

**Vieras minä:
abjekti Helene Schjerfbeckin ja
Åke Mattaksen omakuvissa**

Susanna Haavisto
Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Taidehistoria
Kesä 2015

Sisältö

I Johdanto	4
Tavoitteet ja näkökulmat	5
Tutkimusmateriaali ja -menetelmät	7
II Johdatus abjektiin	9
Teorian vastaanotto ja vaikutukset taiteeseen	11
Tulkinta Julia Kristevan abjektista	12
Virtaava subjekti: abjekti yksilön tasolla	14
Se, mikä uhkaa järjestelmää: abjekti yksilön ja yhteisön rajalla	16
Yksilö symbolisessa järjestelmässä: abjekti yhteisön tasolla	19
III Vertauskuvallinen sairaus	21
Tuberkuloosin metaforat	21
Suomalaiset kansansairaudet: tuberkuloosi ja alkoholismi	24
IV Symbolismin uusi minäkäsitys	26
Suomen varhaissymbolismi, Sarajas-Korte	27
Fin-de-siècle ja minuuden murros taiteessa	28
Luova mielikuvitus	30
Näkymättömän totuuden jäljillä	31
Muotokuvasta moderniksi omakuvaksi	32
Omakuvan tulkintatavoista	34
V Kaksi suomalaista taiteilijaa	37
Helene Schjerfbeck	38
Åke Mattas	39
VI Abjekti Helene Schjerfbeckin ja Åke Mattaksen omakuvissa	42
1895 & 1945, Naamiot	48
1912 & 1959, Minä kasvoista kasvoihin	54
1945 & 1962, Paluu määrittymättömään	62
VII Päättäntö	66
Lähteet ja kirjallisuus	68

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta – Faculty of Humanities	Laitos – Department Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos – Department of Art and Culture Studies
Tekijä – Author Susanna Haavisto	
Työn nimi – Title Vieras minä: abjekti Helene Schjerfbeckin ja Åke Mattaksen omakuvissa	
Oppiaine – Subject Taidehistoria	Työn laji – Level Pro gradu –tutkielma
Aika – Month and year Kesä 2015	Sivumäärä – Number of pages 70 sivua + kuvaluettelo
Tiivistelmä – Abstract Tässä tutkielmassa käsittelen Helene Schjerfbeckin ja Åke Mattaksen omakuvia Julia Kristevan abjekti-käsitteestä muodostamani tulkinnan kautta. Abjekti liittyy yksilön psyyken kehityksessä primäärinarsismiksi nimettyyn vaiheeseen, jossa subjekti ei vielä ole täysin eriytynyt itsenäiseksi. Abjekti on elementti, joka säilyy psyyken rakenteessa toisaalta ylläpitäen sen rajoja, toisaalta häiriten niitä. Abjektin läsnäolosta kertoo esimerkiksi se sanaton kauhu, jota koemme kohdatessamme jotakin mädäntynyttä. Postmoderni käsitys minuudesta siis korostaa sen ikuista liikettä. Kristeva esittää, että abjekti on tuon liikkeen taustalla. Tässä tutkielmassa muodostan oman tulkintani Kristevan monitulkintaisesta teoriasta ja käsitteestä. Tavoitteeni on selvittää, soveltuuko muodostamani tulkinta Schjerfbeckin ja Mattaksen omakuvien tarkasteluun. Abjekti pakenee aina sanallistamista. Se ottaa eri kulttuureissa erilaisia ilmenemismuotoja. Yksi näistä ilmenemismuodoista on sairaus. Susan Sontag on kartoittanut esseissään <i>Sairaus metaforana ja AIDS ja sen vertauskuvat (Illness as Metaphor & AIDS and its metaphors, suomennettu 2010)</i> potilaisiin ja sairastamiseen liittyvää vertauskuvallista puhetta, jolla on juurensa jo varhaisella 1700-luvulla. Sontagin mukaan kielen metaforilla on dramaattisia vaikutuksia sairastuneiden minäkäsityksen kannalta. Marja Lahelma puolestaan erittelee väitöskirjassaan <i>Ideal and distintegration: Dynamics of the self and art at the fin-de-siècle (2014)</i> vuosituhannen vaihteessa tapahtunutta minäkäsityksen muutosta, joka näkyi myös taiteessa. Tuon ajan minuuteen, taiteeseen ja terveyteen liittyvät käsitteet liittyvät tiiviisti tässä Helene Schjerfbeckin ja Åke Mattaksen omakuvista tekemiini tulkintoihin.	
Asiasanat – Keywords minuus, identiteetti, abjekti, psykoanalyysi, symbolismi, minäkäsitys, kuolema, omakuva, sairaus, mielenterveys, alkoholismi, tuberkuloosi, ennakkoluulo, metafora	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopiston julkaisuarkisto (JYX)	
Muita tietoja – Additional information	

"These body fluids, this defilement, this shit are what life withstands, hardly and with difficulty, on the part of death. There, I am at the border of my condition as a living being."¹

I Johdanto

Minuus on aina liikkeessä. Bulgarianlais-ranskalainen filosofi, psykoanalyttikko ja kirjailija Julia Kristeva (1941–) kehitti abjekti-käsitteelle uuden määritelmän vuonna 1980 teoksessaan *Pouvoirs de l'horreur* (engl. Powers of Horror). Englannin kielessä sana *abject* viittaa muun muassa hylättyyn, inhottavaan, ulkopuoliseen tai sairaaseen. Kristevan näkökulma abjektiin yhdistelee psykoanalyysiä ja semiotiikkaa. Kristevan määrittelemä abjekti viittaa siihen, kuinka ihminen reagoi, kun raja objektin ja subjektin – itsen ja toisen – välillä hämärtyy. Abjekti on se, joka häiritsee subjektin rakennetta ja pitää sen liikkeessä. Kristeva katsoo abjektin olevan tiiviisti liitoksissa taiteeseen ja uskontoon, joilla on hänen mukaansa voima puhdistaa ja tehdä se siten yleväksi.

Abjekteiksi luokiteltavat aiheet ovat kiinnostaneet taiteilijoita jo ennen Kristevan teoksen julkaisemista, sillä esimerkiksi renessanssin taiteilijat käsitelivät maalauksissaan vereen ja kuolemaan liittyviä aiheita. *Powers of Horror* sai 1980-luvulla aikaan uuden kiinnostuksen aallon abjektia kohtaan. Abjektitaiteen löyhästi sitoutuneeseen genreen on liitetty esimerkiksi sellaisia taiteilijoita kuin Ron Athey (1961–) ja Cindy Sherman (1954–). Heidän muun muassa kehon eritteitä hyödyntävä taiteensa perustuu usein pitkälti šokkiarvolle. Helene Schjerfbeckin (1862–1946) ja Åke Mattaksen (1920–1962) omakuvat eivät šokeeraa samalla tavalla vaan hätkähdyttävät hienovaraisemmin. Niissä kuvattava henkilö rakentuu ja hajoaa yhä uudelleen.

Kiinnostukseni Kristevan tuotantoa ja abjekti-käsitettä kohtaan heräsi oman taiteellisen työskentelyni yhteydessä, kun etsin yhteistä nimeä käsittele-

¹ Kristeva. 1980, 3.

milleni hankalasti sanallistettaville teemoille. Kristevan teoria ja käsite tarjosivat keinon nimetä nämä nimettömät kauhut ja työkalun, jolla tutkia ja tulkita niiden viehätyvoimaa. Proseminarityössäni sovelsin abjektia belgialaisen kuvanveistäjä Berlinde de Bruyckeren (1964–) teoksiin. Kristevan käsitteessä ja teoriassa minua kiehtoo myös kritiikkiä herättänyt monitulkintaisuus. Kristevan avoin kirjoitustyyli jättää tilaa lukijan omalle tulkinnalle. Proseminaari-tutkielmassani valitsin tarkasteltavaksi de Bruyckeren veistoksia, koska niissä abjektin viehätyvoima ja luotaantyöntävyys yhdistyvät kiehtovalla tavalla. Pro gradu -tutkielmassani puolestaan halusin tutkia omakuvia, koska olen kiinnostunut identiteetistä – ihmisen käsityksestä itsestään.

Helene Schjerfbeckin viimeiset omakuvat ovat aina olleet mielestäni hätkähdyttäviä. Ne ovat hätkähdyttäviä, koska ne ovat valmistuneet 1940-luvulla. Ne ovat hätkähdyttäviä, koska ne ovat jo lähes 80-vuotiaan naisen maalaamia. Niissä on kuitenkin myös jotain vielä värisyttävämpää. Voisiko niissä piillä se sama sanaton kauhu, jota etsin kandidaatin tutkielmassani de Bruyckeren teoksista? Olin epävarma siitä, uskaltaisinko tarttua kotimaisen taiteen suurnimeen tämän käsitteen avulla. Epäilin myös, onko Schjerfbeckin teossarja yksin riittävä tutkimuskohde – hänen tuotantoaan on tutkittu jo runsaasti. Jyväskylän yliopiston Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitoksen johtaja Heikki Hanka ehdotti, että ottaisin tutkielmaani Helene Schjerfbeckin rinnalle toisen suomalaisen taiteilijan, Åke Mattaksen. Mattas oli minulle ennestään tuntematon, mutta omakuva vuodelta 1945 puhutteli. Siinä piileskeli sama tavoittamaton synkkä pohjavire, joka minua kiehtoi de Bruyckeren ja Schjerfbeckin teoksissa. Taiteilijavalinnat tässä tutkielmassa perustuvat siis intuitiolle sekä tutkielmaani ohjanneiden henkilöiden asiantuntevalle ohjaukselle.

