

**This is a self-archived version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details.**

**Author(s):** Kuuva, Sari

**Title:** Kaipaus valoon : aurinkosymboli ja värit mielisairaalataiteessa

**Year:** 2024

**Version:** Published version

**Copyright:** © 2024 Psykoterapia -lehti

**Rights:** In Copyright

**Rights url:** <http://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=en>

**Please cite the original version:**

Kuuva, S. (2024). Kaipaus valoon : aurinkosymboli ja värit mielisairaalataiteessa. *Psykoterapia*, 43(1), 40-54. <https://www.psykoterapia-lehti.fi/verkkolehti/lehdet-2024/psykoterapia-1-2024/sari-kuuva-kaipaus-valoon-aurinkosymboli-ja-varit-mielisairaalataiteessa/>

Sari Kuuva

# Kaipausta valoon: aurinkosymboli ja värit mielisairaalataiteessa

Tämä artikkeli käsittelee valosymboliikkaa ja värejä suomalaisessa mielisairaalataiteessa. Tutkimusaineistona on Helsingin kaupunginmuseon hallinnoima Nikkilän sairaalan potilastaiteen kokoelma. Kiinnostus kohdistuu erityisesti värien käyttöön potilaiden teoksissa, ja aihetta lähestytään kuvissa toistuvan aurinkosymboliikan kautta. Aurinkoon on liitetty symbolisia merkityksiä kaikkina aikoina kaikkialla maailmassa. Nikkilän teoksia tarkastellaan suhteessa värien henkisiä ulottuvuuksia pohjineiden teoreetikoiden kirjoituksiin, ja niille etsitään vertailukohtia sekä taiteen historiasta että taideterapiaan liittyvästä tutkimuksesta. Lisäksi artikkelissa esitellään Nikkilän sairaalan kuvataidekerhoa kymmeniä vuosia vetäneen taiteilija Rafael Wardin ja sairaalan lääkäreiden näkökulmia taidekerhotoimintaan ja potilaiden tapoihin käyttää värejä.



Kuva 1. Helsingin kaupunginmuseo, NSMI121 – EiNo (ei valmistumisvuotta).

## Aluksi

Pilvinen talvipäivä. Ikkunasta avautuva maisema muistuttaa hiilipiirrosta – tummanpuhuvia puita vaalealla taustalla. Avaan kansion, jonne olen tallentanut valokuvia Nikkilän sairaalan potilaiden taidekerhossa tekemistä teoksista, ja pian piirroksissa ja maalauksissa kaikissa väreissään hehkuvat auringot valaisevat huoneen.

Värit ja valo ovat keskeisiä ilmaisullisia elementtejä Nikkilän sairaalan taiteessa, ja aihe on kiinnostava myös terapeuttisesta näkökulmasta – onhan kokemus toipumisesta usein rinnastettu lisääntyvään valoon ja voimistuviin väreihin (esim. Kuuva 2021, 147; Kuuva 2023, 130–131; Ruishalme 1966, 15; Tuisku 2011, 269; Tuovinen 2009, 189).

Mielisairaalakokemusta voikin tarkastella eräänlaisena liminaalitulana. Vaikka sairaalakokemukseen liittyy usein pelkoa, ahdistusta ja kärsimystä, saattaa siitä avautua myös mahdollisuuksia luovuuden heräämiseen. Esimerkiksi J. W. von Goethe (1749–1832) esitti värien syntyvän valon ja pimeyden rajalla (esim. Sällström 2020, 200, 203–207). Nikkilän taidekerhoa ohjannut taiteilija Rafael Wardi (1928–2021) puolestaan totesi: ”Valo ja varjo, ilo ja kärsimys, ne ovat aina vierekkäin. Ja niin kuin ihminen nuoralla kävelisi niiden rajalla.” (Wardi teoksessa Didrichsen ym. 2023, 7.)

1900-luvun aikana useissa suomalaisissa mielisairaaloissa alettiin harjoittaa työterapian rinnalla taideterapiaa. Yksi varhaisimmista taidekerhotoimintaa potilaille tarjonneista mielisairaaloista oli Nikkilän sairaala, jossa Wardi ohjasi taidekerhoa vuosina 1959–1986 (Tuovinen 2009, 188–190). Ennen Nikkilää hän oli jo tehnyt Kellokosken sairaalassa vastaavanlaista työtä. Wardi on kertonut, etteivät kaikki taidekerhoon osallistuneet kommunikoinneet muiden kanssa enää lainkaan, vaan he olivat vajonneet vuosiksi hiljaisuuteen. Taiteen kautta heille kuitenkin avautui mahdollisuus yhteisöllisyyteen. (Lassfolk 2008, 43.) Kuvissa ei-kielelliset kokemuksen tasot saattoivat tulla näkyviksi, jolloin kokemuksen jakaminen muiden kanssa mahdollistui.

Tässä artikkelissa syvennyn valon, värien ja tunteiden suhteeseen psykiatristen potilaiden taiteessa aineistonani Helsingin kaupunginmuuseon hallinnoima Nikkilän sairaalan potilastöiden kokoelma ja Rafael Wardin ohjaamaan taidekerhotoimintaan liittyvät lehtikirjoitukset.<sup>1</sup> Toisinaan myös Nikkilän sairaalan lääkärit esittivät näkemyksiään eri sairauksista kärsivien potilaiden tavoista käyttää värejä, ja tuon artikkelissa esiin myös heidän näkökulmiaan.

Kuvia analysoidessani hyödynnän taiteen tekemisen terapeutisuutta ja värien henkisiä ulottuvuuksia käsitellessäni teoreetikkojen, kuten C. G. Jungin (1875–1961), J. W. von Goethen, Rudolf Steinerin (1861–1925) ja Wassily Kandinskyn (1866–1944) tekstejä, pohtien myös näiden

klassikkotekstien suhdetta tuoreempaan kuvataideterapeuttiseen kirjallisuuteen. Potilaiden tekemää taidetta analysoidessaan C. G. Jung havaitsi, että tekijöiden tarttuessa väreihin tunteet nousevat usein ilmaisen keskiöön. Havaintojensa pohjalta hän on todennut värien olevan pohjimmiltaan tunnearvoja.<sup>2</sup> (Hoch 2019, 36.) Artikkelissa ymmärrän värit Goethen, Steinerin ja Kandinskyn teorioita mukaillen elävinä visuaalisina elementteinä, joiden merkitykset kehkeytyvät suhteessa muihin väreihin ja muotoihin, valoon ja pimeyteen niiden ympärillä.

Vaikka kulttuurinen etäisyys yllä mainittujen teoreetikoiden ja Nikkilän potilastaiteilijoiden välillä voi vaikuttaa suurelta, on heidän välilleen kuitenkin hahmotettavissa yhdistäviä säikeitä: Wardi on kertonut kiinnostuksestaan Kandinskyn taideteoriaan, Kandinskyn tiedetään saaneen vaikutteita Steinerin kirjoituksista, ja Steiner taas rakensi omaa väriteoriaansa Goethen väriopin pohjalle. Suoria vaikutteita keskeisempää kuitenkin on se, että kaikki mainitut ajattelijat ovat olleet kiinnostuneita värien ja tunteiden suhteesta, ja jokainen heistä on myös käsitellyt tuotannossaan niin värejä ja valoa kuin aurinkosymboliikkaakin, johon huomioni tässä artikkelissa erityisesti kohdistuu.

Artikkelissa selvitän, millaisia värejä Nikkilän teoksissa on käytetty ja miten niitä on käytetty, ja pohdin, millaisiin tunteisiin ja kokemuksiin tietyt värit tai väryhdistelmät saattaisivat liittyä. Tutkimuskohteenani ovat sekä yksittäiset kuvat Nikkilän kokoelmassa että niiden suhde kokoelman muihin teoksiin. Kuvia analysoidessani keskityn erityisesti aurinkosymboliikkaan, koska aurinko toistuu Nikkilän kuvastossa kenties useammin kuin mikään muu yksittäinen symboli, ja se on kiinnostava myös värien ja terapeutisuuden näkökulmasta. Huomioni Nikkilän kokoelman aurinkosymboliikasta perustuvat noin 50 teokseen, joissa aurinko näyttäytyy tekijöilleen tavalla tai toisella merkityksellisenä.

Tutkimusmenetelmäni on visuaalinen analyysi ja teoreettinen viitekehyseni kulttuurinen mielenterveystutkimus (ks. esim. Vallius 2012;

Jäntti ym. 2019). Olen jäsentänyt aineistoa huomioiden erilaisia tapoja käyttää värejä ja valinnut kuvien joukosta muutamia esimerkkejä, joita analysoin tarkemmin teoreettisen taustakirjallisuuden pohjalta. Käytän analyysini tukena myös aurinkosymboliin ja värien kulttuuriin ja historiallisiin merkityksiin keskittyntä kirjallisuutta ja peilaan kuvia taiteen historialta tunnettuihin teoksiin. Vertailukohtien kautta tutkimukseeni nivoutuu myös kulttuurinen ulottuvuus, eivätkä analysoimani kuvat näyttäyty yksinomaan sairauden indikaattoreina.

