ”kaksikymmentä vuotta näissä paikoissa pienen huokauksen kera” (alkuperäinen teksti ranskaksi) vaikuttaa olevan kertomus surullisesta elämästä, jonka vietävänä Aloïse oli.<sup>20</sup>



Kuva 1. "Papesse des étudiant" (1924–41).

Teoksessa olevan naisen oikea käsi on asetettu lantiolle ja vasen käsi on ojennettu vartalon sivulle. Hänen pienikokoisen päänsä ympärillä on sinivalkoinen sädekehä, ja hänen silmänsä ovat kasvojen mittasuhteisiin verrattuna luonnottoman isot. Silmät ovat tasaisen siniset ja muistuttavat muodoltaan silmälaseja. Hahmolla on pieni punainen suu ja naisellinen, sensuelli ulkomuoto. Naisen rintoja esittävät sisäkkäiset punaiset ja valkoiset ympyrät on sijoitettu melko etäälle toisistaan. Naisen hartiat ja lantio ovat vartalon mittasuhteissa hallitsevat ja noudattavat samaa pyöreää, pehmeää muotokieltä. Naisen jalkaterät ovat hyvin pienikokoiset verrattuna muuhun vartaloon, ja hänen varpaankyntensä on lakattu punaisiksi. Oikeassa kädessä naisella on keltainen rengas, johon on liitetty vihreitä ympyröitä: luultavasti kyseessä on kultakäsikoru.

Aloïsen teos ”Naispaavi ja opiskelija” ja sen helmiäisvärillä piirretty naishahmo luovat vahvoja viittauksia Antiikin ajan veistotaiteeseen, jota määrittävät valkoinen marmori ja alastomat ihmishahmot. Myös teoksen naisen asento viittaa Antiikille tyypilliseen veistoshahmon vartalon

<sup>19</sup> Russel 2017.

<sup>20</sup> Porret-Forel 2013a.

asetteluun, kontrapostoon. Kyseisessä asettelussa hahmon vartalon paino on yhden jalan päällä, jolloin muu vartalo kiertyy kevyesti vastakkaiseen suuntaan. Kontropostolla pyrittiin ihmishahmon rennompaan ja luonnollisempaan vaikutelmaan. Useista Aloïsen teoksista löytyy uskonnollisia viittauksia, ja etenkin katolilaiseen uskontoon liitettäviä elementtejä. Kyseisen teoksen nimen ensimmäinen osa, ”papesse”, viittaa naispuoleiseen paaviin ja samalla kristinuskon legendaan Paavi Johannasta. Legendan mukaan paavin asemaan onnistui nousta miesten vaatteisiin pukeutunut naishenkilö, joka olisi toiminut virassaan muutaman vuoden ajan. Kertomusten mukaan paavin sukupuoli kuitenkin paljastui, kun hän tuli raskaaksi ja synnytti pojan. Myöhemmät tutkimukset ovat osoittaneet, että Paavi Johanna on keksitty tarina.<sup>21</sup>

Kyseinen kertomus on kuitenkin innoittanut lukuisia taiteilijoita, kuten Aloïsenkin aikana elänyttä belgialaista taidemaalaria Luc Lafnetia (1899–1939), joka on maalannut teoksen ”La papesse Jeanne” (n.d.). Myös Lufnetin teoksessa naispuolinen paavi on esitetty ilman vaatteita, yllään ainoastaan kruunu, punainen viitta sekä intiimialueen peittävä vaalea kangas.<sup>22</sup> Aloïsen teoksessa naishahmon viereen oli asetettu myös punainen jalkine, joka viittaa katolisen kirkon johtajien käyttämiin tohveleihin<sup>23</sup>. Teoksen kuvateksti ”kaksikymmentä vuotta näissä paikoissa” ei suoraan viittaa naispaavin legendaan, mutta paljastaa teoksen syntyolosuhteita. Aloïse vietti suuren osan elämästään psykiatrisessa sairaalassa, suljettujen huoneiden ja hoitohenkilökunnan ympäröimänä. Ehkä hänen kirjoituksensa oli kuin toive tai rukous, jonka hän toivoi naispaavin mukana nousevan ylempien tahojen tietoisuuteen. Toisaalta Aloïse on voinut nähdä itseään paavi Johannassa, ehkä samaistuen tämän surulliseen tarinaan tai ylipäättään sukupuolierojen aiheuttamiin vaikeuksiin ja naisen alistaiseen asemaan miehen rinnalla.

Toinen analysoitavista teoksista on Aloïsen vuonna 1943 valmistunut kaksipuoleinen teos ”Neitsyt Marian ja hohtavan sädekehänsä palvonta” (ransk. *Adoration à la Vierge au nimbe rayonnant*). Teos on kooltaan 33 x 24,5 cm ja Aloïse on toteuttanut sen väriliiduilla ja lyijykynällä paperille. Porret-Forelin mukaan teoksessa on esitetty Neitsyt Maria, joka pitää lasta sylissään.<sup>24</sup> Naisen isoa, vaaleaa peruukkia ympäröivät keltaiset ja siniset säteet. Sinisen, kuninkaallisen takkinsa alla hänellä on yllään keltainen korsetti ja päällimmäisenä pitkä, punainen viitta. Teoksen oikeassa alakulmassa on vaaleatukkainen mies punaisissa ja sinisissä vaatteissa, päässään kuninkaallisille tyypillinen sininen kruunu punaisin koristein. Kuvan naisen isoa, kiharaista peruukkia koristaa punainen hiuspanta ja hänen päänsä ympärillä on sinisin ja keltaisin viivoin luotu sädekehä. Naisen katse on suunnattu alaspäin ja hänellä on Aloïsen tyyllille tyypillisesti silmien tilalla vain tasaiset siniset alueet. Naisella on punatut huulet ja hänellä on yllään sininen mekko kultaisin koristein sekä punainen viitta. Naisella on käsikoruja ja pitkällä sormillaan hän kannattelee pientä kruunupäistä lasta. Lapsen poski nojaa vasten häntä pitelevän naisen poskea ja myös lapsella on siniset silmät sekä yllään vaaleanpunainen asu. Sekä lapsella että naisella on kaula-aukko, josta paljastuu rintojen muotoja. Kuvan oikeassa reunassa on sinipukuinen mieshahmo, jonka kasvot ovat kohti naista ja lasta. Miehen

---

<sup>21</sup> Heikkilä 2004.

<sup>22</sup> Artnet 2017a.

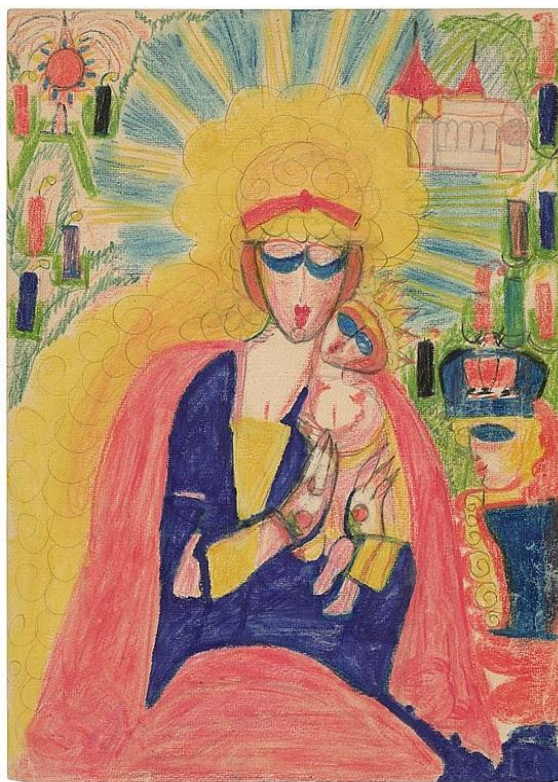
<sup>23</sup> Porret-Forel 2013a.

<sup>24</sup> Porret-Forel 2013b.



päässä on kruunua muistuttava sininen päähine punaisin koristein ja hänellä on vaaleat hiukset sekä siniset silmät. Mies on mittasuhteiltaan naista ja lasta merkittävästi pienempi. Henkilöhahmojen taustalla on oikeassa yläkulmassa pienikokoinen linna, josta kohoaa kaksi tornia. Oikeaa reunaa koristaa myös vihreä joulukuusi, jossa on erivärisiä kynttilöitä. Myös teoksen vasemmassa reunassa on joulukuusen oksia muistuttavia muotoja ja kynttilöitä, sekä yläkulmassa tähti, joka on väritetty punaisella, keltaisella ja sinisellä väriliidulla.