Tavoitteet ja näkökulmat

Postmoderni käsitys minuudesta siis korostaa sen ikuista liikettä. Kristeva esittää, että abjekti on tuon liikkeen taustalla. Tässä tutkielmassa muodostan oman tulkintani Kristevan monitulkintaisesta teoriasta ja käsitteestä. Tavoitteeni on selvittää, soveltuuko muodostamani tulkinta Schjerfbeckin ja Mattaksen omakuvien tarkasteluun. Olen kiinnostunut keskusteluista, joita taiteilijat käyvät omakuvissa oman sairautensa, heikkoutensa ja kuolevaisuutensa kanssa. Voiko näiden taiteilijoiden lähes koko elämänkaaren kattavassa omakuvatuotannossa nähdä tuon minuuden liikkeen? Tutkimuskysymykseni liittyy näin ollen identiteetin rakentamiseen ja toisaalta sen rakenteen vaarantumiseen abjektin vaikutuksesta. Valitseni teosten, Kristevan teorian ja siitä muodostetun oman tulkintani kautta tutkielmaan muodostuu aikajänne, joka ylittää 1800-luvulta 2000-luvulle. Tarkastelen siten valittuja teoksia ja Kristevan teoriaa 2010-luvun katsojan näkökulmasta.

Psykoanalyttikko Kristevan kautta psykoanalyttinen teoria muodostuu merkittäväksi taustatekijäksi tässä tekstissä. Teoria ja sen edustama minäkäsitys syntyivät 1800- ja 1900-lukujen taitteessa. Niin ikään molempien tässä

tutkielmassa tarkasteltavien taiteilijoiden tuotanto sijoittuu tuon murroskauden läheisyyteen. Kristevan ajattelu edustaa modernia psykoanalyysia, mutta sen juuret ovat yhtä kaikki Freudin alkuperäisessä teoriassa. Kumpikin tähän tutkielmaan tarkasteltavaksi valituista taiteilijoista on syntynyt teorian kehittämisen jälkeen ja on siten mitä todennäköisimmin ollut ainakin välillisesti esimerkiksi erilaisten taidesuuntausten kautta tietoinen sen psyyken rakennetta koskevista käsityksistä. Aiheeseeni liittyviä taustoittavia kysymyksiä ovat paitsi psykoanalyysiin, myös historialliseen kontekstiin liittyvät kysymykset esimerkiksi alkoholikulttuurin ja tuberkuloosin historiasta Suomessa. Lisäksi on tarpeen esittää kysymyksiä myös taiteen historian näkökulmasta, kuten miten minuuksia ja itse on esitetty taiteessa ja kuinka nuo kuvaukset ovat kenties muuttuneet.

Teoreettisen kirjallisuuden selkärangan muodostavat Kristevan *Powers of Horror* -teoksen lisäksi Susan Sontagin (1933–2004) *Sairaus vertauskuvana ja AIDS ja sen metaforat* (suomennettu 2010) sekä hollantilaisen teoreetikko ja taiteilija Mieke Balin (1946–) teos *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* (2002). Muu valitsemani kirjallisuus täydentää joko taiteilijoiden elämäkerrallisia tietoja tai edellä mainittujen kolmen teoksen aihepiirejä. Merkittävää apua Kristevan ajattelun ymmärtämiseen on antanut erityisesti hänen lähteenään käyttämä englantilaisen antropologi Mary Douglasin (1921–2007) teos *Puhtaus ja vaara* (*Purity and Danger*, 1966), jossa Douglas erittelee puhtauteen liittyviä tabuja ja rituaaleja eri kulttuureissa. Konkreettista, historiallista kontekstietoa kahdesta suomalaisesta kansantaudista tuberkuloosista ja alkoholismista tarjoavat Satu Apo (1947–) ja Mikko Jauho (1970–). Apon tutkimus suomalaisesta alkoholikulttuurista (*Viinan voima: näkökulmia suomalaisten kansanomaiseen alkoholiajatteluun ja -kulttuuriin*, 2001) sekä Mikko Jauhon väitöskirja *Kansanterveysongelman synty: tuberkuloosi ja terveyden hallinta Suomessa ennen toista maailmansotaa* (2007) valottavat näiden sairauksien kulttuurisia vaikutuksia ja historiaa kotimaassa. Taiteilijoita käsittelevät biografiateokset, kuten Leena Ahtola-Moorhousen (1946–) teos *Helene Schjerfbeckin omakuvat* (2000) ja Elina Vierun teos *Åke Mattas: Oma kuva 1920–1962* (1991) tarjoavat tarvitsemani elämäkerralliset taustatiedot. Näkökulmia Kristevan tuotantoon tarjoavat Sara Beardsworthin teos *Julia Kristeva: Psychoanalysis and modernity* (2004) ja Birgit Schippersin teos *Julia Kristeva and Feminist Thought* (2011). Olen käyttänyt englanninkielisiä lainauksia Kristevan *Powers of Horror* -teoksesta ja pyrkinyt avaamaan niitä omin sanoin siten kuin itse ne tässä yhteydessä ymmärrän. Pitäydyn ammattilaisen käänöksessä, sillä Kristevan monitulkintaiset sana- ja lauserakennelinnat ovat niiden parissa työskentelevällekin haaste. Taidottomassa suomennoksessa merkitystasot helposti katoavat tai vääristyvät.

Psykoanalyysi on tutkielmassani näkökulma kulttuuriin, ei sovellettava psykologinen teoria. Psykologia tieteenä on hylännyt pitkälti alkuperäisen teorian, mutta Sigmund Freudin (1856–1939) ajatukset psyyken rakenteesta ja toiminnasta vaikuttavat yhä länsimaisessa kulttuurissa. Saadakseni paremman otteen psykoanalyttisestä teoriasta ja siitä, kuinka Kristeva on sitä soveltanut omissa ajattelussaan, olen valinnut lähdeaineistoon Freudin teokset *Ahdistava*

kulttuurimme (1972) ja *Toteemi ja tabu* (1989). Feminismin piirissä abjekti-käsitettä käytetään tyypillisesti juuri naisen kehosta puhuttaessa. Kristeva itse suhtautuu feminismiin varautuneesti, kuten hänen suhdettaan feminismiin tutkinut Schjervebeckin mainitsee. Erityisesti Schjervebeckin elämää ja taiteilijuutta on tutkittu runsaasti juuri naiseuden ja naistaiteilijuuden näkökulmasta. Tämä näkökulma jää tutkielmassani sivurooliin, sillä koen, että hänen kohdallaan on tätä aihetta pohdittu muissa yhteyksissä kattavammin. Sukupuolisuuksi ei kuitenkaan voi tyystin sivuuttaa, eritoten kun operoidaan psykoanalyttiseen ajatteluun perustuvan käsitteiden rakennelman varassa. Sukupuolten rooleihin ja suhteisiin liittyvät näkökulmat nousevat tässä tutkielmassa hyvin pitkälti Kristevan psykoanalyttisestä ajattelusta ja sen kielelle asettamista sukupuolisista merkityksistä, joista lisää myöhemmin.

Tutkimusmateriaali ja -menetelmät

Tässä tutkielmassa käsiteltävän tutkimusaineiston muodostavat kuusi Schjervebeckiltä ja Mattakselta valitsemani omakuvia. Kummankin taiteilijan omakuvatuotanto on erittäin laaja ja käsittää useita kymmeniä teoksia lähes koko taiteilijoiden elinajalta. Tässä tutkielmassa ei ole mielekästä ryhtyä käsittelemään molempien kaikkia omakuvia, sillä silloin mahdollisuudet syventyä yksittäisen teoksen tarkasteluun olisivat hyvin rajalliset. Tämän vuoksi käsitellen vain kolmea teosta kummaltakin. Schjervebeckiltä olen valinnut omakuvat vuosilta 1895, 1912 ja 1945. Mattaksen omakuvista olen vastaavasti valinnut teokset vuosilta 1945, 1959 ja 1962. Olen pyrkinyt valitsemaan omakuvat niin, että niissä tulee esille kummankin taiteilijan omakuvatuotannon lähes elämänpituisen aikajänne. Tästä syystä olen valinnut omakuvat molempien uran alkuvaiheilta, keskeltä ja lopusta. Olen myös pyrkinyt valitsemaan ensimmäiset ja toiset omakuvaparit niin, että taiteilijat ovat niissä suurin piirtein saman ikäisiä. Taiteilijoiden viimeisissä omakuvissa ikäero on kuitenkin merkittävä, sillä Mattas menehtyi varhain. Kummaltakin taiteilijalta tunnetaan omakuva jo ennen tähän tutkielmaan valitsemiani vuosien 1895 (Schjervebeck) ja 1945 (Mattas) teoksia. Schjervebeckin kohdalla juuri vuoden 1895 teoksen valintaan vaikutti sen symbolistinen ote, joka oli kiinnostava erityisesti tutkielmaa ajatellen.