Kuten Nikkilän sairaalassa vuosina 1954–1999 osastonhoitajana ja museonhoitajana työskennellyt Pirkko Paloheimo on todennut, ei mielenterveyteen liittyvän diagnoosin tekeminen yksinomaan kuvien pohjalta ole mielekästä, mutta kuvia vertailemalla on voitu ymmärtää potilaiden mielentiloja paremmin kuin muilla keinoin, erityisesti silloin, kun verbaaliseen kommunikaatioon ei ole ollut mahdollisuutta (Paloheimo 2004, 92). Nikkilän kokouksissa yksittäisiltä potilailta on usein vain yksittäisiä kuvia, eikä tutkijan käytettävissä läheskään aina ole tarkkaa tietoa siitä, koska kuvat ovat valmistuneet. Siksi tämän aineiston pohjalta on mahdotonta tarkastella, kuinka potilaiden tavat käyttää värejä ovat muuttuneet pitemmällä aikavälillä.

### Värien symboliikasta

Vaikka taideteoretikot Goethesta lähtien ovat kiinnittäneet runsaasti huomiota värien yhteisvaikutukseen ja niiden eläviin merkityksiin, on värien symboliikkaa silti usein lähestytty melko kaavamaisesti keskittyen yksittäisiin väreihin ja niiden sopimuksenvaraisiin merkityksiin eri aikoina ja eri kulttuureissa. Goethe erotti toisistaan värien allegorisen, symbolisen ja mystisen käytön (Goethe 1810/2019; Steiner 1992/2012, 276–277). Goethen viimeisen symbolimääritelmän mukaan symboliikka tai symbolien käyttö muuntaa ilmiön ideaksi ja idean kuvaksi siten, että idea kuvassa säilyy loputtoman aktiivisena ja saavuttamattomana niin, että jopa ilmaistuna kaikilla kielillä se säilyy ilmaisemattomana:

Symboliikka muuntaa ilmiön ideaksi, idean kuvaksi, siten, että idea kuvassa säilyy aina loputtoman aktiivisena ja tavoittamattomana, jopa kaikilla kielillä ilmaistuna se jää ilmaisemattomaksi. (Goethe teoksessa Sørensen 1972, 135, suom. Sari Kuuva.)

Goethen tavoin myös Steiner vastusti yksioikoista värisymboliikkaa, jossa tietty väri edustaa selkeästi määriteltyä merkitystä. Hänen ajattelussaan värit ovat merkityksiltään juuri samalla tavalla eläviä ja aktiivisia kuin Goethen kuvailemat symbolit. Steiner tunsikin Goethen väriteorian hyvin, sillä hän työskenteli Goethen tieteellisten tekstien toimittajana 1800-luvun lopulla (Steiner 1992/2012, 1–2, 67, 70.)

Steinerin antroposofian ja väriin liittyvien ideoiden taustalla olivat paitsi Goethen värioppi ja hänen ajatuksensa metamorfoosista, myös romantiikan filosofia, saksalainen idealismi, symbolistinen taide ja teosofia. Steiner oli kiinnostunut myös värien terapeuttisuudesta. Hänen hahmottelemassaan antroposofiassa sielun kokemukset yhdistetään tunteisiin ja tunteet väreihin, ja värit näyttäytyvät henkisten merkitysten kantajina. Steiner mielsi värit eläviksi ja virtaaviksi ja ajatteli, että niihin saattoi luoda elävän suhteen. Tällöin ihmisen sielu saattoi ikään kuin uppoutua värien virtaan ja kokea niiden sisäisen elämän voiman. Väriin eläytyminen merkitsi siirtymistä levosta liikkeeseen. Elämällä värissä ihminen tuli osaksi laajempaa kokonaisuutta – luontoa ja koko kosmosta. (Steiner 1992/2012, 40, 43, 68–76; Ikkala 2021, 203–205; Mahlamäki & Westerlund 2020, 40–41.)

Steinerin värikäsityksessä keskeistä on ajatus värien kehkeytymisestä ja muutoksen tilassa olemisesta. Värien merkitykset eivät ole ennalta määriteltyjä, vaan ne ovat jatkuvassa liikkeessä, muotoutumassa yhä uudestaan suhteessa toisiinsa, maalarin tai katsojan elämäkokemuksiin, ympäristön valoihin ja varjoihin. Hie-man samansuuntaisesti värien merkityksistä ja mahdollisuuksista ja niiden yhteyksistä tunteisiin kirjoittaa myös Kandinsky teoksessaan *Über das geistige in der Kunst* (1911; suom. *Taiteen henkisestä sisällöstä* 1981):

On selvää, että kaikki näiden yksinkertaisten värien esitetyt kuvaukset ovat hyvin tilapäisiä ja karkeita. Sellaisia ovat myös tunteet, joita käytettiin kuvaamaan värejä (kuten ilo, suru jne.) – Värien sävyt samoin kuin musiikin, ovat paljon hienomman luonteisia, herättävät sielussa paljon hienompia väreitä, joita ei voi sanoin kuvata. (Kandinsky 1911/1981, 96.)

Goethen, Steinerin ja Kandinskyn tavoin myös Wardi on korostanut värien merkitysten muodostumista suhteessa toisiinsa: ”Väri muodostaa yhteyden, yhteyden toisiin väreihin. – – [M]ikä hyvänsä väri muuttuu, kun saa rinnalleen toisen värin. Väri on suhde, ei asia sinänsä.” (Wardi teoksessa Anhava 2005, 49, 52; ks. myös Schadevitz 2010, 45.) Wardin kuvauksen mukaan yksittäiset värit rakentavat yhdessä kuvan tunnetta ja tilanteen merkityksiä (Anhava 2005, 49). Värien lisäksi Wardi on useissa yhteyksissä korostanut valon merkitystä taiteessa. Toisinaan hän näyttää jopa rinnastavan värin ja valon toisiinsa esimerkiksi toteamalla, että se, mitä sanotaan valosta, voitaisiin yhtä hyvin sanoa myös väreistä (ks. esim. Anhava 2005, 49). Wardi on kertonut kokevansa saaneensa työn valmiiksi silloin, kun siihen ikään kuin syttyy valo värikerrosten lävitse. Hän on verrannut tilannetta kukan terälehtien avautumiseen kohti valoa. (Paavilainen 2003, 13, 99, 102.)

### **Väreistä Nikkilän kokoelmassa**

Wardin ohjaama taidekerho kokoontui kerran viikossa kaksi tuntia kerrallaan. Potilaita oli yleensä paikalla noin 15–25, ja osallistuminen kokoontumisiin oli vapaaehtoista. Myös hoitohenkilökuntaa oli aina mukana tapaamisissa. Useissa yhteyksissä Wardi itse on todennut, ettei Nikkilän sairaalan taidekerhotoiminnassa ollut kyse terapiasta siinä merkityksessä kuin terapia on myöhemmin alettu ymmärtää. Kerhotoiminnan tarkoituksena oli rohkaista potilaita ilmaisemaan itseään ja jakamaan kokemuksiaan muiden kanssa. Kerhossa paitsi tehtiin taidetta, myös katseltiin toisten teoksia, kahviteltiin ja rupateltiin, muisteltiin tehtyjä retkiä, kuten vierailuja taiteilijoiden ateljeisiin, ja suunniteltiin uusia. Potilaiden työskennellessä

taustalla soi usein klassinen musiikki, kuten Beethoven tai Brahms.<sup>3</sup> (Nickbypatienter visar teckningar 1964; Tuovinen 2009, 188–189.) Toimintansa kautta Wardi siis avasi potilaille ovia ja ikkunoita sairaalaelämän ulkopuolelle.

Nikkilän sairaalassa 1960-luvulla ylilääkärinä työskennellyt Erkki Lehtosuo on kuvannut taidekerhon tavoitteita ja Wardin ohjaustoimintaa taidekerhossa seuraavasti:

Mitä spontaanimpi, välittömämpi – – ilmaisu on, sitä rehellisempi sen sanoma on diagnostisesti. Siksi esimerkiksi Nikkilän sairaalassa on tämä taideterapia ohjattu siten, että kerhoa johtava taiteilija ei opeta ammattitaitoa eikä tuo omia persoonallisia näkemyksiään esiin, vaan ainoastaan ohjailee potilaita näiden etsiessä omaa ilmaisumahdollisuuttaan. (Lehtosuo kirjoituksessa Ruishalme 1966, 15.)