Jacqueline Porret-Forelin mukaan teos sijoittuu Aloïsen kolmanteen taiteelliseen vaiheeseen, ja liittyy mahdollisesti Aloïsen tutustumiseen taiteilija Francisco de Zurbarániin teokseen "The Adoration of the Magi" (1639–40). Toki Aloïse on voinut Neitsyt Mariaa ja Jeesus-lastaa kuvaavaan teokseensa hyödyntää muitakin kristinuskoon liittyviä teoksia, joita länsimaisesta taiteen kirjosta löytyy lukemattomia. Yhteyksiä Zurbaránin teokseen voidaan kuitenkin löytää: 1600-luvulla eläneen de Zurbaránin teoksessa Neitsyt Mariaksi tulkittava nainen pitelee sylissään lasta, Jeesusta, ja vastasyntynyttä johtajaa ihailevat maahan polvistunut valkoihoinen mies sekä väkijoukko. Marian ja Jeesus-lapsen takana, aivan kuvan oikeassa reunassa, seisoo mies, joka on mitä todennäköisimmin Joosef. Kuten de Zurbaránin, myös Aloïsen, teoksessa ihmishahmojen taustalla kohoaa linnamaisia rakennuksia holvikaarineen. Aloïse on lisännyt omaan teokseensa jouluun, Jeesuksen syntymäjuhlaan, viittaavia uudenaikaisempia elementtejä: joulukuuset erivärisine kynttilöineen ja latvatähtineen hehkuvat ihmishahmojen taustalla. Aloïsen teoksen mieshahmo ei selvästikään ole Joosef, vaan Jeesus-lastaa ihaileva mies, jonka maahan polvistumista Aloïse on havainnollistanut yksinkertaisesti piirtämällä mieshahmosta mittasuhteiltaan pienemmän kuin Mariasta ja Jeesuksesta.



Kuva 2. "Adoration à la Vierge au nimbe rayonnant" (1943).

Aloïsen kahden teoksen uskonnolliset viittaukset viestivät maailmankuvasta, jota on vahvasti määrittänyt katolilainen uskonto ja hänellä on sairaalajaksonsa aikana ollut mahdollisuus tutustua kristinuskon aiheita käsittelevään taiteeseen. Teoksiin tutustumisen myötä Aloïse on tehnyt omia versioitaan hillityistä kirkollisista maalauksista, hyödyntäen käytettävissä olevia materiaaleja: liituja, värikyniä sekä paperia ja pahvia. Aloïsen taiteellisen näkemyksen myötä uskonnolliset hahmot ovat muotoutuneet kirkkaista väreistä, paljaasta pinnasta ja lapsenomaisella ilmaisulla toteutuneista ihmishahmoista. Kiinnostavaa on, kuinka outsider-taiteen taustalla olevan *art brut* -käsitteen pohjimmaisena ja lähes mahdottomana lähtökohtana on ollut löytää taidetta, joka on täysin eristyksissä perinteisestä taidemaailmasta. Kuten jo tutkielmani johdannossa mainitsin, halusi

outsider art -käsitteen kehittäjä Roger Cardinal ennen kaikkea laajentaa taidemaailman ulkopuolista toimintaa, ja Aloïse onkin omalla tahollaan ottanut askelia lähemmäs perinteistä taidemaailmaa. Useista hänen teoksistaan löytyy viittauksia jo olemassa oleviin teoksiin, jotka hän on omalla tyyllillään siirtänyt häilyväisten rajojen ulkopuolelle, outsider-taiteen kentälle.

Kolmas Aloïsen teoksista on vuonna 1963 valmistunut ”Antonius ja Kleopatra” (ransk. *Antoine et Cléopâtre*). Teos on kooltaan 28 x 20,5 cm ja se on toteutettu värikynällä paperille. Teos on naispuoleisen henkilön rintakuva, jossa naisen vaaleiden kiharoiden väliin kätkeytyy kolme punaista skorpionia sinisine silmineen. Naisen, Kleopatran, sylissä on mustatukkaisen miehen, Antoniuksen, pää. Kuten jo tutkielmani johdannossa tuli ilmi, lääkäri Jacqueline Porret-Forel työskenteli tiiviisti Aloïsen kanssa vuodesta 1941 lähtien. Porret-Forel on siis usein ollut läsnä Aloïsen tehdessä teoksiaan, joten hänen lopullinen vaikutuksensa Aloïsen teoksiin jää tulkintojen varaan. ”Antonius ja Kleopatra” -teoksen syntyä Porret-Forel kuvailee seuraavasti (suomennettu ranskankielisestä alkuperäistekstistä):

Aloïse teki silmiäni edessä, noin kymmenessä minuutissa, piirustuksen ilman kuvatekstiä, jolle hän antoi nimeksi ’Antoine et Cléopâtre’. Pyysin Aloïsea piirtämään myös eläimiä, ja hän sanoi tehneensä pienen krokotiilin, jolla hän viittasi kuvassa esiintyvään skorpionien sarjaan. Eläimet symboloivat Aloïselle kuolemaa ja viittaavat myös Egyptin muinaiseen naishallitsijaan, Kleopatraan. Kyseinen assosiaatio johdatti nopealla prosessilla valmiiseen teokseen. Tämä menettelytapa antoi paljon tietoa taiteilijan luomisprosessista, joka näytti toimivan ennen kaikkea rikkaan assosiaatioiden verkoston läpi – tuoden näkyväksi alitajunnasta kumpuavien kuvien valtaisa varastoa.<sup>25</sup>

Naisen paksut ääriviivat on piirretty punaisella värikynällä, jotka luovat teokselle vahvat raamit. Naisella on suurikokoiset hartiat, jotka kannattelevat miehen päätä. Asetelma muistuttaa lastaan imettävää äitiä, mutta lapsen sijaan sylissä on aikuisen miehen pää. Keltaisten kiharoiden ja skorpionien lisäksi naisella on muhkea suu ja punaiset huulet. Naisen rinnat on kuvattu muodoilla, jotka luovat vahvan miellelyhtymän kirsikoilla koristeltuihin leivoksiin. Miehen katse on suunnattu ylös naisen kasvoja kohti. Myös hänellä on huomattavan suurikokoiset huulet, sekä kasvoja hallitseva suuri, sininen soikionmuotoinen alue, joka kuvaa hänen silmiään. Teos ”Antonius ja Kleopatra” johdattaa nimensä mukaisesti kristinuskon aiheiden sijaan Antoniuksen ja Kleopatran rakkaustarinaa, jossa valtaa pitävät roomalainen rationaalisuus ja egyptiläinen aistillisuus. Kleopatra oli vahva naishahmo ja Egyptin hallitsijatar, joka neuvotteli valtiollisista asioista yhdessä Caesarin luottomiehen, Antoniuksen, kanssa. Kertomusten mukaan neuvottelut jatkuivat usein myös makuuhuoneen puolella, johon myös Aloïsen teos viittaa. Kleopatralla ja Antoniuksella oli myös kolme yhteistä lasta.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Porret-Forel 2014.

<sup>26</sup> Kinnarinen 2012.

Kuten jo analyysini ensimmäisellä tasolla mainitsin, Aloïse on piirtänyt Kleopatralle paksut, vahvat ääriiviivat punaisella värikynällä, joilla hän on mahdollisesti halunnut kuvata naisen vahvaa otetta ja suojaavaa syliä. Punainen väri edustaa usein rakkautta, intohimoa ja kohtalokkuutta, joita myös Shakespearen Kleopatra on Antoniukselle merkinnyt. Aloïsen tulkinta rakastavaisista ei jätä suhteen seksuaalista puolta oletusten varaan, vaan tarjoaa katsojalle kurkistuksen naisen ja miehen intiimiin hetkeen. Jacqueline Porret-Forel kertoo teoksen syntyprosessista ja pyynnöstään Aloïsea piirtämään kuvaan myös eläimiä, jonka innoittamana Aloïse koristeli Kleopatran keltaiset hiukset skorpioneilla. Skorpionit ovat merkittävä osa egyptiläistä kulttuuria ja luontoa, mutta Aloïselle skorpionit merkitsivät muutakin – kuolemaa. Tällä Aloïse mahdollisesti viittaa Kleopatran ja Antoniuksen rakkaustarinan traagiseen kohtaloon, mutta myös skorpionien myrkyllisyyteen sekä kuolemaan liittyviin taruihin ja kertomuksiin.