Tutkimusmenetelmäni ovat osittain niin kuva-, sisältö- kuin käsiteanalyttisiäkin. Nämä menetelmät ovat myös osin limittäisiä. Kuva-analyysillä tarkoitan ennen kaikkea teoksen visuaalista analyysiä, kuten maalausjäljen tarkastelua. Sisältöanalyysiä taas sovellan teosten merkityksiin ja sisältöihin. Käsiteanalyysi puolestaan tässä tutkielmassa liittyy ensisijaisesti abjekti-käsitteen ja sen sovellusten analysointiin. Bal kehittää teoksessaan ajatusta käsitteistä kulttuurintutkimuksen työvälineinä ja irrottautuu aiemmasta teorioiden nojautuvasta ajattelumallista. Hän korostaa käsitteiden asemaa analyttisinä työkaluina, joiden tulisi auttaa ymmärtämään tutkittavaa ilmiötä sen omilla ehdoilla. Balin mukaan humanististen tieteiden tutkimuksen tulisi hyödyntää käsitteitä metodologisina lähtö-

kohtina.² Hän kritisoi paikoin voimakkaastikin perinteisiä kulttuurintutkimuksen metodeja ja kokee ne riittämättömiksi ja kankeiksi. Kulttuurintutkimuksen kohteet ovat muuttuneet, mutta metodologia ei ole muuttunut niiden mukana. Ratkaisuna ongelmaan hän ehdottaa uutta näkökulmaa käsitteiden merkitykseen ja käyttöön, siis käsitelähtöistä metodologiaa³. Teorioiden ongelmana hän pitää ennen kaikkea kritiikitöntä suhtautumista niihin: *"Theory is as mobile, subject to change, and embedded in historically and culturally diverse contexts as the objects on which it can be brought to bear. This is why theory – any specific theory surrounded by the protective belt of non-doubt and, hence, given dogmatic status – is in itself unfit to serve as a methodological guideline in analytical practice."*⁴ Balin mukaan välttyäkseen teorian sudenkuopilta on harjoitettava yksityiskohtaista analyysiä sellaisesta teoreettisesta näkökulmasta, jossa käsitteet ovat keskeisiä testivälineitä. Käsitteiden täsmällinen käyttäminen analyysissä mahdollistaa hedelmällisen intersubjektiivisuuden myös analysoijan ja analyysin kohteen välillä.⁵ Balin mukaan käsitteiden määrittelyprosessi paljastaa, mitä ne voivat tehdä – miten ne voivat toimia analyttisinä työkaluina. Kristevan teos *Powers of Horror* ja siinä esitetty abjektin määritelmä ovat monitulkintaisuudestaan tunnettuja. Tämä on sekä haaste että tilaisuus analysoijalle. Tässä tutkielmassa olen Balin ajatuksia mukailen halunnut asettua vuoropuheluun Schjerfbeckin ja Mattaksen omakuvien kanssa. Kristevan abjekti-käsite toimii keskustelumme punaisena lankana.

² Bal. 2002, 5.

³ Bal. 2002, 10.

⁴ Bal. 2002, 44.

⁵ Bal. 2002, 45.

II

Johdatus abjektin

Kristeva yhdistelee ajattelussaan lingvistiikkaa, semiotiikkaa sekä lacanilaista ja freudilaista psykoanalyysiä. Kristevan psykoanalyttiset juuret tulevat ilmi erityisesti hänen tulkinnassaan subjektin syntyprosessista ja rakenteesta. Vuonna 1965 Pariisiin muuttanut Kristeva kuului ranskalaisen *TelQuel*-lehteen liitettyyn kirjailijoiden ja ajattelijoiden ryhmään, jossa vaikuttivat myös esimerkiksi Jacques Derrida (1930–2004) ja Michel Foucault (1926–1984). Poliittisesti aktiivinen ryhmä otti vaikutteita esimerkiksi avantgardistisesta kirjallisuudesta ja psykoanalyttisestä teoriasta. Omassa tulkinnassani abjektista näkyvät voimakkaasti Kristevan tulkinnat subjektin muodostumisesta ja rakenteesta, taiteen tehtävästä ja ruumiillisuuden kokemuksen merkityksestä yksilön psyykelle. Psykoanalyysin tässä tutkielmassa saaman merkittävän roolin vuoksi haluan lyhyesti perustella sen asemaa hedelmällisenä näkökulmana taiteentutkimukseen.

Moderni psykologia on pitkälti hylännyt Freudin 1900-luvun alkupuolella luoman psykoanalyttisen teorian. Tuota alkuperäistä teoriaa on kritisoitu voimakkaasti esimerkiksi siitä, ettei se kiinnitä riittävästi huomiota sukupuoleen, rotuun tai luokkaan.⁶ Uudempia psykoanalyysin muotoja hyödynnetään kuitenkin edelleen erityisesti kulttuurintutkimuksessa eri tavoin soveltaen. Psykoanalyysi on Freudin alkuperäisen teorian jälkeen pirstoutunut erilaisiin koulukuntiin ja suuntauksiin, joilla kaikilla on omat painotuksensa. Näitä koulukuntia – ja psykoanalyttista näkökulmaa taiteentutkimukseen ylipäätään – esittelee tutkija Jussi Saarinen tekstissään *Teoreettisia lähtökohtia psykoanalyttiseen taiteentutkimukseen*. Saarinen kertoo Freudin otaksuneen, että taiteeseen liittyvät psyykkiset ilmiöt

⁶ Haapala. 2001, 3.

voitaisiin selittää yleispätevällä mielen teoriolla ja että Freudin teorian psykologiset lainalaisuudet koskivat ennen kaikkea mielen kehitystä, rakennetta ja toimintaa.⁷ Erityisen merkittävää Freudin teoriassa oli mielen jakaminen tietoiseen ja alitajuiseen. Keskeistä hänen persoonallisuusteoriassaan on myös seksuaalis-aggressiivinen viettienergia, jota kehittyvä mieli ohjaa eri tavoin. Freud kehitteli ajatuksiaan aikana, jolloin myös taiteessa oltiin kiinnostuneita identiteetistä ja minuudesta. Erityisesti symbolistit ja ekspressionistit käänsivät katseensa sisään-päin ja omaksuivat Freudin esittämän käsityksen minuuden rakenteesta. Tämä on tutkielmani kannalta merkittävää, sillä symbolismilla ja erityisesti ekspressionismilla on roolinsa käsiteltävien taiteilijoiden taiteessa, mihin palaan myöhemmin. Keskeistä kuitenkin on, että tuolloin kehittyneet Freudin sekä hänen seuraajiensa ajatukset minän kehityksestä, alitajunnasta ja psyyken koostumuksesta vaikuttavat edelleen voimakkaasti kulttuurissamme.

Psykoanalyttisessa teoriassa minäkäsitystä leimaa voimakas yhteyden ja eron korostaminen. Riihimäen taidemuseon intendenttinä toiminut Soile Haapala puntaroi teorian sovelluksia taiteentutkimukseen seuraavasti: *"Kiinnostavaa on myös pohtia, kuinka taiteen kautta ilmenee psykoanalyysin perustava ajatus elämän- ja kuolemanvieteistä, ainaisesta kaipuusta sekä 'yhteyteen' että 'eroon.' Joskus taide saa ihmisen havahtumaan omaan outouteensa tai toiseuteensa."*⁸ Hänen esille nostamiinsa ajatuksiin yhteydestä ja erosta sekä outoudesta ja toiseudesta haluaisin vielä lisätä ajatuksen siitä, että toisinaan taideteos saattaa myös auttaa oivaltamaan, kuinka samankaltaisia lopulta olemme. Psykoanalyttista näkökulmaa taiteeseen soveltaa myös taiteilija, taidehistorioitsija Juha-Heikki Tihinen. Tihisen mielestä taide on yksi ihmisen henkilökohtaisen identiteetin vahvistamista työstämisalueista, sillä siinä on kyse fantasioiden luomisesta. Niiden avulla on mahdollista leikkiä erilaisilla vaihtoehtoisilla maailmoilla, jotka ovat kuitenkin yhä samalla kosketuksissa todellisuuteen.⁹ Psykoanalyysin jakautumiselle perustuvasta minäkäsityksestä juontuva ykseydenkaipuu leimaa myös tässä tutkielmassa esiintyvää ajatusta subjektista ikuisesti vaillinaisena.

Kristevan abjektille rakentama määritelmä on monisyinen teoreettinen kokonaisuus, joka kriitikoiden mukaan kärsii jopa sisäisistä ristiriitaisuuksista. Monitulkintaisuus on kuitenkin nähty myös käsitteen uuden määritelmän voimavarana. Bal pitää täsmällistä määrittelyä kulloisenkin käyttöyhteyden kohdalla elintärkeänä käsitteiden analyttisen välineellistämisen kannalta. Seuraavaksi esitän tulkintani Kristevan abjekti-käsitteestä ja sitä ympäröivästä teoreettisesta ajattelusta sellaisena kuin niitä tässä tekstissä sovellan. Ensin haluan kuitenkin lyhyesti käydä läpi, minkälaista kritiikkiä Kristevan abjektia kohtaan on esitetty.

⁷ Saarinen. 2012, 260.

⁸ Haapala. 2011, 3.

⁹ Tihinen. 2011, 10.

Teorian vastaanotto ja vaikutukset taiteeseen

Powers of Horror -teosta on pidetty Kristevan kirjallisen uran käännöskohtana, jolloin hänen kirjoitustyyliinsä sai lopullisen, lähes kaunokirjallisen muotonsa.¹⁰ Kristevan tuotannossa on ajan mittaan tapahtunut muutoksia, jotka ovat saaneet eräät kriitikot arvostelemaan häntä lähtökohtiensa hylkäämisestä.¹¹ Saksalainen kirjallisuuden professori ja kirjailija Winfried Menninghaus (1952–) käsittelee teoksessaan *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation* (2003) lyhyesti myös Kristevan tuotantoa. Tämän kirjallista tyyliä käsitellessään Menninghaus sanoo, että Kristevan tapa kirjoittaa poikkeaa huomattavasti Freudin jopa hämmäyävän yksinkertaisesta kirjoitustyylistä, jonka avulla tämä kykeni esittämään spekulatiivisimmatkin teoriansa vakuuttavasti. Menninghausin mukaan juuri tässä piilee Kristevan monimutkaisen teoksen suosion salaisuus. Hän hämmästelee Kristevan vaikeaselkoisen kirjan menestystä, mutta arvelee toisaalta juuri teoksen monipuolisten sovellusmahdollisuuksien olevan sen suosion salaisuus.¹² Menninghausin mukaan Kristevan teos ja käsite tarjosivat poliittisille, etnisille ja seksuaalisille vähemmistöille uuden tavan ilmaista tavoitteisiinsa liittyviä tarpeita ja ongelmia.¹³ Kristevan abjektia onkin sovellettu runsaasti esimerkiksi sukupuolentutkimuksessa.