Vaikka valo ja värit ovat tärkeitä elementtejä sekä Wardin taiteessa että Nikkilän potilaiden teoksissa, ei jälkimmäisissä silti ole havaittavissa selkeää ”wardimaisuutta”, värikerrosten lomasta hehkuvaa valoa tai keltaisen värin hallitsevuutta. Potilaat vaikuttavat siis etsiytyneen omia reittejään kohti valoa.

Nikkilän kokoelman kuva-aineisto on heterogeenistä, ja tekijöiden harjaantuneisuus vaihtelee huomattavasti. Wardin mukaan tekijöiden joukossa oli sekä paljon piirtämistä ja maa-laamista harrastaneita että tekijöitä, joilla ei ole juurikaan ollut aikaisempaa kokemusta kuvataiteesta (Nickbypatienter visar teckningar 1964). Useimmat näyttävät pyrkineen kohti realistista ilmaisua ja tunnistettavien kohteiden kuvausta, mutta osassa teoksista on myös abstraktimpaa ilmaisua, kuten ei-esittäviä väripintoja, geometrisia muotoja ja orgaanista ornamenttiikkaa. Taidekerholaisille annettiin mahdollisuus ilmaista itseään erilaisin tekniikoin. Materiaaleina oli muun muassa sormivärejä, väriliituja, värikyniä, vesivärejä, pastellivärejä ja öljyvärejä. Potilaiden käytettävissä oli erilaisia työvälineitä ja opastusta niiden käyttöön, mutta ketään ei pakotettu valitsemaan tiettyjä tekniikoita. (Ks. esim. Paavilainen 2003, 69; Tuovinen 2009, 189.)

Nikkilän teosten tekniikoissa ja tekijöiden taivoissa käyttää värejä onkin huomattavaa vaihtelua. Osaa kuvista hallitsevat voimakkaat perusvärit, mutta toisinaan teoksissa on myös hyvin herkkää ja hienovaraista värin käyttöä. Väri-ilmaisu kytkeytyy käytettyihin materiaaleihin. Tussipiirroksissa on yleensä perusvärein väritettyjä, selkeästi rajattuja alueita, kuten usein myös puuvärein tai liiduin toteutetuissa teoksissa, joiden värimaailmat kuitenkin ovat yleensä vähemmän kirkkaita kuin tussipiirroksissa. Vaihtelevien sävyjen luominen tusseilla, värikynillä tai -liiduilla voi olla haasteellista varsinkin, ellei aikaisempaa kokemusta väreillä työskentelystä juuri ole.

Vesiväriyöt ja öljymaalaukset taas ovat väriykseltään monivivahteisempia kuin muilla tekniikoilla toteutetut työt. Erityisesti vesiväreillä erilaisten sävyjen ja värisiirtyminen toteuttaminen on helpompaa kuin monien muiden tekniikoiden yhteydessä, kun taas öljyväritekniikka vaatii harjaantuneisuutta oikeiden sävyjen löytämiseksi. Öljyväreiksi onkin Nikkilän kokoelmassa suhteellisen vähän. Värien lisäksi myös käytettävissä olleilla papereilla ja maalausaluustoilla on ollut vaikutusta siihen, millaisia värivaikutelmia on voitu tavoittaa. Sairaaloissa käytetty paperi oli 1900-luvun alkupuolella usein melko huonolaatuista, minkä vuoksi vanhimpia teoksia on säilynyt vähän (ks. esim. Arell 2004, 117). Todennäköisesti varojen puute on rajoittanut materiaalihankintoja myös Nikkilässä.

Nikkilän sairaalan lääkärit kommentoivat toisinaan julkisuudessa paitsi sairaalan taidekerhotoimintaa, myös potilaiden kuvallista ilmaisua. Esimerkiksi 1960-luvulla sairaalan silloinen ylläkäri Lehtosuo eritteli, minkälaisia piirteitä erilaisista mielen sairauksista kärsivien potilaiden teoksissa voi havaita. Hänen mukaansa kuvat saattoivat kertoa lääkäreille esimerkiksi potilaiden sairauden tilasta, mielialasta ja asenteista. (Heikura-Ruuskanen 1965.) Värien käyttöä potilaiden teoksessa Lehtosuo eritteli seuraavasti:

Psykoottisessa taiteessa esiintyy tyypillisiä muutoksia niin värin kuin muodonkin alueella. Maanisessa

eli kiihkovaiheessa oleva potilas käyttää suorastaan hurjia värejä ja linjat ovat hänen töissään epäjärjestyksessä. Lievässä masennustilassa olevilla esiintyy sen sijaan surumielisyyttä väreissä ja merkille pantava on ideoitteen köyhyys. Syvässä masennustilassa ei enää synny kuvatuotteita lainkaan. (Lehtosuo kirjoituksessa Ruishalme 1966, 15.)

Jakomielitautiset kroonikot käyttävät yleensä värejä varsin rohkeasti. Niiden valinta voi terveestä henkilöstä tuntua epämiellyttävältä ja silmiinpistävän mauttomalta, samoin voidaan kiinnittää huomiota eri värien keskinäiseen epäsuhteeseen. Nämä potilaat voivat myös käyttää aivan outoja värejä kohteita ajatellen, maalata vaikkapa sinisen hevosen. – – Jotkin värit tuntuvat vetoavan skitsofreenikoiden tunteisiin, he muuntelevat ympäristön värejä jyrkästi, uhmamielisesti. Se saattaa olla täysin tietoistakin vihamielistä purkauksista todellisuutta vastaan. (Lehtosuo kirjoituksessa Ruishalme 1966, 15.)

Vaikka Lehtosuo pehmentääkin skitsofreenikojen värien käyttöön liittyvää lausuntoaan toteamalla, että myös joissakin taiteen äärimmäisyssuuntauksissa värejä saatetaan käyttää poikkeavalla tavalla, vaikuttavat väriin liittyvät huomiot ajankohtaansa nähden melko vanhakantaisilta – maalasihan esimerkiksi tunnettu saksalainen ekspressionisti Franz Marc (1880–1916) sinisiä hevosiaan jo 1900-luvun alussa, ja suomalainen Otto Mäkilä (1904–1955) puolestaan asetti vuonna 1938 *Poésie*-maalauksessaan punaisen hevosen vihreälle niitylle. Norjalaistaiteilija Edvard Munch (1863–1944) taas pohti jo 1800-luvun lopulla värien käyttöön liittyvää ahdasmielisyyttä seuraavin sanakääntein:

Voisi olla hauskaa saarnata vähän kaikille noille ihmisille, jotka nyt niin monen vuoden ajan ovat katselleet kuviamme – ja joko nauraneet tai pudistelleet päätään. – – Että puu voi olla sininen tai punainen – että kasvat voivat olla siniset tai vihreät: he tietävät, että se on mieletöntä. He ovat pienestä pitäen tietäneet, että lehdet ja ruoho ovat vihreitä ja ihon väri on vaalean punainen. (Munch teoksessa Stang 1977/1988, 12.)

Sekä Munchin että monien hänen aikalaistaiteilijoidensa tuotannosta löytyy runsaasti

esimerkkejä värien epäkonventionaalisesta käytöstä suhteessa traditioon. Sekä ihmisten kasvat että ympäristöt, joihin heidät on kuvissa sijoitettu, poikkeavat usein varhaisemmasta taiteesta paitsi väriensä, myös muotokielensä kautta. Nikkilän taidekerhoa vetänyt Wardi kertoi olevansa kiinnostunut Munchin tuotannosta, ja on mahdollista, että potilaat ovat nähneet kuvia tämän teoksista taidekirjoissa tai kuvajäljennyskansioissa, joita kerhossa katseltiin (ks. esim. Didrichsen 2008, 25; Ruishalme 1966, 14). Taidekirjojen kautta potilaat ovat mahdollisesti saaneet vaikutteita monenlaisesta visuaalisesta ilmaisusta, eikä siten kaikkea heidän kuvissaan kohdattua voi tulkita sairauden näkökulmasta.

Potilastaidetta on perinteisesti tutkittu psykiatrivetoisesti, diagnostisesta näkökulmasta, pohtimalla, mitä teokset kertovat potilaiden sairauksista. On kuitenkin selvää, etteivät potilaat ole läheskään aina kuvanneet teoksissaan sairauttaan ja kärsimystään, vaan ovat usein etsiytyneet kuvien kautta itselleen merkityksellisten aiheiden ja värien ääreen. Taide on saattanut toimia potilaille ikkunana sairauden ja sairaalaelämän ulkopuolelle, ja teoksissaan he ovat kuvanneet usein itselleen tavalla tai toisella tärkeitä ihmisiä, maisemia, esineitä, paikkoja, kokemuksia ja ideoita. Kuvissa voi siten nähdä heijastuksia niin potilaiden senhetkisestä tilanteesta kuin muistoista ja tulevaisuuden toiveistakin.