Kuva 3. "Antoine et Cléopâtre" (1963).

## 2.2 Madge: mustavalkoista spiritismiä



Kuva 4. "Lady with Stairs" (1940).

Madge Gillin teos "Nainen ja portaat" (engl. *Lady with Stairs*) on valmistunut vuoden 1940 tienoilla. Teos on pienikokoinen, mitoiltaan vain 14 x 9 cm, ja piirustus on toteutettu musteella kortille (paksulle paperille). Kuva on mustavalkoinen ja sen keskellä ovat naisen kasvot, joiden katse on suunnattu yläviistoon, katsojan yli. Naisen kasvonpiirteet ovat kauniit, silmät ovat suuret ja pyöreät, sekä naisen huulet ovat kevyesti raollaan. Kasvoja lukuun ottamatta teos on täynnä geometrisiä kuvioita. Naisen päälta nousevat pitkät portaavat kuvan yläreunaan asti, ja samoin hänen kaulansa tilalla on kierreportaat, jotka päätyvät kortin sivureunaan. Aloïsen teoksille tyypillisesti, myös Madge on täyttänyt paperin pinnan kokonaan. Teoksessa vuorottelevat suorakulmiot ja kolmiot, jotka on täytetty eripaksuisin ja -pituisin viivoin. Geometriset muodot luovat teokselle kelluvaa, leijuvaa tunnelmaa, joka kohtaa naisen rauhallisen, ylös kohotetun katseen. Levollisen tunnelman vastapainoksi naisen kasvot tuntuvat vähitellen uppoavan syvemmälle suorakulmioiden ja kolmioiden luomaan tilaan.



Toinen Madgen teoksista "Henkinainen" (engl. *Spirit Lady*) sijoittuu vuoteen 1945, ja se on toteutettu musteella paperille. Teos on jälleen pienikokoinen, vain 14 x 9 cm. Teoksessa on suuret naisen kasvot, joiden pyöreät silmät ja ympyrän muotoiseksi piirretty suu luovat hätäntynnyttä, surullista tunnelmaa. Madge on jatkanut porrasteemaansa, ja sijoittanut naisen kaulan ja rinnan tilalle suorat, portaita muistuttavat askelmat. Teoksen naisella on kiharoille muotoillut hiukset päänsä ympärillä, joita koristavat erilaiset linnunsulat. Naista ympäröivä tila on täytetty vaak- ja pystysuuntaisin viivoin.



Kuva 5. "Spirit Lady" (1945).

Madgen naiskuville taustan luovat mustalla kynällä toteutetut geometriset pinnat. Teosten välittämä mustavalkoinen, dramaattinen tunnelma on kuin esiaste geometriseen grafiikkaan, josta esimerkkinä tunnettu taidegraafikko, Maurits Cornelis Escher (1898–1972). Escherin teokset ovat visuaalisesti hengästyttävän rikkaita ja hän onkin tunnettu niin kutsutuista mahdottomista rakennelmistaan. Hänen taiteilijauransa alkuvaiheista löytyy myös ihmiskuvia: esimerkiksi vuoden 1918 teos "Fiet van Stolk" on linoleikkauksella toteutettu mustavalkoinen työ naisen sivuprofiilista. Naisen kasvot ja hiukset ovat selkeitä, vahvoja linjoja ja hänen päänsä ympärille Escher on luonut tasaisen geometrisen mustavalkoisten raitojen pinnan.<sup>27</sup> Aloisen tavoin myöskään Madge ei siis jäänyt pimentoon muusta taidemaailmasta ja haki mahdollisesti taiteellista innoitusta muiden taiteilijoiden työstä. Hän mainitsee kirjeenvaihdossaan ystävälleen ihailleensa suuresti yhdysvaltalaisesta taiteilijasta Grandma Mosesta (oikealta nimeltään Anna Mary Robertsonia, 1860–1961), joka on tunnettu maalaismaisemiin sijoittuvista naivistista teoksistaan.<sup>28</sup>

Naishahmojen kasvot ovat hallitseva elementti Madgen teoksissa – näyttääkin siltä, että hän teki pääsääntöisesti pelkästään naiskuvia. Roger Cardinal ehdottaa naiskuvien runsauden johtuvan Madgen elämänvaiheista: hän joutui lapsena äitinsä hylkäämäksi ja menetti myöhemmin oman tyttärensä synnytyksessä. Toistuvat naisaiheet ovat mahdollisesti kaipausta hänen elämänsä naisiin, jotka loistivat poissaolollaan. Lisäksi Madge eli miesten ympäröimänä koko aikuisikänsä, sillä hänen oma perheensä koostui aviomiehestä ja kolmesta pojasta. Cardinalin mukaan teokset voivat olla myös kuvia hänen henkioppaastaan, Myrninerestistä. Näin Madge piti omaa alter egoaan hengissä: hahmoa, jota eivät koskettaneet todellisen elämän vastoinkäymiset. Toisaalta voimme tulkita

<sup>27</sup> M. C. Escher Foundation 2017.

<sup>28</sup> Cardinal n.d., Artnet 2017b.

Madgen teoksia myös hänen omakuvikseen.<sup>29</sup> Tutkielmaani valituissa teoksissa naisen kasvot leijailevat geometrisessa viidakossa, ehkä suunnan kadottaneena tai läheisyyttä kaipaavana. Mustavalkoiset kasvokuvat viittaavat vahvasti myös kyseisen ajan valokuvamuotokuvaan – Madge on mahdollisesti saanut tyyllillistä innoitetta aikansa valokuvista.

Madgen kaikki teokset ovat syntyneet kotioloissa, joita ovat varjostaneet vaikea suhde aviomiehen kanssa ja vastoinikäymiset kolmen pojan kanssa, joista yksi kuoli jo ennen Madgen poismenoa. Naapurustossa Madge saavutti mainetta omaperäisenä henkilönä, joka avoimesti harjoitti spiritismiä. Hänet tunnettiin myös lasisilmäisenä meediona – hänen toinen silmänsä oli vaurioitunut, jonka taiteilija oli korvannut lasilla. Madgen kerrotaan asuneen kuolemaansa asti kotonaan, joko useamman tai ainakin yhden poikansa kanssa. Jollain tasolla Madge oli kuitenkin vieraantunut muusta sosiaalisesta kanssakäymisestä, sillä henkien ja etenkin hänen oman henkioppaansa Myrnerestin läsnäolo oli hänelle merkittävintä, etenkin taiteellisessa toiminnassaan. Cardinal mainitsee kirjoittamassaan taiteilijan biografiassa, että Madge myös signeerasi teoksensa usein Myrnerestin, kuvitteellisen henkilön, nimiin. Vaikka Madge myöhemmällä iällä veikin teoksiaan Lontoon näyttelyihin, hän kuitenkin säilyttää asemansa outsider-taiteilijana – hän myös kieltäytyi jyrkästi teostensa myymisestä. Taiteilijan mukaan ne kuuluivat juuri Myrnerestille, jolloin niiden myyminen olisi ollut mahdotonta. Madge kävi elämänsä aikana kirjeenvaihtoa ystävänsä, journalisti Louise Morganin kanssa, jolle hän kirjoitti toiveestaan olla normaali.<sup>30</sup>

Madgen taidetta ohjannut spiritismi mahdollistaa myös muiden paranormaalien käsitteiden liittämisen hänen taiteelliseen toimintaansa. Luultavasti taiteilija on kokenut henkioppaansa Myrnerestin jopa konkreettisesti ohjaavan hänen teostensa syntyä automaattisuuden kautta – korvasihan Madge oman nimensä Myrnerestillä teosten signeerauksessakin. Automaattikirjoituksella tarkoitetaan henkilön kirjoittavan muiden elävien ihmisten, vainajien tai aineettomien olentojen viestejä paperille. Samanlaisen automaattisuuden voidaan nähdä ilmenevän myös piirtämisessä.<sup>31</sup> Automaattiseen kirjoittamiseen ja piirtämiseen liittyy läheisesti myös ideomotorinen liike. Ihmisen ollessa melko tiedostamattomassa tilassa, hänen kättään voi liikuttaa joku yliluonnollinen voima, johon hän uskoo.<sup>32</sup> Sekä automaattikirjoitus että ideomotorinen liike ovat ilmiöitä, joita ei ole tieteellisesti perusteltu.