Menninghaus käsittelee kirjassaan myös abjektin suhdetta taiteeseen. Hänen mukaansa nykytaiteilijat, kuten Cindy Sherman (1954–), Robert Mapplethorpe (1946–1989) ja Mike Kelley (1954–2012), ovat olleet merkittävässä osassa niin sanotun abjektitaiteen leviämisessä ja sen diskurssin kehittämisessä. Varhaisimpia, vasta myöhemmin uuden abjektitaiteen otsikon alle siirrettyjä taiteilijoita ovat Menninghausin mukaan jopa hieman yllättäenkin esimerkiksi Marcel Duchamp (1887–1968) ja Cy Twombly (1928–2011).¹⁴ Menninghausin teoksessa on pitkä lainaus englantilaisen feministisen elokuvateoreetikon Laura Mulvey'n esseestä *A Phantasmagoria of the Female Body The Work of Cindy Sherman* (1997), jossa Mulvey analysoi Shermanin teoksia myös Kristevan käsitteen näkökulmasta. Mulvey katsoo Shermanin myöhempien teosten pääsevän lähelle Kristevan abjekti-käsitteen taiteellista kuvausta. Tässä yhteydessä Mulvey määrittelee abjektin hyvin tyypistetysti elottomien ruumiineritteiden tai kuolleen ruumiin aiheuttamaksi inhoksi.¹⁵ Mulvey katsoo, että Shermanin myöhemmässä tuotannossa Kristevan abjekti tulee esiin juuri taiteilijan tavassa esittää naisen ruumis fetissin roolista riisuttuna ja merkityksistä vapautuneena.

Turun yliopiston taidehistorian professorina toimiva, erityisesti visuaalista semiotiikkaa käsittelevistä teoksistaan tunnettu Altti Kuusamo (1951–) on esittänyt kritiikkiä Kristevan vanhentunutta taidehistorian teoreettisen kentän tuntemusta kohtaan.¹⁶ Taiteen piirissä taiteilijat itse ovat käyttäneet käsitettä puheessaan omista teoksistaan, ja vain harvoin sitä on sovellettu taiteentutkimuk-

¹⁰ Kristeva. 1982. Kääntäjän huomautus.

¹¹ Beadsworth. 2004, 55.

¹² Menninghaus. 2003, 389.

¹³ Menninghaus. 2003, 389.

¹⁴ Menninghaus. 2003, 396.

¹⁵ Menninghaus. 2003, 396.

¹⁶ Kuusamo. 1996, 21–22.

sellisesta näkökulmasta. Tilanne on toinen kirjallisuuden kentällä, missä abjekti on ollut enemmän myös teoreettisen tutkimuksen välineenä. Mulvey ei pidä abjektitaidetta taidehistoriallisena tutkimuksen kategoriana vaan ennemmin taiteilijoiden omana representaation ja jopa markkinoinnin välineenä.¹⁷ Mulveyn mukaan abjekti ei siis ole taidehistoriallinen käsite, vaan taide määrittelee sen avulla itse itseään. Mulvey katsoo abjektin ja taidehistorian suhteen perustuvan pitkälti järkyttämiseen ja šokkiarvoon, äärimmäiseen aistiärsykkeeseen. Hänen mukaansa inhon tunne saattaa hyvinkin olla voimakkain inhimillisen havaintojärjestelmän stimulantti.¹⁸ Mulvey sanoo kuitenkin myös, että abjektitaide menettää helposti voimansa, kun tarkoitukselliseen šokeeraamiseen kyllästytään ja totutaan. Hän korostaa kauniin ja inhottavan jatkuvan vuorottelevan suhteen merkitystä taiteessa. Kaunis ja inhottava voidaan mieltää toistensa vastakohtiksi, yhtä voimakkaiksi asteikon vastakkaisten päiden aistiärsykeiksi, jotka saavat voimaa toisistaan. Mulvey toteaaakin: "*We can therefore expect to see further—new and different—conjunctions of the beautiful and the disgusting, of the disgusting and the beautiful.*"¹⁹ Ihastuksemme inhottavaan tulee Mulveyn mukaan löytämään yhä uusia ilmenemismuotoja. Viimeksi mainitusta olen Mulveyn kanssa yhtä mieltä, mutta muuten hän on mielestäni käsittänyt Kristevan abjektin hyvin suppeassa mielessä šokeeraavana ja äärimmäisenä. Mulvey ei ota huomioon Kristevan teorian psykologista ja kielellistä ulottuvuutta, joka laajentaa abjektin koskettamaan muutakin kuin kehon eritteiden herättämää inhoreaktiota. Totta kuitenkin on, että mätään, eritteisiin ja sairauteen liittyvä inho ravistelee katsojaa voimakkaasti. Inhotut asiat halutaan sulkea pois sekä fyysisellä että kulttuurisella tasolla, ja yksi tällainen asenteita ja poissulkemisen eleitä ilmentävä kulttuurinen rakenne on kieli. Kristevan kielitieteellinen painotus näkyykin siinä, kuinka hän korostaa kielen asemaa sekä subjektin rakenteessa että kulttuurissa.

Kristevan teorian suurin haaste on siis sen avoimuus ja monitulkintaisuus, joka toisaalta tarjoaa mahdollisuuksia erilaisille sovelluksille, mutta haastaa soveltajansa täyttämään määrittymättömiksi jääneet alueet itse. Bal rohkaisee valjastamaan käsitteet analyysin työkaluiksi eräänlaisen määritelmää kohti hapuilemisen (*groping*) kautta, jolloin tavoitteena on tuottaa vaikka vain osittaisia, väliaikaisia tulkintoja niistä. Nämä väliaikaiset, osittaiset tulkinnat voivat Balin mukaan paljastaa meille myös käsitteen mahdollisuudet.²⁰ Seuraavissa kappaleissa hapuilen kohti omaa määritelmääni Kristevan abjekti-käsitteestä, voidakseni valjastaa sen analyttiseksi työkaluksi.

Tulkinta Julia Kristevan abjektista

Hahmotan abjektin ja sen läsnäolon herättämän reaktion *abjektion* ilmiöinä, jotka ikään kuin kurottuvat yksilön psyyken tasolta kohti yhteisön rakenteita. Tulkintani mukaan abjekti vaikuttaa ennen kaikkea kolmella rajapinnalla: yksilön psyykessä

¹⁷ Menninghaus. 2003, 398.

¹⁸ Menninghaus. 2003, 398.

¹⁹ Menninghaus. 2003, 401.

²⁰ Bal. 2002, 5.

minän ja toisen välisellä rajalla, yksilön oman ruumiin rajoilla sekä yhteisön rajapinnoilla. Kuten Kristeva, ajattelen abjektin kaikkein sisimmän rakenteen olevan nimenomaan yksilön psyykessä, missä se ensimmäistä kertaa ilmenee yksilön eriytyessä traumaattisesti äidistä. Tuon eron seurauksena subjekti tulee erilliseksi ensi kertaa myös kehollisesti. Seuraava abjektin vaikutuspiiriin kuuluva rajapinta on juuri tuo yksilön ja yhteisön – itsen ja toisen, sisä- ja ulkopuolen – rajapinta, keho. Tämä rajapinta sitoo yksilön konkreettisella, fyysisesti rajoittavien sääntöjen tasolla yhteisön osaksi. Tässä yhteydessä kehon rajojen ja niiden kontrollin ylläpitämisen ja menettämisen riskin merkitys korostuu. Yksilön psyyken Kristeva puolestaan liittää kulttuuriin tai yhteisöön juuri kielen kautta – tai kulttuurin yksilön psyyken kielen kautta, jos ajatellaan kielen olevan olemassa ennen yksilöä. Tämä on omassa abjektin määritelmässäni abjektin uloin – yksilöstä etäisin – raja, jossa subjekti symbolisella (kielen) tasolla liittyy kulttuuriin ja yhteisöön. Eräs abjekti, joka kattaa kaikki nämä rajapinnat, on sairaus. Sairauteen liittyy kulttuurista reagoitua – abjektiota – josta myöhemmin kappaleessa 3 käsiteltävä Sontagin kuvailema metaforinen sairauspuhe toimii tässä esimerkkinä. Abjekti siis tunkeutuu erilaisten rajapintojen läpi yksilön psyyken tasolta kohti kulttuurin pintakerrosta. Näin se kenties näyttäytyy myös Schjerfbeckin ja Mattaksen teoksissa, joissa yksilön psyyke, kieli ja yhteisö kietoutuvat yhteen.

Abjekti liittyy siis rajapintoihin ja sääntöihin, joilla noita rajoja säädellään. Uloste, haava, ruumis ja pilaantunut ruoka ovat kaikki abjekteja, koska ne ovat tulosta rajan ylittämisestä – säännön rikkoutumisesta. Kristevan mukaan abjektion syy ei ole puhtauden tai terveyden puute vaan se, mikä häiritsee järjestystä: *"It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order."*²¹ Abjektin häiritsevin ominaisuus on juuri tuo voima, jolla se kyseenalaistaa vallitsevat sääntörakennelmat ja asetetut rajoitukset. Se pakenee kaikkea sanallistamista, sillä abjekti ei ole nimettävissä. Sara Beardsworthin mukaan Kristeva määrittelee abjektin jakavan objektin kanssa vain yhden ominaisuuden – se on vastakkainen Minälle. Kristeva on kiinnostunut subjektin ja objektin roolien kehityksen varhaisista vaiheista, kielen kehityksestä ja abjektin roolista suhteessa niihin. Beardsworth tiivistää abjektin syntyhetken hyvin. Hänen mukaansa *Powers of Horror* -teoksessa Kristeva esittää, että abjektio on eriytymiselle välttämätön hetki esisymbolisessa vaiheessa subjektin muodostuessa. Toisaalta hän näyttää, mitä abjektion hyökyaalto merkitsee sosiaaliselle olennoille.²² Abjektio sijoittuu siis yksilön eriytyemisessä aikaan ennen symbolisen kielen omaksumista, jossa se toisaalta häiritsee ja toisaalta auttaa muodostamaan subjektin rajat. Tästä syystä Kristeva käsittelee teoksessaan myös subjektin kielenkäyttöä, siinä ilmeneviä riippuvuuksia ja erityyppisiä kielen käyttämisen tapoja, jotka paljastavat abjektin olevan läsnä myös kielessä. Kristeva pitää merkittävänä juuri kieltä, koska se on sääntörakennelma, joka paljastaa myös muita yhteisön ja yksilön rajapintoja.