### Värien ja värisiirtymien terapeuttisuus

Nikkilän sairaalan potilaat ovat käyttäneet teoksissaan värejä moninaisin tavoin – varovaisemmin ja rohkeammin, konventionaalisemmin ja epäkonventionaalisemmin. Osa tekijöistä on työskennellyt pelkästään yhdellä värillä tai suosinut mustavalkoista ilmaisua. Teoksissa on monesti myös tarkkarajaisia värialueita, jotka joskus on rajattu mustilla ääriviivoilla. Monet ovat hyödyntäneet kirkkaita perusvärejä: punainen talo, vihreitä puita tai nurmea, sinistä taivasta tai vettä ja keltainen tai oranssi aurinko. Toisinaan Nikkilän teoksissa voi kuitenkin kohdata myös keltaisia taivaita ja punaista vet-

tä, monivärisiä puita ja kirkasvärisiä eläimiä. Myös ihmisten kasvojen värytykset Nikkilän kuvissa poikkeavat toisinaan totutusta – sinisinä, punaisina tai vihreinä. Erityisesti silloin, kun värejä on käytetty poikkeavasti, herää miellelyhtymiä tunteisiin ja ajatuksia ja tulkintoja siitä, millaisina tekijä kokee ympäristönsä, ympärillä olevat ihmiset ja oman suhteensa heihin.

Artikkelissaan ”Kuvataideterapian muutosprosessi kehollisuuden näkökulmasta” (2019) terapeutti Mimmu Rankanen on esitellyt kuvatyöskentelyn mahdollistamaa muutosprosessia kertomalla erään ahdistuneen ja masentuneen asiakkaansa kolmivuotisen terapeuttisen prosessin etenemisestä. Terapian alussa asiakas teki mustavalkoisia hiilipiirroksia. Hän ei pitänyt työskentelystä hiilellä, mutta muut materiaalit tuottivat hänelle liikaa valinnan mahdollisuuksia aiheuttaen lamaannusta ja levottomuutta. Aluksi teoksiin jäi paljon tyhjää tilaa, mutta myöhemmin asiakas alkoi käyttää värejä ja hyödyntää suurempaa alaa paperista. (Rankanen 2019, 69–70.)

Jotkut teokset olivat valmistumisaikanaan vaikuttaneet tekijän mielestä epäonnistuneilta, mutta myöhemmin osa näistä teoksista näyttäytyi kuitenkin keskeisenä osana prosessia, merkinä muutoksesta. Jälkikäteen tekijä ymmärsi kyseisten teosten yhteydessä edenneensä omalle epämukavuusalueelleen, kokeilemaan itselleen uusia ja haastavampia työskentelytapoja, mikä paransi hänen kokemustaan omasta voinnistaan. Merkityksellisiksi nousivat varsinkin ne teokset, joissa asiakas oli uskaltanut poiketa yleensä käyttämistään harmonisista väriskaaloista ja yhdistää epämieluisia tai ristiriitaisiksi kokemiaan värejä. Asiakkaansa kertoman pohjalta Rankanen pohtii, missä vaiheessa terapeuttinen muutos tapahtui: kuvallisen toiminnan hetkellä vai myöhemmin, kokemusta ja lopputulosta havainnoitaessa ja sanoitettaessa? (Rankanen 2019, 69–70.)

Hieman samankaltaisesta kaksivuotisesta terapeuttisesta prosessista kertoo myös taidepsykoterapeutti Katinka Tuisku artikkelissaan

”Kadonnut aurinko” (2011). Analyysissa aurinko ja musta aurinko näyttäytyvät keskeisinä symboleina, kuten myös vesi, mutta analyysin päähuomio on kuitenkin ihmisuhteissa ja terapeuttisen prosessin etenemisessä. Tuiskun tapauselostuksessa asiakas siirtyi ilmaisusaan vähitellen vaaleista väreistä kohti voimakkaampia värejä ja mustaa. Aluksi hänen teoksissaan on selkeitä, toisistaan erillisiä värialueita, mutta myöhemmin värit sulautuvat toisiinsa, ja syntyy uusia sävyjä. Tuisku liittyy analyysissaan rikastuneen värien käytön kykyyn tavoittaa monipuolisempi kirjo tunteita. Hänen esimerkkipotilaansa työskenteli pääasiallisesti vesivärein ja guassilla, mutta artikkelissa ei kuitenkaan pohdita tarkemmin käytetyn tekniikan vaikutusta kuviin. (Tuisku 2011, 169–186.)

Verrattaessa Rankasen ja Tuiskun tapauskuvauksia Nikkilän kokoelman teoksiin on tilanne toisentyppinen siinä mielessä, että Nikkilän kokoelmassa on pääosin yksittäisiä teoksia yksittäisiltä tekijöiltä, ja silloinkin, kun kuvia samalta tekijältä on enemmän, varmaa tietoa niiden valmistusjärjestyksestä ei ole saatavilla.<sup>4</sup> Nikkilän kuvat toimivat siis pikemminkin ikkunoina tekijöidensä sielunmaisemaan tietyllä hetkellä kuin todisteina terapeuttisen prosessin etenemisestä. Tuiskun ja Rankasen tapauskuvaukset avaavat kuitenkin kiinnostavia näkökulmia Nikkilän potilastaiteen värien analyysiin.

### Aurinko taiteessa

Nikkilän kokoelmassa on runsaasti kuvia suomalaisesta luonnosta kaikkina vuoden- ja vuorokauden aikoina. Luontokuvissa toistuvimpia motiiveja ovat puut sekä metsä- ja vesistömaisemat, joita on kuvattu niin päivänvalossa kuin illan hämyssäkin. Aurinko on yksi kuvissa tiheimmin toistuvista elementeistä. Olen valinnut aurinkosymbolin tarkemman analyysin kohteeksi paitsi toistuvuuden myös sen universaaliuden ja terapeuttisen potentiaalin vuoksi. Aurinko on usein merkityksellinen visuaalinen elementti esimerkiksi lasten piirroksissa, ja eri aikakausina se on ollut keskeinen symboli

paitsi kuvataiteessa, myös musiikissa ja kirjallisuudessa (ks. esim. Westheider ym. 2023).

Kirkkaimpina ja voimakkaimmin ihmisen luonnon ja ihmisen elämän rytmiin vaikuttavana taivaankappaleena aurinko on usein kuvattu koko kosmoksen symbolisena keskuksena. Monissa yhteyksissä se on ymmärretty myös jumalaiseksi voimaksi, joka pimeyden vastakohtana symboloi tietoa ja totuutta. Kirkkauden lisäksi aurinkoon on liitetty ominaisuuksia, kuten lämpö, luova energia, elinvoima, intohimo, rohkeus, kuolemattomuus ja ylönousemus. (Ks. esim. Biederman 1989/1996, 35–36; Tresidder 1995/2004, 454–456; Kuuva 2010, 132–134.)

Aurinko hehkuu usein myös Nikkilän taidekerhoa ohjanneen Wardin maalauksissa. Maija Paavilainen on verrannut hänen teostensa maailmaa kirkastumistaan kirkastuvaan auringonpaisteeseen (Paavilainen 2003, 57). Suunnitellessaan ja toteuttaessaan monumentaaliteostaan *Auringonkehrä* (1980) Wardi perehtyi Kandinskyn taideteoriaan, ja tässä yhteydessä, epäsuorasti, Wardin ajatteluun kietoutuu myös säikeitä Goethen ja Steinerin väriteorioista – kehittäjän Kandinsky teoriaansa pitkälti Steinerin ja teosofisten kirjoitusten pohjalta, ja Steinerin värikäsitys puolestaan rakentui Goethen väriopin perustalle (ks. esim. Ringbom 1970/2022). Wardin kuvauksen mukaan värit kasvavat esiin maalauksen aikana, ja valo syttyy vähitellen maalaukseen päällekkäisten värikerrosten lomasta (Paavilainen 2003, 99; Schadevitz 2010, 45).

Kaikki on valoa ja aurinkoa. Valo täyttää koko avaruuden. Katselen aurinkoa ja se liikkuu. Hiljaa se kulkee taivaan rantaan pitkin. Voimakkaana ja lämpimänä se sykkii kuin koko maailman lämpö ja häikäisee sen, joka sitä pyrki katsomaan. Tunnen miten jotakin minussa lämpenee, minussa tapahtuu. (Wardi teoksessa Paavilainen 2003, 57.)