### 2.3 Kahdenlaisia tulkintoja naiseudesta

Aloïsen ja Madgen teokset välittävät hyvin erilaisia representaatioita naiseudesta. Aloïse herkuttelee naisen seksuaalisuudella ja vahvoilla muodoilla, kun taas Madge ei tehnyt kokovartalokuvia: hänen tulkintansa naisesta keskittyvät pääasiallisesti kasvoihin. Aloïsen teokset ovat rikkaita myös värien käytöltään, etenkin voimakkaat punaisen ja keltaisen eri sävyt luovat intensiivistä tunnelmaa – sekä tietenkin silmiin käytetty sininen väri jää helposti katsojan mieleen. Madgen tehokeino on hyvin

---

<sup>29</sup> Cardinal n.d.

<sup>30</sup> Cardinal n.d.

<sup>31</sup> JREF 2015a.

<sup>32</sup> JREF 2015b.

toisenlainen: hän luottaa mustavalkoiseen maailmaan, jossa geometrisuus sekä katseen suunta ovat hallitsevassa asemassa. Mustavalkoisuus on erinomainen keino dramaattisen, mystisen ja salaperäisen tunnelman luomiseen. Analyysiini valituista Aloïsen teoksista kahdessa on kuvattuna myös mieshenkilö: Aloïse on luultavasti nähnyt miehen naiseuden tärkeänä määrittäjänä, mutta korostanut kuitenkin naisen asemaa kahden sukupuolen kuvallisessa asettelussa. Nainen ei missään tapauksessa jää miehen varjoon, pikemminkin päinvastoin. Aloïsen teoksissa nainen hallitsee, hyväilee ja hallitsee – mies lepää, ihailee tai reunustaa naista. Teosten nais- ja mieshahmot jakavat joskus jopa yhteisen suun tai silmät<sup>33</sup>. Aloïsen teoksessa ”Neitsyt Marian ja hohtavan sädekehänsä palvonta” (1943) naiseuteen liitetään myös lapsi. Nainen on äiti, suojelija ja hedelmällinen olento.

Edellä mainitusta näkökulmasta katsottuna Madgen teosten naisellisuus jää ohueksi, mutta hänen teoksensa tarjoavat naiseuden representaatioon erilaisia ulottuvuuksia: nainen on itsenäinen ja kykeneväinen tutustumaan erilaisiin spiritistisiin suuntauksiin. Madge ei luota naiskuvissaan vartalon täyteläisiin muotoihin vaan kasvojen kohtalokkaisiin ilmeisiin. Hän on jopa korvannut vartaloa erilaisilla geometrisilla rakenteilla, kuten portailla. Madgen teoksissa ei myöskään esiinny miehiä. Aloïsen teoksissa myös uskonnollisuus on vahvasti läsnä ja etenkin katoliseen maailmaan liitettävät kuva-aiheet ovat ahkerasti hyödynnettyinä. Madge sijoittuu tässäkin suhteessa vastakkaiselle puolelle: hän on tunnustautunut spiritismin harjoittajaksi ja sanonut teostensa olevan hänen henkisen oppaansa, Myrnerestin, alaisuudessa tehtyjä<sup>34</sup>.

Tutkielmaani valitut taiteilijat ovat naishenkilöitä ja tutkimuskysymykseni kohdistuu teosten välittämiin naiseuden representaatioihin, jolloin mahdollisuuksia olisi myös feministiseen tutkimukseen. Tässä tutkimuksessa vain sivuan aihetta, mutta haluan huomauttaa, että feministisen analyysin mukaan on mielekästä tutkia naisia kulttuurin luojina sekä naiseuden asettamia kysymyksiä heidän elämänsä ja taiteellisen työnsä määrittäjinä. Naiseutta ei pidä kuitenkaan asettaa heidän teostensa alullepantavaksi tekijäksi. Tärkeintä on korostaa työskentelyprosessia ja niitä sosiaalisia ympäristöjä, joissa teokset syntyvät.<sup>35</sup> Kyseinen lähestymistapa on tärkeää naistaiteilijoiden tutkimuksessa, mutta nousee erityisen vahvaan asemaan myös outsider-taiteilijoiden tarkastelussa: elinolosuhteet ovat usein ratkaiseva tekijä jo taiteilijan sijoittamisesta outsider-taiteen kentälle.

Sukupuoliin perustuviin eroihin liittyen kiinnostavaa on myös, kuinka hulluus on saanut erilaisia merkityksiä sukupuolten välillä. Miestaiteilijoille hulluus on usein ollut vain väline luovuuteen sekä tieteelliseen ja runolliseen tutkimusmatkailuun. Naisten tapauksessa hulluus oli kuitenkin automaattisesti aitoa, todellista hulluutta, joka johti heidän taiteellista toimintaansa. Miehet olivat aktiivisia toimijoita, jotka hallitsivat tiedostamatonta mieltään ja naiset nähtiin passiivisina ja

---

<sup>33</sup> Maizels 1996, 47.

<sup>34</sup> Cardinal n.d.

<sup>35</sup> Pollock 1988, 84–85.

voimattomina – tiedostamattoman mielensä armoilla olevina taiteilijoina.<sup>36</sup> Toinen tutkielmani taiteilijoista, Aloïse, vietti suuren osan elämästään mielisairaalassa diagnosoidun mielisairauden vuoksi, mutta kuinka mielensä armoilla hän lopulta oli? Kysymykseen voi olla mahdotonta vastata, mutta voimmehan myös olettaa, että Aloïse antoi tietoisesti – autenttisen taiteilijan tavoin – vallan tiedostamattomalle mielelleen ja haki inspiraatiota oman päänsä sisältä. Mielisairaus saattoi mahdollistaa hänelle taiteellisen toimintansa pitkäaikaisen jatkuvuuden, mutta epävarmaksi jää, kuinka sairauden alistama hän lopulta oli. Madge puolestaan ei elämänsä aikana ollut psykiatrisessa hoidossa, mutta häneenkin liitetään vainoharhaisuutta ja erikoisuutta, etenkin spiritistisen toimintansa vuoksi. Oliko hän kuitenkin voimaton, mielensä orjana oleva taiteilija? Kuinka häilyväinen mielen hallitsijan ja sen palvelijan välinen ero lopulta onkaan? Luultavasti hulluuden ja sukupuolen kysymyksissä taustalla on ollut vain yhteiskunnallinen tarve tehdä eroa miehen ja naisen taiteellisen toiminnan välille: luoda keinotekoista erottelua, jonka avulla on ollut mahdollista sysätä naisia kauemmas taidemaailman arvostetuimmasta joukosta.

Aloïse ja Madge elivät Sveitsissä ja Englannissa, mutta toki myös kotimaisia esimerkkejä hoitolaitokseen sijoitetuista naistaiteilijoista on. Yksi tunnetuimmista on naistaiteilija L. Onerva, joka kirjoitti sairaalavuosiensa aikana merkittävän määrän runollisuutta ja teki myös kuvataidetta, pääsääntöisesti omakuvia. Hänen elämäkerrassaan tavoitetaan mielestäni onnistuneesti outsider-taiteilijan ominaispiirre: ”L. Onerva on ehkä ollut vangittu, mutta aina sisimmässään vapaa”. Arell ja Mäkelä peräänkuuluttavatkin taiteen parantavaa voimaa ja taiteellisen toiminnan tärkeyttä oman itsen ja ympäröivän maailman hahmottamisessa.<sup>37</sup> Seuraavassa luvussa käsitellenkin tutkielmani viitekehystä, outsider-taidetta modernissa Euroopassa sekä outsider-taiteilijaa autenttisuuden näkökulmasta.

---

<sup>36</sup> Chadwick 1985, 73–74.

<sup>37</sup> Arell & Mäkelä 2004, 19.