Seuraavissa kappaleissa käyn läpi oman tulkintani Kristevan abjektista niiden kolmen rajapinnan kautta, joilla katson sen erityisesti vaikuttavan. Suuntaan ensin yksilön sisimpään, jossa abjekti ensi kerran ilmenee lapsen psyyken raken-

²¹ Kristeva. 1982, 4.

²² Beardsworth. 2004, 76.

tumisen epävakaisimmassa vaiheessa. Tämän jälkeen käsittelen kehoon liittyviä rajoja, joista yksilö ja yhteisö käyvät jatkuvaa neuvottelua. Viimeisenä käsittelen yleisen, yhteisön tason objekteja, joita Kristevan mukaan on pyritty kontrolloimaan erityisesti uskontojen piirissä. Näistä kenties merkittävimpänä nousee esiin erityisesti äidin ruumiin objekti, jossa yksilön ja yhteisön rajat kohtaavat. Yhteisön objekteista jatkan tutkielmani seuraavaan osaan, jossa tarkastelen metaforista sairauspuhetta mahdollisena yhteisötason reaktiona objektin läsnäoloon.

Virtaava subjekti: objekti yksilön tasolla

Erityisen tärkeää tämän tutkielman ydinajatuksen kannalta on Kristevan käsitys subjektista. Hänen mukaansa sen rakenne ei ole pysyvä vaan jatkuvasti liikkeessä. Schippers toteaa, että Kristevan subjektille antama määritelmä rakentuu sekä semioottisille prosesseille että symbolisille merkityksille²³. Semioottinen viittaa tässä jäsentymättömään kieleen, jossa on mukana myös kehollinen ulottuvuus, kuten eleiden ja ilmeiden kautta välittyvä merkitys. Symbolinen taas viittaa yleiseen, opittuun ja säännöin rajattuun kieleen. Semioottinen ja symbolinen merkityksenanto ovat Kristevan subjektia koskevan määritelmän kaksi osapuolta, joiden välinen jännite on subjektin ainaisen liikkeen lähde, objekti puolestaan ikään kuin vaeltaa kummankin merkityskentän välimaastossa asettumatta pysyvästi kumpaankaan. Osapuolten jännite, jonka sydämessä objekti nähdäkseni on, nousee myöhemmin tässä tutkielmassa esille erityisesti teosanalyysin yhteydessä. Semioottisen ja symbolisen käsitteet liittyvät etenkin kielen oppimiseen, sillä Kristeva liittää toisiinsa lapsen psyykkisen kehityksen ja kielen oppimisen vaiheet. Semioottinen ja symbolinen muodostavat kaksi eri psyyken osiin viittaavaa kielen modaaliteettia, joilla on sukupuolittuneita merkityksiä. Schipperin tulkinnan mukaan semioottinen merkityskenttä muodostuu feminiiniseksi/äidilliseksi ja symbolinen taas maskuliiniseksi/isälliseksi.²⁴ Sukupuolten eri roolit ja psykoanalyttiset merkitykset värittävät siis sekä kieltä että yksilön psyykeä. Semioottisessa vaiheessa lapsi ei ole vielä oppinut muodollista kieltä vaan kommunikoi kaikupuheella (*echolalia*) – äänin ja tavuin. Kaikupuhe on järjestyneen kielen, symbolisen merkityksenannon, esiaste. Siinä on kuitenkin edelleen läsnä myös semioottinen – järjestyvätön – merkityksenanto.

Kristevan ajattelu kielen ja psyyken kehityksestä mukailee pitkälti Jacques Lacanin (1901–1981) ajatuksia. Schippers kiinnittää kuitenkin huomiota merkittävään eroon Kristevan ja Lacanin ajatusten välillä, sillä hänen mukaansa Kristeva erottautuu lacanilaisesta ajattelusta korostamalla semioottisen pysyvyyttä kumouksellisena voimana symbolisen merkityksenannon kentän sisällä. Schipperin mukaan tässä olomuodossaan semioottinen säätelee sellaista kielen modaaliteettia, joka on vielä vailla rakennetta ja sääntöjä, kuten esioidipaalinen vauvan kieli. Tämä järjestyksen ja rakenteen puute tulee ilmi kielessä niin sanotussa *glossolaliassa*, kuten psykoottisessa diskurssissa, runoudessa, musiikissa – taiteessa. Objektin käyttäytymistä voi selittää vertaamalla sitä Lacanin käsitteeseen *objet*

²³ Schippers. 2011, 23.

²⁴ Schippers. 2011, 25–26.

petit a, joka viittaa saavuttamattoman halun kohteeseen eikä niinkään todellisiin objekteihin. *Objet petit a* alistaa subjektin kielen, symbolisen maailman, säännöille ja siten mahdollistaa sekä yksilön sisäisen kontrollin että yhteisön rakentumisen.²⁵ Kristevan abjekti toimii ikään kuin käänteisesti Lacanin käsitteeseen nähden. Se koostuu niistä elementeistä, jotka uhkaavat niin subjektin kuin symbolisen järjestyksen lakeja. Toisin sanoen, jos *objet petit a* siis tekee mahdolliseksi symbolisen järjestyksen olemassaolon, abjekti puolestaan kyseenalaistaa sen. Kristevan ajattelussa merkittävä rooli on myös Lacanin kehittämällä peilivaihteoriolla, jota Kristeva soveltaa erityisesti ajatuksissaan subjektin eriytymisestä. Kristeva poikkeaa kuitenkin Lacanin alkuperäisestä teoriasta olennaisesti kehon rajojen määrittelyn yhteydessä. Lacan ajattelee teoriassaan kehon sisä- ja ulkopuolen rajan olevan vain kuvitteellinen, ei konkreettinen.²⁶ Kristeva puolestaan korostaa ruumiillisen eriytyksen kokemuksen merkitystä subjektin muodostumisessa. Beardsworth tulkitsee, että Kristevan tulkinnan mukaan abjektio esisymbolisella tasolla on yksilön psyyken kehityksen kaikkein epävakain vaihe, jossa yksilö käy kamppailua sisäisen ja ulkoisen välillä olevan rajan epävakauden kanssa – siis sen tilallisen ambivalenssin, joka luo tarpeen ja toisaalta myös tilan egon synnylle.²⁷ Se on kamppailua myös konkreettisesti subjektin kehon rajojen piirtyessä erillisiksi äidin kehon rajoista. Kristeva käsittelee runsaasti tuota yksilöitymistä edeltävää tilaa, jossa subjektin ja objektin rajat tai kielen sääntörakennelmat eivät vielä ole asettuneet paikoilleen.

Kristevan näkemys subjektin rakentumisesta on kiinnostava taiteen kannalta, koska Kristevan mukaan taiteella on kyky tuoda ilmi sekä semioottisia että symbolisia merkityksiä. Toisin sanoen taide voi tavoittaa sekä jäsentyneen että jäsentymättömän – tai tietoisien ja tiedostamattoman. Psykoanalyysi tuo Beardsworthin mukaan luonnollisesti sekä semioottiset että symboliset toiminnot näkyviin yhtä aikaa, sillä se perustuu transferenssisuhteelle altistuneen subjektin epävakaudelle. Tämä epävakaus puolestaan sisältää Beardsworthin mukaan keskeisesti ei-symbolisten viettien uudelleensyöttymisen. Tätä Beardsworth nimittää Kristevan ajattelun semioottiseksi liikkuvuudeksi (*semiotic motility*).²⁸ Beardsworth korostaa, että vain taiteella on kyky viipyä abjektion äärellä, psykoanalyysi ei siihen pysty.²⁹ Taide voi siis tavoittaa subjektin sellaisia rakenteita ja prosesseja, jotka ovat muiden tarkastelukeinojen ulottumattomissa. Näin voisi siis olettaa, että taide ja taideteos ovat erityisen hedelmällisiä areenoja tarkastella subjektin rakenteita ja siten myös sinne kätkeytyvää abjektia.

Kristevan subjektin määritelmässä psykoanalyysin alkuperäinen tietoisien ja tiedostamattoman, subjektin ja objektin välinen ero saa siis vielä yhden ulottuvuuden, kun se kytkeytyy kielen merkitysrakenteisiin. Siirtyminen symboliseen kieleen on merkki äidin ja lapsen symbioottisen suhteen murtumisesta ja subjektin ja objektin välisen suhteen syntyemisestä – minän synnystä.³⁰ Schippers kuitenkin huomauttaa, että Kristevan määritelmät eivät ole semioottisen ja symbolisen

²⁵ Saarinen. 2012, 61–62.

²⁶ Beardsworth. 2004, 81.

²⁷ Beardsworth. 2004, 81.

²⁸ Beardsworth. 2004, 48.

²⁹ Beardsworth. 2004, 89.