Erityinen merkityksensä auringolla oli 1900-luvun alkupuolella vitalismiksi kutsun filosofian ja taidesuuntauksen yhteydessä. Yksi vitalismin keskeisistä filosofeista oli Henri Bergson



(1859–1941). Lähestymistavan ytimessä oli oletus perimmäisestä, kaiken läpäisevästä elämänvoimasta (ransk. *élan vital*). Bergsonin ajattelussa elämänvoima merkitsi jatkuvaa kasvun ja muutoksen prosessia ja uusia muotoja luovaa positiivista erilaistumisen liikettä. Vitalismin ideat inspiroivat myös aikakauden okkultistista ja mystistä liikehdintää, jotka vitalismin tavoin olivat kiinnostuneita erilaisista näkymättömistä energioista, värähtelyistä ja virtauksista. Vitalismin ideat inspiroivat myös pohjoismaisia taiteilijoita, kuten norjalaista Munchia, tanskalaista Jens Ferdinand Willumsenia (1863–1958), ruotsalaista Eugène Janssonia (1862–1915) sekä suomalaista Ellen Thesleffiä (1869–1954) ja Magnus Enckelliä (1870–1925). Vitalismi korosti auringon roolia elinvoiman lähteenä, ja taiteessa se ilmeni erityisesti säkenöivän auringonvalon, veden, ulkoilmaelämän ja alastoman ihmisvartalon kuvaamisena. Taiteen keskeisiä elementtejä olivat erimerkiksi valon ja varjon kontrastit, liike ja vastaavuudet ihmisen ja luonnon muotojen välillä. (Lahelma 2019, 23–28; Lehrheim & Ydstie 2006.)

Aurinkosymboli on monissa yhteyksissä liitetty terveyden ja hyvinvoinnin kuvastoihin. Myös Munchin taiteessa aurinkosymboli kietoutuu sairastamisen ja toipilasajan tematiikkaan. Lapsuusaikanaan Edvard, hänen äitinsä ja sisaruksensa sairastivat paljon, kärsien esimerkiksi tuberkuloosista ja muista hengitysteiden sairauksista. Taiteilija on avannut sairastamishistoriaansa suhteessa aurinkosymboliikkaansa esimerkiksi varhaistuotantonsa kuuluvassa Keväässä (1889) ja Oslon yliopistoon tekemissään aulamaalauksissa (1909–1916):

Aulamaalauksista on suora yhteys Kevääseen. Aulamaalaukset kuvaavat ihmisiä, joita loistava aurinko vetää puoleensa, kirkas valo pimeyden aikana./Kevät kuvaa kaipausta valoon ja lämpöön ja elämään, parantumattomasti sairaan ihmisen tuntemana. Aurinko Aulasarjassa on sama aurinko nähtynä ikkunan läpi Keväässä. Se on Osvaldin aurinko – – Minä, ja koko perheeni, äidistäni lähtien, olemme istuneet siinä samassa tuolissa, jota käytin Keväässä. Me istuimme

siinä talvi toisensa jälkeen, kaivaten aurinkoa. (Munch teoksessa Tøjner 2000, 170–171, suom. Sari Kuuva.)

Munchille merkityksellisessä Henrik Ibseinin (1828–1906) *Kummittelijat*-näytelmässä (1881) parantumattomasti sairas Osvald kaipaava aurinkoa, ja hän katselee sitä myös kuolemansa hetkellä. Aurinkosymboli liittyy myös Munchin aiheeseen *Ihmisvuori*, josta hän teki useita versioita. Teoksessa ihmismassat kiipeävät jyrkkää rinnettä ylös, kohti aurinkoa. Munch kirjoitti myös näytään teoksen taustalla – kuinka valo herättää ihmisen ja kuinka vastasyntynyt auringon nähtyään ojentaa käsi-vartensa sitä kohti (Munch teoksessa Tøjner 2000, 103). Sekä Munchin tuotannossa että Nikkilän potilastaiteessa aurinkosymboli viittaa usein elinvoimaan, ja toisinaan se näytetty myös spirituaalisena tai uskonnollisena voimana (ks. Kuuva 2021, 147–148; Kuuva 2023, 130–133.)

Myös Steinerille aurinko oli merkityksellinen symboli. Hahmotellessaan suuntaviivoja taideopetukselle ja tulevaisuuden taiteelle Steiner teki vuosina 1922–1924 malliluonnoksia aiheista, joita hän toivoi taideopettajina toimivien edelleen kehrittelevän ja työstävän yhdessä oppilaidensa kanssa. Monet näistä luonnoksista olivat luontoaiheisia, ja niin auringonnousut ja -laskut kuin kuutamotkin toistuvat niissä usein – sekä pääaiheina että osana teosten taustamaisemaa. (Ks. esim. Stebbing 2008, 95–98.)

Steinerin kuvauksen mukaan jokaisella värillä on oma aktiivisuutensa, liikkeensä, yksilöllisyytensä, luonteensa, laatunsa, tendenssinsä ja hahmonsä, ja koko tämä dynamiikka aktivoituu, kun värit tuodaan yhteen maalauksessa. Värit vaikuttavat toisiinsa muodostaen maalauksen muodot ja sommitelman. Muoto on yksi näkökulma värin luovuuteen, ja värit itsessään voivat luoda muotoja suhteessa toisiinsa. Kun värejä käytetään näin, maalaukset eivät pyri kopioimaan todellista fyysistä auringonnousua ja -laskua, vaan kyse on arkkityyppisistä kuvista, jotka viittaavat kuvaamansa tilanteen sisäiseen dynamiikkaan. (Lord 2010, 92–93.)

Taidemaalari ja -terapeutti Angela Lord on analysoinut tarkemmin Steinerin kehittämässä taidekoulutuksessa hyödynnettäviä auringonnousu ja auringonlasku -aiheita. Hänen mukaansa aamunkoitto saa auringon noustessa aikaan pilvissä syviä sini-violetin sävyjä, ja vähitellen sävyt muuttuvat ruusunpunaisemmiksi. Valon lisääntyessä pilvet muuntuvat vaaleanpunaisiksi, sitten oransseiksi, kultaisiksi ja lopulta valkoisiksi. Tumma taivas himmenevine tähtineen kirkastuu mustasta syvään indigoon vaalean asteittain kalpeaksi, viileäksi siniseksi. Vaikka aurinko valaisee maan ilmakehää, sen takana on avaruuden pimeys. Taivas näyttäyty sinisenä, koska pimeyttä katsotaan auringon valaiseman ilmakehän läpi. Kun päivä kääntyy yöksi, havaitsemme aamunkoitolle käänteisen tapahtumasarjan: pilvet muuttuvat valkoisesta kullankeltaisiksi, minkä jälkeen seuraa oranssin, vaaleanpunaisen, punaisen ja violetin sävyjä. Taivas muuttuu kalpeansinisestä syvän ultramariiniksi ja lopulta mustaksi. Valon himmentyessä nämä värit heräävät. (Lord 2010, 88.)

Kun auringonnousu on usein tunnelmaltaan viileä ja raikas, on auringonlasku lämmin ja värikylläinen. Auringonnousu muistuttaa heräämistä ja avautumista, suuntautumista ylöspäin, ja auringonlasku taas sulkee päivän tapahtumat sisäänsä suuntautuen alaspäin. Lordin mukaan auringon maalaaminen arkityyppisenä kuvana voi väriensä kautta vahvistaa, valaista, lämmittää ja ylentää mieltä. (Lord 2010, 94, 96.) Steiner käsitteli luennoissaan värien terapeuttisia mahdollisuuksia esimerkiksi pohdimalla, mitä tapahtuu siirryttäessä punaisen värin vaikutuksesta siniseen, tai päinvastoin. Värin terapeuttisen vaikutuksen kannalta ei Steinerin mukaan ollut keskeistä niinkään väri itsessään, vaan siirtyminen yhdestä väristä toiseen. (Ks. esim. Bamford 2017, 72–73.)

Vaikka Steinerin alkuperäiset malliluonnokset ovat vuosien kuluessa haalistuneet, voi hänen seuraajiansa tekemien versioiden perusteella havaita, että aurinkoaiheissa on samankaltaista väreilevyyttä, kerroksisuutta, liikkeen, muutoksen ja kehkeytyvyyden vaikutelmaa kuin mo-

nissa Wardin teoksissa ja Nikkilän kokoelman aurinkoaiheissa.

### Nikkilän kokoelman auringot



Kuva 2. Helsingin kaupunginmuseo, NSMI121–1971 (1976).