## 3 OUTSIDER-TAIDE JA AUTENTTISUUDEN NÄKÖKULMA

### 3.1 Outsider-taide modernissa Euroopassa

Outsider-taide ei ole sitoutunut mihinkään tyyli- tai suuntaukseen tai koulukuntaan, myöskään itse outsider-taiteilijat eivät välttämättä luokittelisi taidettaan outsider-taiteeksi<sup>38</sup>. Minna Haverin mukaan outsider-taide eli ulkopuolinen taide voidaan kuitenkin jakaa kahteen eri suuntaukseen, joista toinen pohjaa *art brut* -taiteeseen ja toinen kansantaidepohjaiseen itseoppineisuuteen. Myös maantieteellisiä eroja löytyy: Yhdysvalloissa ulkopuolinen taide on perinteikkäästi määritelty kansantaiteen puolelle, mutta Euroopassa taidemaailman ulkopuolinen taide määritellään usein outsider-taiteeksi. Lisäksi ilmiölle on olemassa myös kansallisia nimityksiä, kuten kotimainen ITE-taiteemme. Kandidaatintutkielmani keskittyy kahden naistaiteilijan myötä eurooppalaiseen outsider-taiteeseen, jonka alun nähdään olevan mielisairaaloiden potilastaiteessa. Valitettavasti varhaisinta potilastaidetta ei ole juurikaan säilynyt, sillä sairaaloiden hoitohenkilökunta ei ole asettanut niille arvoa tai perusteita töiden talteen ottamiselle. Vasta lähestyttäessä kohti 1900-lukua pieni joukko lääkäreitä aloitti töiden keräämisen: pääasiallisesti diagnostisiin ja tieteellisiin tarkoituksiin. Ensimmäisiä potilastaidetta käsittelevistä teoksista oli italialaisen lääkärin Cesare Lombrosin vuonna 1864 julkaistu teos *Genio e follia* (suom. Nerous ja Hulluus).<sup>39</sup> Toki ei tule unohtaa outsider-taiteen ihmisläheistä luonnetta, jolloin sen syvimmit juuret ulottuvat tuhansien vuosien taakse – jopa esihistoriallisiin luolamaalauksiin asti<sup>40</sup>.

Psykiatri ja lääkäri Paul Gaston Meunier väitti vuonna 1907 ilmestyneessä teoksessaan *L'Art chez les fous* (suom. Hullujen taide), että psyykkisesti sairaiden taiteella on selkeä yhteys korkeataiteeseen, mutta se kuitenkin erottuu taidemaailmasta tietyillä ominaispiirteillään. Meunierin mukaan outsider-taiteen kautta voitaisiin kuitenkin ymmärtää kuvallista ilmaisua laajemmin.<sup>41</sup> Myös saksalainen psykiatri ja taidehistorioitsija Hans Prinzhorn (1886–1933) tunnisti outsider-taiteen – etenkin mielisairaiden tuottaman taiteen – ja ekspressionismin yhtymäkohtia: molemmat ilmiöt edustavat ulkopuolisen maailman kieltämistä ja itseensä kääntymistä. Prinzhorn muistuttaa kuitenkin niiden perustavanlaatuisesta erosta: ekspressionistit ovat usein valinneet tämän lähestymistapansa taiteeseen oman itsetutkiskelun kautta, kun taas outsider-taiteilija on olosuhteiden uhri. Hänet on erotettu maailmasta ja teokset omasta, henkilökohtaisesta maailmastaan ovat olleet sairauden pakottamia. 1900-luvun alussa myös surrealistieja kiinnosti mielisairaiden taide, transsit sekä unet: taiteilijaa jopa kannustettiin hakeutumaan tiedostamattoman mielensä primääriprosesseihin, jotka kulttuurinen sopeutuminen oli vaientanut. Kuten jo tutkielmani luvussa 2.3 Kahdenlaisia tulkintoja naiseudesta tuli ilmi, toki myös surrealistitaiteilijat kokivat vain leikittelevänsä hulluudella, eivät itse olleet sairauden alistamia.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Rhodes 2004, 13.

<sup>39</sup> Haveri 2010, 32.

<sup>40</sup> Wide Open Art 2017.

<sup>41</sup> Haveri 2010, 31.

<sup>42</sup> Rhodes 2004, 86–89.



Outsider-taiteeseen lukeutuva mielisairaiden taide ei jäänyt ilman vaarallisuuden leimaa. Brittiläinen psykiatri T. B. Hyslop kirjoitti vuonna 1911 siitä, kuinka mielisairaiden taide eli "epätaide" oli pelkästään patologinen ilmiö, ja se saattoi vaikutuksillaan vahingoittaa yhteiskuntaa<sup>43</sup>. Hyslopin reaktion voidaan nähdä yhtenä vaihtoehtona outsider-taiteen vastaanottamiselle: pelkona, joka syntyy ollessamme outouden, erilaisuuden ja toiseuden äärellä. Hänen mielestään mitkään outsider-taiteeseen kuuluvat teokset eivät ansainneet yleisön sokeaa ihailua, koska olihan rikollisen ja mielisairaana taiteilijan välillä vain aste-ero<sup>44</sup>.

Oma tutkielmani keskittyy 1900-luvun alun outsider-taiteeseen ja sen olomuotoihin. Kuinka kehittyvä lääketiede sitten on vaikuttanut outsider-taiteeseen 1900-luvun loppupuolella? Rhodesin mukaan psyykenlääkkeiden käyttöönnotolla on ollut vaikutuksensa: potilaiden sairaalajaksot ovat lyhentyneet, ja väitetään, että ne ovat myös sammuttaneet ahdistuneen, taiteelliseen toimintaan johtaneen, luovuuden. Psykykkisistä sairauksista kärsivien omaehtoisen taiteellisuuden on yhä enenevässä määrin korvannut hoitohenkilökunnan tarjoama taideterapia. Outsider-taiteen puolustajat eivät välttämättä pidä tätä muutosta positiivisena, vaan näkevät terapeutin puuttumisen luoviin prosesseihin pelkästään taidetta huonontavana seikkana. *Art brut* -termin isä Jean Dubuffet näki ongelmia moderneissa psykiatrisissa asenteissa. Hänen mukaansa 1900-luvun alkupuolen lääkärit eivät yrittäneet parantaa hulluutta, vaan antoivat potilaidensa toimia taiteen parissa itsenäisesti. Vuosisadan loppupuolella lääkäreiden tavoitteeksi asetettiin hulluuden hallitseminen, mutta samalla he tulivat tappaneeksi potilaidensa luovuuden.<sup>45</sup> On kuitenkin muistettava, että taideterapialla halutaan edesauttaa potilaan tervehtymistä, mikä ei ollut 1900-luvun alussa hoitotyön ensisijainen tavoite. Lääkkeet ovat myös korvanneet monet raa'at hoitokeinot, joita vuosisadan alussa käytettiin. Voi mielestäni jäädä kohtuuttomaksi vaatimukseksi, että outsider-taiteen tason ja luonteen vuoksi olisi taideterapian tai psyykelääkkeiden asema uhattuna.

Myös Michèle Laird pohtii artikkelissaan "The creative schizophrenia of Aloïse" (2012) luovuuden ja psyykelääkkeiden välistä suhdetta. Laird väittää, että modernissa psykiatrisessa sairaalassa Aloïse ei välttämättä olisi luonut taidettaan laisinkaan, sillä psyykenlääkkeet saattavat hillitä potilaan luovuutta. Luovuuden ja lääkkeiden yhteyden tutkimisesta on kiinnostuttu erityisesti sen vuoksi, että skitsofrenialla ja korkealla luovuudella on havaittu korrelaatio. Aloïse itse kuvaili luovuuttaan ja taiteentekemistään pitkäkestoiseksi hurmioksi, ekstaasiksi. Jacqueline Porret-Forel on sanonut Aloïsen taiteen palvelevan ensisijaisesti seuraavaa tarkoitusta: Aloïse halusi tulla lihaksi, ruumiillistua omissa teoksissaan. Hän koki olevansa irtaantunut kehostaan, jolloin taide oli keino saavuttaa hallinnan tunne uudestaan. Porret-Forelin mukaan yksi ratkaiseva ero outsider-taiteilijan ja muiden taiteilijoiden välillä on se, että outsider-taiteilijan luomisprosessi on yksisuuntainen. Tällä hän tarkoittaa outsider-taiteilijan tapaa tehdä teoksiaan pelkästään omalla mentaalilla tasollaan, eikä niin sanotun perinteisen taiteilijan tavoin, joka taidetta tehdessään vertaa aktiivisesti omaa teostaan aistihavaintoihinsa ympäröivästä maailmasta. Porret-Forel ei kuitenkaan uskonut

---

<sup>43</sup> Rhodes 2004, 92.