³⁰ Schippers. 2011, 28.

käsitteiden kohdalla pysyviä, eikä Kristeva tarjoa niille tyhjentävää selitystä. Paikoin Kristevan luonnehdinnat vaikuttavat jopa ristiriitaisilta, sanoo Schippers.³¹ Kristevan ajatuksia on kritisoinut Schippersin mukaan esimerkiksi Judith Butler (1956–), joka kyseenalaistaa Kristevan ajatuksen siitä, että semioottinen säilyy symbolisen rinnalla sitä kyseenalaistavana voimana.³²

Se, mikä uhkaa järjestelmää: objekti yksilön ja yhteisön rajalla

Eriytyessään itsenäiseksi yksilö joutuu ensi kertaa kohtaamaan toiseuden. Beardsworthin tulkinnan mukaan juuri objekti sisältää tuon toiseuden kammottavan alkulähteen³³, joka nousee esiin ensimmäisen kerran yksilön eriytyessä äidistä. Kristeva sitoo yksilön yhteisöön kielen, symbolisen järjestelmän, välityksellä.³⁴ Yksilön ja yhteisön rajat koskettavat toisinaan myös konkreettisesti esimerkiksi silloin, kun on kyse kehon rajoista ja niiden säätelemisestä. Kristeva turvautuu näitä rajoja ja rakenteita käsitellessään Douglasin urauurtaviin ajatuksiin tabusta yhteisön ja yksilön rajojen määrittäjänä. Yhdistämällä Douglasin ajatukset omaan semioottiselle ja symboliselle merkityksenannolle rakentuvaan subjektin määritelmäänsä hän soveltaa Douglasin ajatuksia tabuista määritellessään objektiä. Kristevan objektissa painottuvat psykoanalyttinen ja subjektia korostava näkökulma, Douglas antropologina puolestaan keskittyy yhteisöön. Kristevan objektissa, kuten hänen subjektia koskevassa ajattelussaan, korostuu myös ruumiillisuus, sillä voimakkaimpia objekteja ovat juuri ruumiin objektit, kuten ruumiineritteet, haava tai muu fyysinen sairauden merkki sekä merkittävimpänä kuollut ruumis. Viimeksi mainittu edustaa hänen mukaansa ennen kaikkea äärimmäisintä uhkaa yksilölle – lopullista tuhoa, paluuta eriytymättömyyden tilaan. Yhteisöön liittyviä objekteja ovat erityisesti murhan ja inestin objektit, joiden Kristeva katsoo olevan esimerkiksi uskonnollisten yhteisöjen ja toimintojen taustalla. Objektin muodot tosin vaihtelevat Kristevan mukaan kulttuurista riippuen, mitä selittävät hänen mukaansa esimerkiksi sosiaalisen historian syyt.

Yksilön ja yhteisön tasot yhdistää äidin kehon objekti, joka heijastelee yhteisön suhdetta naiseuteen ja siten myös toiseuteen. Äidin keho on se, josta yksilön keho ensimmäisenä eriytyy itsenäiseksi ja jolle yksilö on aina velassa. Äidin ruumis muodostuu yhtä aikaa luotaantyöntäväksi ja kaipausta herättäväksi, objektiksi. Äidin kehon objekti on myös esimerkki tilanteesta, jossa yhteisö säätelee voimakkaasti yksilön kehon rajoja. Äidin kehoon ja siten ylipäätään kehoon liittyvät objektit ovat läsnä sekä yhteisön että yksilön tasolla, eikä näitä tasoja voi siksi erotella kovin jyrkästi toisistaan. Kirjoittaessaan äidin kehon objektista ja sen vaikutuksista yhteisöön Kristeva tukeutuu antropologiaan. Ennen kuin Kristeva syventyy Douglasiin, hän tarttuu ranskalaisen kirjailijana tunnetun Georges Bataillen (1897–1962) ajatuksiin objektista ja yhteisöstä. Kristevan mukaan juuri Bataille täsmensi ensimmäisenä, että objektin vaikutuspiiri on nimenomaan subjek-

³¹ Schippers. 2011, 29.

³² Schippers. 2011, 32–33.

³³ Beardsworth. 2004, 83.

³⁴ Kristeva. 1980, 68.

tin ja objektin suhde, ei subjektin ja toiseuden. Lisäksi Kristeva katsoo Bataillen olleen ainoa, joka yhdisti objektin syntymisen yhteisön rajoja ylläpitävän kiellon heikkouteen³⁵. Objektio on Kristevan mukaan universaali ilmiö juuri siksi, että se ilmenee siellä missä sosiaalinen ja symbolinen järjestelmä on olemassa sekä yksilön että yhteisön taholla.

Klassikkoteoksessaan Douglas käsittelee tabujen kulttuurisia rakenteita ja anomalioiden roolia näissä rakenteissa. Douglasin mukaan kulttuurit rakentuvat erilaisten luokitusjärjestelmien varaan. Hänen mukaansa ruumis voi toimia vertauskuvana yhteiskunnalle, jolloin se, joka uhkaa ruumiin järjestystä, voidaan nähdä uhkana yhteiskunnan järjestykselle. Douglas kirjoittaa: *“The body is a model which can stand for any bounded system. Its boundaries can represent any boundaries which are threatened or precarious. The body is a complex structure. The functions of its different parts and their relation afford a source of symbols for other complex structures.”*³⁶ Ruumiin rajoja rikkovat eritteet uhkaavat rakennelmaa ylläpitäviä sääntöjä ja ovat siksi tabuja. Näitä tabuja pyritään yhteisössä kontrolloimaan erilaisin rituaalein. Kristeva näkee Douglasin aiemmassa tabuja koskevassa ajattelussa itse määrittelemänsä objektin. Kristeva rakentaa Douglasin ajatusten pohjalta yksilökeskeisemmän tulkinnan ja sanoo luokitusten rakenteen ulottuvan myös yksilön psyyken tasolle. Tässä korostuvat Kristevan näkemys psyyken rakenteesta sekä hänen ajatuksensa kielestä universaalina symbolijärjestelmänä.

Kristeva omaksuu objektin määritelmänsä Douglasin ajatuksen siitä, että sääntörakennelmassa on aina olemassa myös poikkeus. Kristevan merkkien kentällä tämä poikkeus on objekti – se, mikä pakenee kieltä. Douglasin kartalla se taas on tabu – uhka säännölle. Kristeva itse määrittelee suhteensa antropologi Douglasin ajatuksiin niin, että kun antropologi toteaa inhottavan olevan jotakin, joka ei noudata kulloistakin symbolista järjestystä, hänen kaltaisensa (psyko-)analyytikko-semiologi haluaa tietää, kuinka pitkälle tuota symbolista järjestystä rikkovaa rituaalista epäpuhtautta voi analysoida.³⁷ Douglasin mukaan kaikki rajapinnat ovat vaarallisia. Niiden vääristyminen uhkaa koko sitä perustavanlaatuista kokemusta, jota rajojen turvaamisella halutaan suojella. Douglasin mukaan voidaan olettaa ruumiinlukkojen symboloivan sääntörakennelman erityisen heikkoja kohtia ja siksi niistä tuleva materia on kaikkein itsestään selvimmän marginaalista.³⁸ Ruumiin rajat rikkoessaan eritteet kyseenalaistavat vallalla olevan sääntörakennelman – ne ovat poikkeus sääntöön. Douglasin mukaan ruumiillisia raja-alueita tulisi tarkastella yhteydessä muihin, kuten sosiaaliin raja-alueisiin.³⁹ Kristeva tosin kritisoi Douglasin ajatusta siitä, että ruumiin ja yhteisön raja-alueiden välille voidaan piirtää suora yhteys. Yksilön ruumiiseen liittyy poissulkevia ja rajoittavia kieltoja, kuten ruokaan ja sukupuolten välisiin suhteisiin eri kulttuureissa liittyvät säännöt. Kristevan mukaan uloste ja sen vastineet (kuten mätä, tulehdus, sairaus ja kuollut ruumis) edustavat ulkopuolista uhkaa identiteetille – egoa, jota uhkaa epä-ego tai elämää, jota uhkaa kuolema.⁴⁰

³⁵ Kristeva. 1980, 64.

³⁶ Douglas. 2004, 142.

³⁷ Kristeva. 1980, 92.

³⁸ Douglas. 2004, 150.

³⁹ Douglas. 2004, 155–116.

⁴⁰ Kristeva. 1980, 71.

Kehon hajoamistila vertautuu Kristevan ajattelussa kielen hajoamiseen, minkä kautta myös abjekti nousee esiin. Tämä ajatus on keskeinen tutkielman myöhemmissä analyysikappaleissa. Kristeva puhuu kielen hajoamisesta – tilanteesta, jossa merkitys (sign) hajoaa ja lopulta palautuu suoraan affektiin.⁴¹ *"The body's inside, in that case, shows up in order to compensate for the collapse of the border between inside and outside. It is as if the skin, a fragile container, no longer guaranteed the integrity of one's 'own and clean self' but, scraped or transparent, invisible or taut, gave way before the dejection of its contents."*⁴², kirjoittaa Kristeva. Merkitys ei enää kiinnity symboliin, vaan jää ikään kuin hapuilemaan. Oidipuskompleksin tuloksena syntynyt järjestys hajoaa ja palautuu alkutekijöihinsä, määrittymättömään. Keho on kuitenkin siis osa kielen – kulttuurin – merkijärjestelmää, ja abjekti (kuten sairaus) on kehoa ja siten yksilöä uhkaava tekijä.