Nikkilän kokoelman teoksissa aurinko säteilee kaikissa kuviteltavissa olevissa väreissä, ja toisinaan värit heijastuvat myös ympäröivään maisemaan. Joskus aurinkoa on kuitenkin käytetty pikemminkin merkkimäisenä symbolina puiden, kukkien ja perhosten rinnalla, eikä sillä ole vaikutusta esimerkiksi kuvan valaistukseen, varjoihin tai väreihin. Usein aurinko vaikuttaa symboloivan elinvoimaa, joka saa kaiken kasvamaan ja kukoistamaan.

Vehreiden kesänäkyminen lisäksi aurinko valaisee Nikkilän teoksissa myös talvisia pakkaspäiviä, vesistöjä, vuoristoa, aavikkoa, kylä- ja kaupunkimaisemia ja uskonnollisia kohtauksia. Toisinaan aurinko loistaa korkealta taivaalta, mutta vieläkin useammin on kuvattu hämyisempiä auringonnousuja ja -laskuja, joissa nousevan tai laskevan auringon valo värittää maiseman. Nämä teokset synnyttävät toisinaan vaikutelman värien liikkeisyydestä, muutoksesta ja tunnelman asteittaisesta kehkeytymisestä. Osassa Nikkilän maisema-aiheita voi myös kohdata hyvin voimakkaita, yliluonnollisilta vaikuttavia värejä, jotka muistuttavat steinerlaisesta taiteesta, muun muassa Gerard Wagnerin (1906–1999) teosten värimaailmasta.

Olen valinnut tarkemman analyysin kohteeksi muutamia aurinkoaiheisia teoksia, joista mielestäni avautuu terapeuttisia näkökulmia. Nikkilän kokoelmassa aurinko näyttäytyy usein elämää ja kasvua ruokkivana voimana, esimerkiksi kesäisten luontoa kuvaavien aiheiden yhteydessä. Läheskään kaikissa Nikkilän kokoelman kuvissa aurinko ei kuitenkaan ole pelkästään positiivinen voima, vaan toisinaan siitä hehkuu myrkyllistä tai vahingollista säteilyä. Autiomaakuvausten yhteydessä taas korostuu auringon paahtavuus ja näännyttävyys. Eräässä teoksessa auringonsäteet putoavat tummina ja raskaina väsyneesti maata kohti. Aurinko ei säteile valoaan ulospäin, vaan sen loiste vaikuttaa ikään kuin sulkeutuvan itseensä. Vaikka teoksessa on käytetty kirkkaahkoja perusvärejä, keltaista, punaista, vihreää ja sinistä, laskeutuvat auringon säteet kohti maata niin alakuloisesti, että teos tuo väistämättä mieleen esimerkiksi Julia Kristevan kuvaukset melankoliasta ja mustasta auringosta (Kristeva 1987/1998; Kuuva 2023, 132–133). Kuvaustapa muistuttaa syvästä masennuksesta.



Kuva 3. Helsingin kaupunginmuseo, NSMI121 – 3442 (ei valmistumisvuotta).

Joskus aurinko värjää taivaan yliluonnollisen keltaiseksi tai vaaleanpunaiseksi. Eräässä teoksessa (Kuva 3) auringosta heijastuu vaa-

leanpunaiseen maisemaan kullankeltainen pylvä, ja etualan puut hehkuvat hennon vihreinä. Teoksessa vaaleanpunaisen ja vihreän välille muodostuu kiinnostava kontrasti värien vahvistaessa toisiaan. Auringon heijastusten muodostama pylväskuvio näyttää ikään kuin akselilta, joka nousee maan syvyyksistä kohti taivasta. Vaaleanpunainen värinä on usein koettu rauhoittavaksi, ja sitä on hyödynnetty esimerkiksi tiloissa, joissa on haluttu välttää aggressiivista käyttäytymistä. Steinerlaisessa taiteessa vaaleanpunainen, jota toisinaan kutsutaan myös persikankukan väriksi, näyttäytyy kaiken elämän lähteenä.

Kahta Nikkilän kokoelman kuvaa (Kuva 4 ja Kuva 5) hallitsee voimakkaan punainen vesistömaisema, jonka keskellä purjehtii tai ajelehtii laiva. Aurinkoa ei näissä kuvissa aina suoranaisesti näy, mutta teosten väreistä voi päätellä, että aurinko on parhaillaan nousemassa tai laskemassa. Laivat merellä ovat toistuva aihe Nikkilän kokoelmassa, ja on mahdollista, että mielen sairaus rinnastuu toisinaan seilaamiseen myrskyävällä merellä (ks. Kuuva 2021, 146–147).



Kuva 4. Helsingin kaupunginmuseo, NSMI121 – 1947 (ei valmistumisvuotta).



Kuva 5. Helsingin kaupunginmuseo, NSMI121 – EiNo (ei valmistumisvuotta).

Kahdessa laiva-aiheisessa teoksessa on suurissa linjoissaan melko samankaltainen väritys – musta laiva, sinistä vettä ja taustalla punainen taivas – mutta muutoin kuvien toteutus poikkeaa toisistaan. Ensimmäisessä teoksessa purjeeton laiva seisoo paikallaan tyynen veden keskellä, ja jälkimmäisessä teoksessa valkopurjeinen laiva puolestaan seilaa aallokossa, jonka väri vaihtelee hetkestä toiseen taivaan värin heijastuessa aaltoilevan veden pintaan. Ensimmäisessä teoksessa on dramaattisista väreistä huolimatta hyvin staattinen tunnelma – kuin tyyntä myrskyn edellä. Jälkimmäisessä teoksessa, tussipiirroksessa, puolestaan ollaan tapahtumisen keskipisteessä, matkalla jonnekin, epävakaa olosuhteista huolimatta. Kun ensimmäisen teoksen tunnelma vaikuttaa uhkaavalta, on se jälkimmäisessä teoksessa pikemminkin uhmakas.



Kuva 6. Helsingin kaupunginmuseo, NSMI121 – EiNo (ei valmistumisvuotta).

Hyvin dramaattinen tunnelma on myös teoksessa, jossa mustarunkoinen juuriaan irti maasta kiskova puu on sijoitettu auringonlaskun väreistä säkenöivään maisemaan (Kuva 6). Juuriltaan irtautuva puu on lehdetön, mutta taustalla on toinen paikalleen juurtunut violetinsävyinen lehtipuu. Taivas on oranssinpunainen, ja horisontissa näkyy punertavaksi värjäytyneitä puita. Etualan maasto kumpuilee voimakkaissa violetin, tummanpunaisen, vihreän, sinisen, ruskean ja mustan sävyissä. Kuvan värimaailma muistuttaa Goethen *Väriopissaan* (1810/2019) esittämää kuvausta auringonlaskun yhteydessä hetki hetkeltä muuntuvista väreistä:

Mutta kun auringon alkoi lopulta olla aika laskea, ja sen säteet, joita tiheämpi utu himmensi, värjäisivät koko minua ympäröivän maailman mitä kauneimmalla purppuravärillä, silloin varjon väri muuttui vihreäksi, jonka kirkkautta saattoi verrata meren- ja kauneutta smaragdinvihreään. Näky tuli yhä voimakkaammaksi, saattoi luulla olevansa satumaailmassa, sillä kaikessa näkyivät nämä kaksi voimakasta ja kauniisti yhteen sointuvaa väriä, kunnes auringon viimein laskiessa tämä loisteliäs näky haihtui harmaaseen hämärään ja vähitellen kuun valaisemaan tähtikirkkaaseen yöhön. (Goethe 1810/2019, 66.)

Nikkilässä tehdyn kuvan (Kuva 6) värimaailmasta syntyy vaikutelma liikkeisyydestä ja muutok-

sen tilasta, mitä vahvistaa näkymä juuriltaan irtautuvasta puusta. Teos voisi kuvata tunnetta siitä, että ollaan irtautumassa vanhasta ja uudet mahdollisuudet ja näköalat juuri ovat avautumassa. Kuvan puusymboliikassa voi nähdä kosketuspintaa esimerkiksi Jungin esittelemään alkemistiseen kuvastoon, jonka variaatioita hän toisinaan kohtasi myös potilaidensa teoksissa. Jungin teosesimerkkien joukossa on sekä kuvia, joissa ihmishahmoa muistuttava puu on juurtunut maahan juuristaan ja oksistostaan, että teoksia, joissa puu on irtautumassa maasta ja kurottamassa oksiaan kohti valoa (ks. esim. Jung 1952/1981, 12: kuva 41; Jung 1967/1978, 13: kuvat 18–19, 23.)



Kuva 7. Helsingin kaupunginmuseo, NSMI121 – 1431 (ei valmistumisvuotta).