<sup>44</sup> Rhodes 2004, 92.

<sup>45</sup> Rhodes 2004, 95-97.

psykyenlääkkeiden käytön hävittävän outsider-taidetta: hänen mukaansa outsider-taide on käsite eikä kehityssuunta, jolloin aina tulee löytymään ihmisiä, joiden henkilökohtaiset näkemykset eroavat ratkaisevasti omistamme.<sup>46</sup>

### 3.2 Outsider-taiteilijan autenttisuus

Outsider-taide edustaa voimakasta individualismia ja taiteilijan autenttisuutta. 1800-luvun lopulla kehittynyt jälkiekspressivistinen modernismi ehdottaakin, että ihminen tuntee itsensä vain omien, sisällään olevien alkulähteidensä kautta. Tämä suuntaus kehittyi jännitteestä, jonka mukaan ihminen löytää itsensä ja moraaliset näkemyksensä hyvin subjektiivisesti, mutta toisaalta yleinen yhteiskunnassamme vallitseva rationaalinen kontrolli pyrkii etäännyttämään meidät omista tunteistamme ja luonnostamme. Taide on kuitenkin pitkään ollut apuväline oman itsemme tulkintaan. Koemme ja toteutamme sitä subjektiivisesti, jolloin etsimme keinoja luoda yhteyksiä omaan autenttiseen luonteeseemme. Etenkin moderni taide on luonteeltaan emansipatorista, sillä se kieltäytyy objektiivisesti velvoittavista merkityksistä. Moderni taide pyrkii erottautumaan ahdistavista ja kapeista taiteelle annetuista merkityksistä sallien yksilölle vapauden omaan kokemusmaailmansa tarkasteluun.<sup>47</sup>

Charles Guignon pohtii autenttisuuden käsitettä teoksessaan *“On Being Authentic”* (2004), jossa hän asettaa autenttisuudelle kaksi pääelementtiä. Ensimmäinen on ihmisen kääntymisen pois sosiaalisen maailman ylläpitämistä peleistä ja rooleista, jolloin hän suuntautuu sisäänpäin ja tavoittelee yhteyttä syvälle, oikeaan itseensä. Toinen pääelementti autenttisuuden saavuttamisessa on edellä mainitun prosessin ilmentäminen: oikean itsensä ilmaiseminen kokonaisvaltaisesti omassa toiminnassa. Autenttisuutta määrittää yritys saada takaisin tunne ykseydestä ja kokonaisesta minästä.<sup>48</sup> Nämä Guignonin ehdottamat autenttisuuden pääelementit toteutuvat jo konkreettisella tasolla outsider-taiteilijan toiminnassa, etenkin sairaalaympäristössä. Varsinkin 1900-luvun alussa potilaiden sosiaaliset kontaktit olivat mahdollisesti hyvinkin rajoittuneita valkoisten seinien sisälle: hoitohenkilökuntaan sekä toisiin potilaisiin. Tämä pakottaa – tai mahdollistaa – sairaalaympäristössä toimineen taiteilijan keskittymään itseensä ja hakemaan inspiraatiota oman päänsä sisältä. Tätä sisäisen maailmansa ilmentämistä taiteilija jatkaa luovassa toiminnassaan: teosten aiheet sijoittuvat vahvasti omiin fantasioihin, pakkomielleisiin tai saavat muotonsa häikäilemättömänä omakuvien sarjana.

Autenttisuuden äärellä ollessamme on pohdittavana suuret kysymykset, kuten kuka minä olen? Tämä vaatii Guignonin mukaan itsetuntemusta, mutta myös nähdyksi tulemisen tunnetta. Myös Charles Taylor kannattaa samaa ajatusta – ihmisen sisäiset kokemukset ovat poikkeuksetta pakotettuja ilmentymään konkreettisessa muodossa. Millainen sitten on autenttinen taiteilija? Ollakseen taiteilija, täytyy tulla autenttiseksi, vastaa Guignon. Autenttinen taiteilija oppii antamaan tiedostamattomalle luomisen prosessille vapauden toimia omalla tavallaan, tyrkyttämättä siihen

---

<sup>46</sup> Laird 2012.

<sup>47</sup> Taylor 1989; 389–390, 477–479.

<sup>48</sup> Guignon 2004, 18–20, 22–27.

sosiaalisten odotusten tai järkevyyden tukemia oletuksia. Taiteilijan sisäinen, autenttinen elämä on orgaanista, salaperäistä ja pimeää sekä vahvasti sidoksissa niin sanottuun suurempaan todellisuuteen. 1800-luvulla tapahtuikin taiteen näkemyksissä uusi käänne: yleisön viihdyttämisen ja todellisuuden imitoimisen sijaan taiteessa on kyse luovan neron autenttisuudesta itsensä ilmaisemisesta. Taiteilija ei ole pakotettu kommunikoimaan mitään kenellekään, ja taide saakin jäädä yleisön ymmärryksen ulkopuolelle.<sup>49</sup> Kyseiset autenttisuuden määritelmät pätevät varmasti moniin muihinkin määritelmiin taiteilijoista ja taiteesta, mutta erittäin oikeutetusti ne korostuvat outsider-taiteilijoista puhuttaessa.

*Outsider art* -käsite on taiteentutkimuksessa suhteellisen nuori, sillä Roger Cardinal otti sen ensimmäisen kerran käyttöön vasta vuonna 1972. Cardinal liitti kyseiseen käsitteeseen psykiatrisesti sairaiden, vankien, lasten sekä itseoppineiden taiteilijoiden taiteellisen toiminnan ja teokset.<sup>50</sup> Yhtenä tärkeimmistä kriteereistä outsider-taiteilijan määrittelyssä on siis ollut taiteellisen koulutuksen puutos. Toinen tärkeä seikka on taiteilijan elinolosuhteet ja ympäristö taiteelliselle toiminnalle. Tutkielmani kolmannessa kappaleessa olen esitellyt lyhyesti outsider-taiteen historiaa ja kehitystä: eurooppalaisen outsider-taiteen lähtökohtana on siis ollut psykiatrisissa sairaaloissa tuotettu taide. Mieleltään sairaiden taide on sijoitettu muun taidemaailman ulkopuolelle, mutta millaisia neuvotteluja menettelystä on käyty? Outsider-taiteen ja -taiteilijan määritelmät eivät kuitenkaan merkittävästi eroa yleisestä taiteilijan määritelmästä, joten mahdollista on, että vähitellen myös outsider-taide tulee näyttäytymään yhtenä taiteen tekemisen olomuotona, marginaalitaiteena. Voi nimittäin olla vaikea löytää perusteita, joilla määrittelimme taidetta näin karkealla jaottelulla. Ja kuinka relevanttia se on – eikö taiteen joka tapauksessa tulisi olla monimuotoista, vapaata, hätkähdyttävää ja ajatuksia herättävää?

Outsider-taide ei vielä 1900-luvun alkupuoliskolla ollut saavuttanut asemaa, jossa sen teoksia pidettäisiin taiteellisesti kypsinä ja niitä voitaisiin esitellä taidegallerian tavoin. Taiteilijoiden anonymitteetti ja salanimet ovat kuitenkin tänä päivänä jääneet historiaan outsider-taidetta koskevassa kirjallisuudessa: nykyisin tutkijat ja alan asiantuntijat haluavat kunnioittaa taiteilijoita yksilöinä ja tuoda esille heidän erikoislaatuisia tyylejään nimien kera. John Maizels korostaa teoksessaan *“Raw Creation - Outsider Art and Beyond”* (1996), että outsider-taiteen tutkimus vaatii erityistä tietoutta kontekstista. Konteksti monimutkaistaa tutkimusta ja teokseen liittyvää tarkastelua, joten vaatii siis parikseen laaja-alaista ymmärrystä. Teoksia tarkastellessa taiteilija tulee asettaa sosiaalista taustaansa vasten ja lisäksi huomioida ne paljastavat seikat, kuinka taiteilija ja teoksensa ovat nousseet suuren yleisön tietoisuuteen.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Guignon 2004, 22–27, 33–34.

<sup>50</sup> Rhodes 2004, 7–10.