Douglasin mukaan saastuminen – rike sääntöä vastaan – ilmenee todennäköisimmin sellaisilla rajoilla, jotka ovat selkeästi määriteltyjä.⁴³ Saastumisen aste riippuu sen kiellon voimakkuudesta, jolle saastaisuus kulloinkin perustuu.⁴⁴ Kristeva puolestaan esittää, että lika muodostaa subjektin kannalta sen uhan, jolle koko symbolinen järjestelmä on pysyvästi altis – symbolisen järjestelmän synnynäinen heikkous paljastuu. Kristevan mukaan tämä ei kuitenkaan vielä vastaa kysymykseen siitä, miksi juuri ruumiinjäte edustaa symbolisen järjestelmän heikkoutta: *"Why does corporeal waste, menstrual blood and excrement, or everything assimilated to them, from nail-parings to decay, represent – like a metaphor that would have become incarnate – the objective frailty of symbolic system?"*⁴⁵ Kristevan mukaan vastausta on kiusaus etsiä sieltä, missä saastuminen nähdään suurimpana vaarana. Kristevan mukaan naiset ja erityisesti äidit edustavat monissa uskonnollisissa yhteisöissä sitä suurinta uhkaa, jota pyritään kontrolloimaan esimerkiksi käytökseen liittyvin kielloin.⁴⁶

Kristeva siis rakentaa oman abjektin määritelmänsä antropologi Douglasin ajatuksille tabusta yhteisön rajojen kontrollin välineenä. Kehoon liittyvien abjektien kuten ruumiineritteiden tai sairauden kautta yksilön yksityisestä, psyyken rakenteessa ilmenevästä abjektista tulee uhka koko yhteisölle. Tätä uhkaa yhteisöt ovat Kristevan mukaan pyrkineet kontrolloimaan eri tavoin, mutta nämä pyrkimykset tulevat esille varsinkin uskontojen historiassa. Kristeva näkee sekä Douglasin primitiivisissä yhteisöissä havaitsemat tabuun liittyvät rituaalit että myöhempien länsimaisten uskontojen syntiin liittyvät uskomukset ja toimet kollektiivisena pyrkimyksenä hallita abjektia sekä yksilön että yhteisön tasolla. Kehon rajat ovat sekä yksilön että yhteisön rajankäynnin aluetta. Tuolla alueella ilmenevät abjektit uhkaavat kumpaakin ylläpitäviä sääntörakennelmia.

⁴¹ Kristeva. 1980, 53.

⁴² Kristeva. 1980, 53.

⁴³ Douglas. 2004, 140.

⁴⁴ Kristeva. 1980, 69.

⁴⁵ Kristeva. 1980, 70.

⁴⁶ Kristeva. 1980, 70.

Yksilö symbolisessa järjestelmässä: abjekti yhteisön tasolla

Yksilö siis tuntee yhteisön kosketuksen esimerkiksi kehoa käsittelevissä säännöissä. Kristevan mukaan yksilö on kuitenkin läsnä yhteisössä – kulttuurissa – keholisen lisäksi myös symbolisella, kielellisellä, tasolla. Kristevan mukaan erityisesti uskontojen historia muodostuu erilaisista tavoista pyrkiä abjektin puhdistamiseen. Tämä historia päättyy abjektin puhdistamiskeinoista suurimpaan: taiteeseen. *"Seen from that standpoint, the artistic experience, which is rooted on the abject it utters and by the same token purifies, appears as the essential component of religiosity."*⁴⁷, sanoo Kristeva. Taiteen kokeminen on Kristevan mukaan liitoksissa tiiviisti abjektiin ja on edellä mainituista syistä hänen mukaansa merkittävä uskonnollisuuden osatekijä. Yhteisön taso on myös oman abjekti-tulkintani laajin rajapinta, jossa ilmenevillä abjekteilla on kuitenkin aina juurensa subjektissa.

Yksilön ja yhteisön sidoksia kartoittaessaan Julia Kristeva tarttuu Douglasin ajatukseen sosiaalisen olennon ja symbolisen järjestelmän rajojen lomitaisuudesta. Douglasin mukaan sosiaalisen olennon ja symbolisen järjestelmän rajat ovat päällekkäiset, aina läsnä itselleen uskonnollisten rakenteiden kautta ja siirtävät näiden ristiriidat riittien tasolle. Kristeva huomauttaa, että Douglas tulee kuitenkin saastumista käsitellessään määrittäneeksi kehon eri tavoin joko sosioekonomisena seuraussuhteena tai yksinkertaisesti metaforana sille sosiaalis-symboliselle olennolle, jonka inhimillinen elämänpiiri muodostaa ja joka on aina itselleen läsnä.⁴⁸ Kristevan mukaan näin tehdessään Douglas tulee huomaamattaan esittäneeksi ajatuksen subjektiivisesta ulottuvuudesta antropologisessa uskontoa koskevassa ajattelussa. Tässä Kristevan huomiossa tulee selvästi ilmi hänen oma subjektin roolia painottava psykoanalyttinen näkökulmansa.

Kristevan mukaan (yhteisön) symbolinen järjestys tulee yksilön tasolla ilmi ennen kaikkea kielessä. Tästä syystä jopa useat subjektiiviset rakenteet ovat mahdollisia symbolisen järjestelmän sisällä.⁴⁹ Kristeva toteaa sen subjektiivisen ja symbolisen ulottuvuuden, josta hän puhuu, esittävän ne seuraukset, joita puhuva subjekti kokee täsmällisestä symbolien järjestyksestä.⁵⁰ Ainoa konkreettinen puhuvaa subjektia määrittävä universaali on hänen mukaansa merkityksenannon prosessi (*signifying process*) – abjekti taas on oire tämän prosessin epäonnistumisesta. Kristeva ja Douglas siis ovat yhtä mieltä siitä, että myös yksilö ja ruumis ovat osa kielellisten ja täten kulttuuristen symbolisten merkitysten rakennelmaa. Yksilön ja yhteisön tasot ja rajat ovat yhteydessä toisiinsa, ja siten myös niiden rajanmäärittelyn kriisit heijastuvat kumpaankin. Kristeva kuitenkin kritisoi Douglasia yksilön ja yhteisön merkitystasojen liian tiukasta sitomisesta toisiinsa. Hän tarjoaa tilalle oman määritelmänsä, jossa yksilö hyötyy symbolisesta järjestelmästä olematta sidottu siihen.

Sekä Douglas että Kristeva pohtivat saastumista ja pyrkimystä välttyä siltä puhtausriittien keinoin. Kristeva liittää saastumisen ja puhtausriitin tiiviisti uskonnolliseen – ja siten yhteisölliseen – ajatteluun ja pyhän käsitteeseen. Hän

⁴⁷ Kristeva. 1982,17.

⁴⁸ Kristeva. 1980, 66.

⁴⁹ Kristeva. 1980, 67.

⁵⁰ Kristeva. 1980, 67.

kirjoittaa: "*The purification rite appears then as that essential ridge, which, prohibiting the filthy object, extracts it from the secular order and lines it at once with a sacred facet.*"⁵¹ Puhdistautumisriitti on Kristevan mukaan se tekijä, joka siirtää likaisen objektin sekulaarista järjestelmästä pyhän yhteyteen. Näin ollen se suljetaan pois objektina, jolloin likaisesta tulee saastunutta. Saastunut työnnetään ulos symbolisesta järjestelmästä. Saasta pakenee sitä sosiaalista logiikkaa, jolle yhteisö rakentuu. Onnistuessaan sulkemaan saastuneen ulkopuolelleen väliaikaisesta ihmisten yhteenliittymästä muodostuu luokitusten tai sääntöjen rajaama rakenne – yhteisö.⁵² Ryhmä ihmisiä siis sitoutuu noudattamaan tiettyä sääntöjen verkostoa. Tästä johtuen Kristevan mukaan tuo poissulkeva ele on ihmisyyteen perusta. Nämä ajatukset yksilön ja yhteisön tasojen ja rajojen yhteyksistä myös niiden kriisien osalta ovat merkityksellisiä tutkielmassani, kun tarkastelen sairautteen (kehon objektiin) liittyviä käsityksiä yhteisössä ja kuinka nämä käsitykset vaikuttavat yksilöön ja siten ehkä tulevat esiin myös Schjerfbeckin ja Mattaksen omakuvissa.

⁵¹ Kristeva. 1980, 65.

⁵² Kristeva. 1980, 65.

III

Vertauskuvallinen sairaus

Kielessä ilmenevät ennakkoluulot vaikuttavat merkittävästi sairastuneen elämään ja minäkäsitykseen. Schjerfbeckin kohdalla tämä nousee esiin erityisesti Einar Reuterin nimimerkillä H. Ahtela kirjoittamissa elämäkerroissa, joissa heikko terveys kuvataan jatkuvasti läsnä olevaksi osaksi taiteilijan elämää ja persoonaa.⁵³ Mattaksen alkoholismista elämäkerroissa piirtyvä kuva on vähemmän romanti-soitu, mutta tässäkin tapauksessa taiteilijan korostetaan olleen hyvin tietoinen terveydentilastaan.

Tuberkuloosin metaforat

Amerikanjuutalainen kirjailija, esseisti ja ihmisoikeusaktivisti Susan Sontag toipui vuonna 1978 rintasyövästä. Sairastaessaan hän oli tullut tietoiseksi potilaisiin ja sairauteen liittyvistä ennakkoluuloista ja vertauskuvallisesta ajattelusta ja siitä, kuinka negatiivisesti ne vaikuttavat potilaisiin. Sontag toteaa heti tekstinsä alussa: *"Minä väitän että sairaus ei ole metafora ja että rehellisin tapa suhtautua sairauteen - ja terveellisin tapa olla sairas - on puhdistautua niin täydellisesti kuin mahdollista vertauskuvallisesta ajattelusta."*⁵⁴ Sontag halusi vapauttaa sairastavat metaforan taakasta pureutumalla vertauskuvallisen sairauden historiaan ja olemukseen. Käyttämämme kieli rakentaa, ylläpitää ja rikkoo sitä kuvaa todellisuudesta, joka meillä kulloinkin on. Erityisesti tuberkuloosi ja syöpä – sairaus, johon Schjerfbeck

⁵³ Esim. Reuter. 1917, 29&38.