Yhdessä Nikkilän kokoelman vesivärein ja tussein toteutetussa maisemassa veden äärellä seisoskelee ihmisiä puiden lomassa kaupunginmaisissa asuissaan (Kuva 7). Kuvan keskiosaa hallitsee ympyrämuoto, joka voisi olla laskevan auringon kuvajainen vedessä. Teos muistuttaa Steinerin laskevaa aurinkoa esittävää mallikuvaa, jossa aurinko on ikään kuin sulkeutumassa itseensä, kokoamassa ympäriltään valoa ja energiaa ennen katoamistaan horisontin taakse.

Steinerin mallikuvien tapaan myös Nikkilän teos herättää ajatuksia virtaamisesta ja liikkeisyydestä. Kuvan taustalla virtaa vesi samanaikaisesti, kun aurinko, puun oksat ja

ihmishahmot näyttävät painuvan kohti maata ja juurtuvan maahan puiden tavoin. Kuva on siten merkitykseltään miltei täysin vastakkainen verrattuna teokseen, jossa puu on irtautumassa juuriltaan. Työ voisi kuvata paitsi ihmisen juurtumista ympäristöönsä, myös elämän kiertokulkua – kasvamista, lahoamista, mautumista ja uuden elämän kehittymistä. Teoksen viittauksissa sulautumisesta luontoon ja sen kiertokulkuun on lohdullisuutta, joka liittyy oman paikan löytämiseen ja tilanteen hyväksymiseen. Samankaltaista tematiikkaa käsitteli myös Munch *Metabolismi*-aiheensa yhteydessä. Hän kuvaili aihettaan esimerkiksi toteamalla aistineensa mädäntyvien lehtien tuoksun ja tunteneensa mitä suurinta mielihyvää ymmärtäessään lopulta palaavansa maahan, jota aina valaisisi elävä aurinko, raviten puita ja kukkia. (Ks. esim. Tøjner 2000, 92; Kuuva 2010, 141.)

Nikkilän kokoelman kuva ihmisistä rannalla (Kuva 7) herättää vaikutelman värien kehkeytymisestä auringon laskiessa – siirtymän kul-lankeltaisesta oranssiin ja punaiseen. Myös Steinerin mallikuvat auringonnoususta ja -laskusta, kuten hänen seuraajiensakin tekemät versiot aiheesta, ovat usein väreiltään oranssinpunaisia. Kandinsky puolestaan on kuvannut suhdetta punaisen, keltaisen ja oranssin välillä seuraavasti:

Lämmin punainen, samansukuisella keltaisella kohotettuna, muodostaa oranssin. Tällä sekoituksella saatetaan punaisen itseensä suuntautunut liike ulospäin säteilyn liikkeen, ympäristöön virtaamisen alkuun. Mutta punainen, jolla on oranssissa huomattava osa, saa tähän väriin vakavuuden soinnin. – – Kuin keski-sointinen kirkonkello, joka kutsuu iltarukoukseen, soi tämä väri, tai kuin voimakas altoääni, kuin largoa laulava alttoviulu. (Kandinsky 1911/1981, 93.)

Kun Steinerin kuvauksen mukaan värit toimivat ikkunoina henkiseen todellisuuteen ja Jungin mukaan tunteisiin, Kandinsky korostaa näiden lisäksi värien yhteyttä ääniin ja musiikkiin. Nämä kaikki merkityskerrostumat resonovat tarkastelun kohteena olevan teoksen värimaailman kanssa.

## Lopuksi

Aurinko on Nikkilän kokoelman teoksissa keskeinen visuaalinen elementti, joka toistuu erityisesti maisemakuvien yhteydessä useammin kuin mikään muu symboli. Monesti aurinko esiintyy teoksissa merkkimäisenä kuviona, jolla on vieläpä melko vakiintunut paikka kuvissa. Aurinko, joka yleensä jo lapsuudesta saakka on opittu maisemakuvien keskeiseksi elementiksi, on totuttu sijoittamaan teoksen yläosaan, horisontin yläpuolelle. Läheskään aina aurinko ei näyttävyyden merkityksellisenä symbolina kuvassa, vaan se on piirretty tai maalattu kuvaan, koska se kuuluu maisemakuvan skeemaan.

Aina aurinkoa ei varsinaisesti näy kuvissa, mutta sen valo heijastuu muiden teoksessa kuvattujen visuaalisten elementtien pinnalta. Tällöin aurinko on teoksissa mukana valonlähteenä, joka sytyttää värit. Mielisairaalataiteen yhteydessä tämä näkökulma on kiinnostava, koska monet mielenterveysalan ammattilaiset ovat kiinnittäneet huomiota siihen, että masennuspotilaat käyttävät usein värejä melko niukasti ja varoen, ja vakavan masennuksen yhteydessä luovuus lamaantuu vielä kokonaisvaltaisemmin. Kuvat, joissa aurinko on sytyttänyt maiseman värit elämään, herättävätkin vaikutelman tapahtumisesta ja avautumisesta muutokselle, elämänvoimalle. Vaikka nämä kuvat jäävät osin merkityksiltään avoimiksi ja arvoituksellisiksi, heijastuu niistä oleminen jonkin merkityksellisen kynnyksellä, liminaalisuuden tilassa – irtautumisessa vanhasta ja juurtumisesta uuteen.

Kolmas tapa aurinkosymbolin käyttöön Nikkilän kokoelmassa on sen nostaminen kuvan pääaiheeksi. Eräässä Nikkilän kokoelman maalauksessa on kuvattu punaisen, oranssin ja keltaisen sävyissä hehkuva aurinko, joka valaisee rengasmaisesti ympäröivät pilvet (Kuva 1). Aurinko on mystinen ja vangitseva, ja se muistuttaa hieman silmää tummine pupilleineen ja hehkuvine värikalvoineen. Aurinko onkin usein mielletty yliluonnolliseksi olennoiksi, ja se on assosioitu monien jumalien silmiin (ks. esim. Biederman 1989/1996, 35–36; Tresid-

der 1995/2004, 454–456; Kuuva 2010, 132). Auringon alapuolella kuvassa näkyy kaistale sinisenä aaltoilevaa vettä. Teos synnyttää vaikutelman maiseman värien liikkeisyydestä ja muutoksen tilasta, valon sävyjen ja heijastusten vaihdellessa suhteessa auringon asemaan ja jatkuvasti muovautuviin pilvimuodostelmiin.

Aurinkokuvat kertovat myös Nikkilän mielisairaalassa harjoitetun taidekerhotoiminnan merkityksellisyydestä potilaille. Vaikka mielen sairauksiin ja mielisairaaloihin usein liitetyt mielikuvat synkkydestä ja toivottomuudesta heijastuvat moniin kokoelman kuviin, on teoksissa valon ja värien lisäksi kuitenkin aistittavissa myös tekemisen tuomaa iloa, tyyneyttä ja varmuutta. Kuten Wardi on todennut:

Onhan kuvailmaisuus varsin aktiivista sieluntoimintaa. Potilaat tulevat näkyviin piirustuksissaan, mutta he myös ikään kuin poistuvat niissä. Sitä mukaa kuin potilaat oppivat hallitsemaan käsiensä liikkeillä piirtäminen liikkeet, he saavat hallintaansa sielunliikkeidensä ilmaisemisen taidon. (Wardi artikkelissa Ruishalme 1966, 13.)

\*

Tuntikausien kirjoitusprosessin aikana harmaiden pilvien lomaan on ilmestynyt hennosti sinertävä kohta, joka vähitellen repeää siniseksi aukoksi, ja aurinko murtautuu esiin. Värit palaavat maisemaan.

## Viitteet

<sup>1</sup> Nikkilän kokoelma käsittää noin 5000 teosta 1900-luvulta, ja teoksista noin puolet on digitoitu ja tutkijoiden käytettävissä Helsingin kaupunginmuseossa. Tutkimukseni pohjautuu pelkästään Nikkilän kokoelman digitoituun osaan. Helsingin kaupunginmuseon edellytys Nikkilän kokoelmaan liittyvän aineiston käytölle on aineiston pseudonimisointi ja tekijöiden käsittely nimettöminä. Wardin taidekerhotoimintaa valottaviin artikkeleihin olen tutustunut Kansalliskerhön leikearkistokokoelmassa Kiasmassa.

<sup>2</sup> Jungista poiketen esimerkiksi mielisairaalataiteen tutkimuksen klassikko, Hans Prinzhornin (1886–1933)

*Bildneri des Geisteskranken* (1922/1972) ei kiinnitä erityistä huomiota värien merkityksellisyyteen tunneilmaisun kannalta.

<sup>3</sup> Vierailuita tehtiin esimerkiksi Anitra Lucanderin, Aimo Tukiaisen, Waino Aaltosen ja Kain Tapperin työtiloihin (ks. esim. Tuovinen 2009, 188–189).