<sup>51</sup> Cardinal 1996, 8–10.

## 4 PÄÄTÄNTÖ

Kandidaatintutkielmani johdatti minut jännittävään ja mielenkiintoiseen seikkailuun, jossa analysoin kahden outsider-taiteilijan, Aloïse Corbazin (1886–1964) ja Madge Gillin (1882–1961), teoksia naiseuden näkökulmasta. Lisäksi tutkielmassani pohdin outsider-taiteen ominaispiirteitä sekä tarkastelin outsider-taiteilijaa autenttisuuden ilmentymänä. Tutkielmaani valittujen taiteilijoiden teosten representaatioita naiseudesta käsittelevän luvussa 2 Aloïse Corbazin ja Madge Gillin teosten analyysi. Tutkielmassani ikonologisen analyysin kohteena on kolme Aloïsen teosta, jotka välittävät kuvaa seksuaalisesta, hedelmällisestä ja usein korkeampaan sosiaaliseen luokkaan kuuluvasta naisesta. Madgen kaksi teosta puolestaan kuvaavat naisia, jotka jättävät vartalonsa piiloon ja puhuttelevat katsojaa mustavalkoisilla, magiaan kietoutuneilla kasvoillaan. Nämä outsider-taiteen kentälle sijoitetut teokset haastavat katsojaa kömpelyydellään, outoudellaan ja rohkeudellaan: taiteellisen koulutuksen puute näkyy naisten tuotannossa. Tutkielmani myötä näkisin, että outsider-taiteesta tarkasteltaessa taiteellisen osaamisen sijaan tärkeämmiksi tekijöiksi nousevat taiteilijan tarina, teoksen syntyolosuhteet sekä teoksen tarjoama matka taiteilijan mieleen.

Ikonologisessa analyysissä omien pohdintojeni lisäksi tuon esiin kyseisten taiteilijoiden teosten asiantuntijoiden, Jacqueline Porret-Forelin sekä Roger Cardinalin, näkemyksiä. Tutkielmani pääpaino on teosten naiskuva-analyysissä, jota ympäröin *outsider art* -viitekehyksen osuudella ja taiteilijoiden autenttisuuden tarkastelulla. Seuraavaksi pohdin outsider-taiteen tutkimukseen liittyviä mahdollisia ongelmia sekä ehdotan aiheita jatkotutkimukselle.

Tutkielmani taiteilijoista toinen, Aloïse, vietti elämänsä Lausannen psykiatrisessa sairaalassa, mutta etenkin sairaalaympäristöissä tuotetun taiteen julkaisemiseen voi liittyä myös ongelmia. On tyypillistä, että outsider-taiteilijan teokset ovat nousseet suuren yleisöön tietoisuuteen vasta taiteilijan kuoltua. Voiko teosten julkaisemisessa siis ilmetä eettisiä ongelmia: onko taiteilijan oikeus omiin teoksiinsa kadonnut hänen psyykkisen sairautensa myötä? Taiteilijan hyväksyntä omien teostensa julkaisemiseen on mahdollisesti hänen elinaikanaan jäänyt saamatta, jolloin esimerkiksi hänen hoitohenkilökuntansa on kokenut teosten olevan vapaasti käytettävissä. Tähän liittyy 1900-luvulla kehittynyt kiinnostus outsider-taiteeseen, jolloin lääkärit keräsivät ja esittelivät potilaidensa töitä esimerkkeinä kliinisen sairauden oireista. Lisäksi monia outsider-taiteeseen liittyviä miellejohdotuksia voi olla vaikea muuttaa: potilaiden tekemien teosten esittelyhuoneita on kutsuttu kauhun kabineteiksi, ja niihin kohdistuvaa kiinnostusta on peitelty ironisen ja epäilevän asenteen lisäksi huvittuneella uteliaisuudella.<sup>52</sup> Myös L. Onervan elämäkerran kirjoittajat Berndt Arell ja Hannu Mäkelä ovat pohtineet samoja kysymyksiä kyseistä teosta tehdessään: onko tarpeellista tuoda julkisuuteen sairaalassa tuotettuja teoksia, pääsääntöisesti omakuvia, joita ei ole tarkoitettu suuren yleisön nähtäväksi? Heidän vastauksensa kysymykseen on kuitenkin myönteinen. Ennen kaikkea julkistamistyötä tehdään taiteen itsensä vuoksi – sen parantavien ja lohduttavien ominaisuuksien esilletuomiseksi. Toinen heidän esittelemistään perusteluista on, että he haluavat tuoda taiteilijaa ja

---

<sup>52</sup> Cardinal 1996, 8–9.

tämän teoksia suuren yleisön tietoisuuteen.<sup>53</sup>

Kuten tutkielmani edellisessä luvussa jo pohdin, taiteilijan autenttisuus voidaan siis nähdä myös kylmän rationaalisuuden ja luovuuden väliseksi tasapainotteluksi. Jos outsider-taiteilija edustaa autenttisuutta, hänen voidaan siis todeta tuottavan taidetta ilman laskelmoivaa järkeä ja kahlitsevaa rationaalista kontrollia. Tämän vuoksi hänen toimintaansa eivät ohjaa sosiaalisten verkostojen asettamat tavoitteet, vaan hän luo taidetta oman autenttisuutensa, vapaan luovuutensa pohjalta. Taidemaailma sisältää kuitenkin myös kaupallisia piirteitä, jolloin taiteilijat ovat yrittäjän kaltaisia toimijoita. Pääsääntöisesti he pyrkivät saavuttamaan myytävillä tuotteillaan, taideteoksillaan, taloudellista voittoa. Ovatko outsider-taiteilijat sitten vielä säilyneet kaupallisuuden ja rahan ulottumattomissa ja tekevät teoksiaan lapsenomaisella asenteella? Vai onko outsider-taiteilijan autenttisuus pelkkä illuusio, joka on vain mahdollistanut ilmiön rajaamista erilleen muusta taiteellisesta toiminnasta? Jälleen voimme palata outsider-taiteen ja 1900-luvun alun taidemaailman erotteluun ja pohtia, kuinka keinotekoinen ero lopulta on. Pohdittavaksi jää myös, miksi taiteilijan autenttisuus käsitetään pelkästään positiivisena ominaisuutena ja minkä vuoksi se asetetaan niin jyrkästi taloudellisten seikkojen vastakohtaksi. Vastaukset piilevät varmasti syvällä ihmisten jakamissa arvoissa, joiden mukaan rahalla voidaan nähdä positiivisten hyötyjensä lisäksi olevan myös merkittäviä negatiivisia vaikutuksia – sekä yksilön että yhteiskunnan tasolla.

Autenttisuuden haasteista ja tutkimuksellisista ongelmista huolimatta outsider-taide on kuitenkin tärkeä osoitus siitä, että taiteen eri muotoja löytyy aina enemmän kuin osaamme kuvitella. Tämän osoituksen mahdollistaja oli Jean Dubuffet 1940-luvulla: hän teki intohimoista työtä taiteen ja luovuuden uudelleenmäärittelyssä. Dubuffet loi tilaa taiteelle, joka on samalla villiä ja sivistynyttä, järkyttävää sekä houkuttelevaa – omalla toiminnallaan hän ravisteli länsimaisia käsityksiä estetiikasta. Taiteeseen liittyvien käsitysten ravistelua on omalla toiminnallaan jatkanut myös Roger Cardinal, joka peräänkuuluttaa avointa vastaanottokykyä taiteen lukemattomille eri muodoille. Samalla asialla on myös *Raw Vision* -lehti, päätoimittajaan John Maizels, joka tekee näkyväksi ”raakaa luovuutta” (engl. *raw creation*) eli taiteellisen toiminnan intensiteettiä ja näkemyksen puhtautta: jotakin, joka on aina hieman määritelmien ulottumattomissa ja edustaa kouriintuntuvaa kekseliäisyyden raikkautta.<sup>54</sup>

Outsider-taiteesta löytyy lukemattomia aiheita tutkimukselle, sillä sen tarjonta on äärimmäisen monimuotoista – outsider-taiteilijoiden ja teostensa tarkastelu saa kiehtovan, moniulotteisen luonteen. Teokset mahdollistavat hedelmällisiä analyyseja psykologisesta näkökulmasta sekä kuva-analyyseja taidehistorialle tyypillisin menetelmin toteutettuna. Lähemmän tarkastelun kohteeksi olisi mahdollista outsider-taiteen asema ja siihen kohdistuvia asenteita, tai sukeltaa syvemmälle outsider-teosten tekotapoihin. Oma kandidaatintutkielmani on tiivis katsaus kahdesta outsider-taiteilijasta muutamien teosesimerkein, joten laajempi tutustuminen kyseisiin taiteilijoihin mahdollistaisi syvempää analyysia useammista teoksista.