<sup>4</sup> Nikkilän kokoelmassa on esimerkiksi yksittäisten tekijöiden tekemiä variaatioita maisemista sekä kukka- ja lintuaiheista, mutta tiedot tarkasta valmistumisajasta puuttuvat (ks. esim. Kuuva 2023).

## Kirjallisuus

- Anhava, Martti** (2005). *Rafael Wardi ja värin ilo*. Helsinki: WSOY.
- Arell, Berndt** (2004). Taide- ja työterapia Tammiharjun sairaalassa Tammissaarella. Teoksessa Laaksonen, Aune (toim.), *Muotokuvia ja Psykhen tarinoita*, 116–119. Kerava: Keravan taidemuseo.
- Bamford, Christopher** (2017). *Healing madonnas. Exploring the sequence of madonna images created by Rudolf Steiner and Felix Peipers for therapy and meditation: questions, origins, history, and context*. Great Barrington, MA: Lindsifarne Books.
- Biedermann, Hans** (1989/1996). *Suuri symbolikirja*. Suom. Pentti Lempiäinen. Helsinki: WSOY.
- Didrichsen, Maria** (toim.) (2008). *Rafael Wardi. Värin sielu*. Helsinki: Didrichsen.
- Didrichsen, Maria; Tukiainen, Katja; Wardi, Eva & Wardi, Rafael** (2023). *Rafael Wardi*. Helsinki: Didrichsen.
- Goethe, Johann Wolfgang von** (1810/2019). *Värioppi. Didaktinen osa*. Suom. Pirkko Holmberg ja Pajari Räsänen. Helsinki: Teos.
- Heikura-Ruuskanen, Vappu** (1965). Psykkisesti häiriytyneet potilaat 'ekspressionisteina'. *Pulssi*, 24.
- Hoch, Medea** (2019). C. G. Jung's concepts of color in the context of modern art. Teoksessa, Hoerni, Ulrich; Fischer, Thomas & Kaufmann, Bettina (toim.), *The art of C. G. Jung*, 33–49. Engl. Paul David Young ja Christopher John Murray. New York, Lontoo: W. W. Norton & Company.
- Ikkala, Marja-Leena** (2021). Etiikka ja esoteria rakensuodoissa. Rudolf Steinerin ensimmäinen ja toinen Goetheanum. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Jung, Carl Gustav** (1952/1981). *Psychology and alchemy*. The collected works of C. G. Jung. Volume 12. Engl. Richard Francis Carrington Hull. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.
- Jung, Carl Gustav** (1967/1978). *Alchemical studies*. The collected works of C. G. Jung. Volume 13. Engl. Richard Francis Carrington Hull. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.
- Jääntti, Saara; Heimonen, Kirsi; Kuuva, Sari & Mäkilä, Annastiina** (toim.) (2019). *Hulluus ja kulttuurinen mielenterveystutkimus*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kandinsky, Wassily** (1911/1981). *Taiteen henkisestä sisällöstä*. Suom. Marjut Kumela. Helsinki: Suomen taiteilijaseura.
- Kristeva, Julia** (1987/1998). *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Suom. Mika Siimes ja Pia Sivenius. Helsinki: Nemo.
- Kuuva, Sari** (2010). Symbol, Munch and creativity. Metabolism of visual symbols. Väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.,
- Kuuva, Sari** (2021). Religious and spiritual motifs in the art of the patients of Nikkilä hospital. *Approaching Religion*, 11(1), 135–155.
- Kuuva, Sari** (2023). Mielen maisemia. Luontokuvasto mielisairaapotilaiden taiteessa. Teoksessa Tammela, Annika; Hämeenaho, Pilvi; Eronen, Johanna & Eilola, Jari (toim.), *Hyvinvointi koettuna, kuvattuna ja tulkittuna*, 117–142. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Lahelma, Marja** (2019). Maapallon sydämenlyönnit. Ellen Thesleff ja elämänvoima. *Tahiti*, 9(3), 22–39.
- Lassfolk, Crista** (2008). Rafael Wardi ohjasi potilaiden taidekerhoa 25 vuotta. Teoksessa Lassfolk, Crista & Pasanen, Timo (toim.), *Sairaalan kahdet kasvot – muistoja Nikkilän sairaalasta*, 43–45. Sipoo: Sipoon kunta.
- Lehrheim, Karen E. & Ydstie, Ingebjörg** (2006). *Livskraft. Vitalismen som konstnerisk impuls 1900–1930*. Oslo: Munch-museet.
- Lord, Angela** (2010). *Colour dynamics. Workbook for watercolour painting and colour theory*. Gloucestershire, UK: Hawthorn Press.
- Mahlamäki, Tiina & Westerlund, Jasmine** (2020). Antroposofinen taidekäsitys. Teoksessa Kokkinen, Nina & Nylund, Lotta (toim.), *Hengen aarteet*, 36–45. Helsinki: Parvus.
- Nickbypatienter visar teckningar** (1964, 16. syyskuuta). *Hufvudstadsbladet*. [Ei kirjoittajan nimeä, ei sivunumeroa.]
- Paavilainen, Maija** (2003). *Rafael Wardi. Valo varjossa*. Helsinki: Kirjapaja.
- Paloheimo, Pirkko** (2004). Psykoottisesta taiteesta ja taideterapiasta. Teoksessa Laaksonen, Aune (toim.), *Muotokuvia ja Psykhen tarinoita*, 92–93. Kerava: Keravan taidemuseo.

- Prinzhorn, Hans** (1922/1972). *Artistry of the mentally ill. A contribution to the psychology and psychopathology of configuration*. Engl. Eric von Brockdorff. New York: Springer-Verlag. [Alkuperäinen teos *Bildnerlei des Geisteskranken*.]
- Rankanen, Mimmu** (2019). Kuvataideterapian muutosprosessi kehollisuuden näkökulmasta. Teoksessa, Erkkilä, Jaakko & Ylönen, Maarit Elena (toim.), *Ennen sanoja – pohdintoja ruumiillisuudesta*, 64–88. Jyväskylä: Eino Roiha -säätö.
- Ringbom, Sixten** (1970/1922). *The sounding cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting*. Tukholma: Bokförlaget Stolpe.
- Ruishalme, Aira** (1966). Kuva ilmaisee ja ilmaiseminen auttaa. *Terveystieteiden aikakauslehti*, 4, 12–15.
- Schadevitz, Anita** (2010). Kolorismin voima. Rafael Wardin taiteen ja kuvallisen ajattelun taustatekijöitä. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Stang, Ragna** (1977/1988). *Edvard Munch. Ihminen ja taiteilija*. Suom. Mikko Kilpi. Helsinki: WSOY.
- Stebbing, Peter** (toim.) (2008). *Conversations about painting with Rudolf Steiner*. Engl. Peter Stebbing. Great Barrington, MA: SteinerBooks.
- Steiner, Rudolf** (1992/2012). *Colour. Twelve lectures by Rudolf Steiner*. Engl. John Salter & Pauline Wehrle. East Sussex, UK: Rudolf Steiner Press.
- Sällström, Pehr** (2020). J. W. Goethe's approach to colour in art. Teoksessa Almqvist, Kurt & Belfrage, Louise (toim.), *Hilma af Klint. The art of seeing the invisible*, 199–212. Tukholma: Bokförlaget Stolpe.
- Sørensen, Bengt Algot** (1972). *Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bilde im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Tresidder, Jack** (toim.) (1995/2004). *The complete dictionary of symbols in myth, art and literature*. Lontoo: Duncan Baird.
- Tuisku, Katinka** (2011). Kadonnut aurinko. Teoksessa Leijala-Marttila, Mervi & Huttula, Kirsi (toim.), *Taidepsykoterapia: Psykoanalyttinen Näkökulma*, 266–288. Helsinki: Duodecim.
- Tuovinen, Sirkka Liisa** (2009). *Inhimillinen Nikkilä. Helsingin suuri mielisairaala Sipoossa*. Helsinki: Helsingin kaupungin terveystieteiden keskus.
- Tøjner, Poul Erik** (2000). *Munch. Med egne ord*. Oslo: Forlaget Press.
- Vallius, Antti** (2012). Kuvastojen tutkimus metodologisen haasteena – esimerkkinä maisemakuvaston visuaalinen analyysi. Teoksessa Waenerberg, Annika & Kähkönen, Satu (toim.), *Taidetta tutkimaan. Menetelmiä ja näkökulmia*, 165–187. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- Westheider, Ortrud; Philipp, Michael, & Mathieu, Marianne** (toim.) (2023). *The sun. Source of light in art*. München: Prestel.

*Kirjoittaja on saanut rahoitusta mielisairaalataiteen tutkimukseen Suomen Kulttuurirahastolta, Ella ja Georg Ehrnroothin säätiöltä ja Signe ja Ane Gyllenbergin säätiöltä.*