---

<sup>53</sup> Arell & Mäkelä 2004, 42.

<sup>54</sup> Cardinal 1996, 8–9.

# LÄHTEET

## KIRJALLISUUS

Alasuutari, Pertti (2012) *Laadullinen tutkimus 2.0*. Tampere: Vastapaino.

Arell, Berndt & Mäkelä, Hannu (2004) *L. Oneroa – Valvottu yö. Runoilijan maalauksia pimeydestä valoon*. Jyväskylä: Minerva.

Cardinal, Roger (1996) "Introduction". Julkaisussa John Maizels, *Raw Creation – Outsider Art and Beyond* (8–11). Lontoo: Phaidon Press Limited.

Chadwick, Whitney (1985) *Women Artists and the Surrealist Movement*. Boston: Little Brown.

Guignon, Charles (2004) *On Being Authentic*. Lontoo: Routledge.

Guignon, Charles & Varga, Somogy (2016) "Authenticity". Julkaisussa Edward N. Zalta (toim.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/entries/authenticity/>. (Viitattu 28.3.2017.)

Haveri, Minna (2010) *Nykykansantaide*. Väitöskirja: Aalto-yliopiston taideteollinen korkeakoulu. Helsinki: Maahenki.

Maizels, John (1996) *Raw Creation – Outsider Art and Beyond*. Lontoo: Phaidon Press Limited.

Palin, T. (1998). Kuva ja konteksti: merkistä mieleen. Teoksessa Elovirta, A. & Lukkarinen, V. (toim.), *Katseen rajat – taidehistoriallista metodologiaa* (118–125). Jyväskylä: Gummerus.

Pollock, Griselda (1988) *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. Lontoo: Routledge.

Rhodes, Colin (2004) *Toinen taide - luovat erot*. Suom. Tomi Snellman. Helsinki: Maahenki. Alkuperäisteos *Outsider Art: Spontaneous Alternatives* julkaistu englanniksi vuonna 2000.

Taylor, Charles (1989) *Sources of the self: the making of the modern identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

## PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Artnet 2017a. Artnet Worldwide Corporation (2017) "Luc Lafnet." Haettu osoitteesta <http://www.artnet.com/artists/luc-lafnet/la-papesse-jeanne-admPdO3GHH71Qtqn-du0Q2>. (Viitattu 28.3.2017.)
- Artnet 2017b. Artnet Worldwide Corporation (2017) "Grandma Moses." Haettu osoitteesta <http://www.artnet.com/artists/grandma-moses>. (Viitattu 1.4.2017.)
- Cardinal, Roger (N.d.) "The life of Madge Gill", *Madge Gill*. Haettu osoitteesta <http://madgegill.com/biography>. (Viitattu 10.4.2017.)
- Heikkilä, Tuomas (2004) "Paavi Johanna, mistä hän tuli? Mihin hän joutui?" *Tiede*, 5/2004. Haettu osoitteesta [http://www.tiede.fi/artikkeli/jutut/artikkelit/paavi\\_johanna\\_mista\\_han\\_tuli\\_mihin\\_han\\_joutui\\_](http://www.tiede.fi/artikkeli/jutut/artikkelit/paavi_johanna_mista_han_tuli_mihin_han_joutui_). (Viitattu 27.3.2017.)
- JREF 2015a. The James Randi Educational Foundation (2015) "Automatic Writing", *Encyclopedia of Claims*. Haettu osoitteesta <http://web.randi.org/a---encyclopedia-of-claims.html>. (Viitattu 4.5.2017.)
- JREF 2015b. The James Randi Educational Foundation (2015) "Ideomotor Effect", *Encyclopedia of Claims*. Haettu osoitteesta <http://web.randi.org/i---encyclopedia-of-claims.html>. (Viitattu 4.5.2017.)
- Kinnarinen, Tuula (2012) "Kleopatra rakasti henkensä edestä" *Tiede*, 10/2012. Haettu osoitteesta [http://www.tiede.fi/artikkeli/jutut/artikkelit/kleopatra\\_rakasti\\_henkensa\\_edesta](http://www.tiede.fi/artikkeli/jutut/artikkelit/kleopatra_rakasti_henkensa_edesta). (Viitattu 27.4.2017.)
- Laird, Michèle (2012) "The creative schizophrenia of Aloïse", SW Swissinfo.ch. Haettu osoitteesta [http://www.swissinfo.ch/eng/drugs-and-creativity\\_the-creative-schizophrenia-of-alo%C3%AFse/33250538](http://www.swissinfo.ch/eng/drugs-and-creativity_the-creative-schizophrenia-of-alo%C3%AFse/33250538). (Viitattu 11.4.2017.)
- Lima, Manuel (2014) "Horror Vacui and the battle for white space", About Codecademy. Haettu osoitteesta <https://medium.com/about-codecademy/horror-vacui-1af263f068bb>. (Viitattu 26.4.2017.)
- Porret-Forel, Jacqueline (2013a) "Papesse des étudiants", *Fondation Aloïse*. Haettu osoitteesta <http://www.aloise-corbaz.ch/werke.aspx?id=12746461>. (Viitattu 30.3.2017.)
- Porret-Forel, Jacqueline (2013b) "Adoration à la Vierge au nimbe rayonnant", *Fondation Aloïse*. Haettu osoitteesta <http://www.aloise-corbaz.ch/Werke.aspx?id=12829896>. (Viitattu 1.4.2017.)
- Porret-Forel, Jacqueline (2014) "Antoine et Cléopâtre", *Fondation Aloïse*. Haettu osoitteesta

<http://www.aloise-corbaz.ch/Werke.aspx?id=12726973>. (Viitattu 1.4.2017.)

Raw Vision (2014) "Jacqueline Porret-Forel (1916-2014), *Raw Vision Magazine*. Haettu osoitteesta <https://rawvision.com/news/jacqueline-porret-forel>. (Viitattu 15.4.2017.)

Russel, Charles (2017) "Aloïse Corbaz", *Outsider Art Fair Paris 2017*. Haettu osoitteesta <http://outsiderartfair.com/artist/1271>. (Viitattu 11.4.2017.)

Wide Open Arts (2017) "What is outsider art?", *Outsider Art Fair Paris 2017*. Haettu osoitteesta [http://outsiderartfair.com/outsider\\_art](http://outsiderartfair.com/outsider_art). (Viitattu 11.4.2017.)

## KUVALÄHTEET

Kannen kuva ja kuva 1. Corbaz, Aloïse (1924-41) "Papesse des etudiant", 39 x 24,5 cm. Kuva: Satoshi Takaishi, Yokohama, Fondation Aloïse, Chigny. Haettu osoitteesta <http://www.aloise-corbaz.ch/werke.aspx?id=12746461>. (Viitattu: 8.4.2017.)

Kuva 2. Corbaz, Aloïse (1943) "Adoration à la Vierge au nimbe rayonnant", 33 x 24,5 cm. Kuva: Atelier de numérisation de la Ville de Lausanne (Olivier Laffely). Haettu osoitteesta <http://www.aloise-corbaz.ch/werke.aspx?id=12829896>. (Viitattu: 8.4.2017.)

Kuva 3. Corbaz, Aloïse (1943) "Antoine et Cleopâtre", 28 x 20,5 cm. Kuva: Simon Schmid, Bern. Haettu osoitteesta <http://www.aloise-corbaz.ch/werke.aspx?id=12726973>. (Viitattu: 8.4.2017.)

Kuva 4. Gill, Madge (1940) "Lady with Stairs", 14 x 9 cm. Haettu osoitteesta <http://madgegill.com/Category/Drawings/Lady-with-Stairs>. (Viitattu: 8.4.2017.)

Kuva 5. Gill, Madge (1945) "Spirit Lady", 14 x 9 cm. Haettu osoitteesta <http://madgegill.com/Category/Drawings/Spirit-Lady>. (Viitattu: 8.4.2017.)