⁵⁴ Sontag. 2010, 9.

lopulta menehtyi⁵⁵ – ovat Sontagin mukaan metaforisen painolastin vaivaamia tauteja. Hän vetää niiden välille ajallisen yhteyden; kun tuberkkelibakteeri vihdoin löydettiin ja sairautta voitiin hoitaa tehokkaasti, mysteeri ja siten metaforinen ajattelu sairauden ympärillä hälveni, sen sijaan syöpä nousi pinnalle uutena uhkaavana ja mystisenä sairautena. Syövän mekanismien paljastuttua ja hoitokeinojen tehokkuuden parannuttua näyttämölle nousi uusi sairaus. Sontag palasi alkuperäisen tekstinsä ääreen 1980-luvulla, jolloin AIDS-epidemia oli kuumimmillaan. Hän kirjoitti *Sairaus vertauskuvana* -tekstilleen jatkoksi esseen *AIDS ja sen vertauskuvat* (1989). Siinä Sontag liittyy voimakkaasti vertauskuvallisten sairauksien historialliseen jatkumoon myös AIDSin ja HI-viruksen. Sontag kertoo, että syy juuri näiden sairauksien kykyyn kirvoittaa runsaasti vertauskuvia (erityisesti sodankäyntiin liittyviä) on niiden arvaamattomuudessa ja vaikeahoitoisuudessa. Kyse on siis perimmiltään ymmärtämättömyydestä: *"Mikä hyvänsä sairaus, jota pidetään mysteerinä ja jota pelätään riittävän kovasti, koetaan moraalisesti, joskaan ei välttämättä käytännössä, tarttuvana."*⁵⁶, selittää Sontag. Sontagin mukaan jopa kosketus mystiseksi koettua sairautta potevaan tuntuu luvattomalta, tabun rikkomiselta.⁵⁷ Sontag kuvailee näin hyvin konkreettisen esimerkin avulla sitä inhoa ja pelkoa, jonka mystifioituun sairauteen sairastunut potilas kohtaa. Jopa sairaan kosketus tuntuu saastuttavan.

Sontag kirjoittaa, että tuberkuloosiin liitettiin usein köyhyyteen ja puutteeseen viittaavia mielikuvia, kuten huono hygienia, aliravitsemus ja kylmät huoneet.⁵⁸ Sontagin mukaan ei ole kulunut vielä montaa vuosikymmentä siitä, kun tuberkuloosia pidettiin kuolemantuomiona samoin kuin syöpää nykyään. Tästä seurasi hänen mukaansa, ettei diagnoosia kerrottu aina sairastavien perheelle tai jopa heille itselleen.⁵⁹ Sontag tulkitsee, että taudin ja diagnoosin salaaminen potilailta ja heidän läheisiltään kielii nykyihmisten vimmasta kieltää kuolema. Hänen mukaansa kuolema koetaan vastenmielisenä, irrationaalisena tapahtumana ja sairaus usein sen synonyyminä.⁶⁰ Paitsi itse sairauteen, myös tuberkuloosiin sairastuneisiin potilaisiin liittyi voimakkaita ennakkokäsityksiä. Ajateltiin, että oli olemassa fyysisiltä ja henkisiltä ominaisuuksiltaan tietynlainen ihmistyyppi, joka on erityisen altis sairastumaan tuberkuloosiin. Sontag sanoo, että vaikka tuberkuloosin tuhoista syytettiin köyhyyttä ja epäterveellistä ympäristöä, uskottiin myös, että siihen sairastuminen vaati tietynlaista sisäistä taipumusta.⁶¹ Oli siis olemassa tietty joukko ihmisiä, jotka olivat alttiimpia tuberkuloosille kuin muut.

Tuberkuloosi keräsi itseensä erityisesti ruumiin henkistyneeseen yläosaan viittaavia ominaisuuksia. Sontag viittaa ajatukseen kehon hierarkiasta. Siinä ruumiinosat arvotetaan suhteessa toisiinsa, esimerkiksi keuhkot liitetään hengittämiseen, ilmaan ja siten henkeen ja aineettomuuteen. *"Tuberkuloosia ylistetään synnynnäisten uhrien, herkkien, passiivisten ihmisten sairautena, ihmisten jotka*

⁵⁵ Reuter. 1951, 287.

⁵⁶ Sontag. 2010, 12.

⁵⁷ Sontag. 2010, 12.

⁵⁸ Sontag. 2010, 20.

⁵⁹ Sontag. 2010, 13.

⁶⁰ Sontag. 2010, 13.

⁶¹ Sontag. 2010, 43.

eivät rakasta elämää riittävän paljon säilyäkseen hengissä."⁶², kuvailee Sontag. Hänen mukaansa tuberkuloosiin ja siihen sairastuneisiin liittyvät mielikuvat juontavat juurensa aina 1700-luvun alkupuoliskolle.⁶³ Susan Sontag nimittää näitä ennakkoluuloja tuberkuloosin mytologiaksi.⁶⁴ Tuberkuloosiin liitettiin voimakkaasti ajatus kiihkosta, joka saattoi olla joko luovaa intohimoa tai seksuaalista halua. Sontagin mukaan tämä selittää tuberkuloosiin liittyvien metaforien pitkäikäisyyttä. Hänen mukaansa tekemällä luvalliseksi ja hyveelliseksi jopa vaarallisia haluja mahdollistettiin tuberkuloosimyytin säilyminen hengissä lääketieteen kehityksestä ja inhimillisestä kärsimyksestä huolimatta melkein 200 vuoden ajan.⁶⁵ Sontagin mukaan tuberkuloosin myytti tarjosi paitsi luvan himoille ja selityksen luovuudelle, myös mallin boheemille elämäntavalle. Elämäntavan noudattamiseksi vaadittiin vain puhjennut tuberkuloositartunta, jonka jälkeen sairastunut saattoi elää yhteiskunnan ulkopuolella kulkurina erilaisissa parantoloissa.⁶⁶ Tällaista elämäntapaa jopa ihannoitiin, vaikka tosiasiaa kuolema tuberkuloosiin oli usein tuskallinen ja pitkä. Tuberkuloosin mytologia mahdollisti kuoleman estetisoinnin.

Kauhistuttavimpia sairauksia ovat Sontagin mukaan ne, jotka käsitetään tappaviksi ja epäinhimillistäviksi.⁶⁷ Kehon hierarkiassa kasvoilla on erityinen asema, ja Sontag puhuukin ruumiin ja kasvojen kahtiajaosta. Kasvot ovat edelleen täynnä erityisiä merkityksiä. Sontag selittää: *"Suhteellisen asiallinen, metaforia kaihtava asennoituminen polioon johtuu paljossa kasvojen erityisasemasta, kasvojen jotka määräävät niin ratkaisevasti suhteemme fyysiseen kauneuteen ja fyysiseen rumuuteen. Kaikki se työ mitä moderni filosofia ja moderni tiede ovat tehneet romuttaakseen vanhan descartesilaisen jaon hengen ja ruumiin välillä ei ole järkyttänyt hitustakaan tämän kulttuurin vakaumusta tehdä ero kasvojen ja ruumiin välillä kaikessa, mikä liittyy tapoihin, muotiin, seksuaalisuuteen ja esteettisiin arvostuksiin - käytännöllisesti katsoen kaikkiin sopivuuskäsityksiimme."*⁶⁸ Hänen mukaansa tämä kahtiajako tulee näkyväksi esimerkiksi kristillisessä ikonitaiteessa, jossa kärsivän Kristuksen tai marttyyrien kasvoilta loistaa usein autuus ja ylevyys ruumiin kärsimistä vammoista huolimatta. Sontag sanoo, että käsityksemme ihmisen olemuksesta ja arvosta on riippuvainen kasvojen ja ruumiin välille tehdystä erosta ja siitä mahdollisuudesta, että kasvot ovat vapautuneet ruumiin hajoamisesta.⁶⁹ Sontagin ajatus asettaa Schjerfbeckin nimenomaan kasvojen hajoamista kuvaavat omakuvat mielenkiintoiseen valoon. Sairaudet, jotka turmelevat kasvot – kuten tuberkuloosi tai AIDS – ovat erityisen kauhistuttavia, koska Sontagin mukaan ne tekevät näkyväksi sen piilevän ja hitaan hajoamisen prosessin, jonka sairaus aiheuttaa, prosessin, joka lopulta johtaa kuolemaan, persoonan tuhoutumiseen, äärimmäisimpään abjektiin.⁷⁰

⁶² Sontag. 2010, 30.

⁶³ Sontag. 2010, 32–33.

⁶⁴ Sontag. 2010, 27–28.

⁶⁵ Sontag. 2010, 39.

⁶⁶ Sontag. 2010, 38–39.

⁶⁷ Sontag. 2010, 127.

⁶⁸ Sontag. 2010, 128.

⁶⁹ Sontag. 2010, 129.

⁷⁰ Sontag. 2010, 129–130.

Suomalaiset kansansairaudet: tuberkuloosi ja alkoholismi

Tuberkuloosin mytologia vaikuttaa myös suomalaisessa historiassa. Keuhkotautina tunnettu sairaus oli 1800-luvun lopussa yleisin kuolinsyy Suomessa. Mikko Jauho kertoo väitöstutkimuksessaan, ettei tauti synnyttänyt suurta julkista huolta ennen kuin sen aiheuttaja löydettiin, eikä sen torjuntaan siten kohdistettu merkittäviä ponnisteluja.⁷¹ Kansanterveydellistä ponnistelua ei pidetty tarpeellisina, koska tuberkuloosi nähtiin perinnöllisenä ja parantumattomana sairautena. Harva sai sairaalahoitoa, ja useimmiten keuhkotautia sairastettiin Jauhon mukaan kotona tai köyhäntalossa – parantolahoito oli kallista. Edellisessä kappaleessa Susan Sontag kertoi tuberkuloosiin liittyneen usein uskomuksia köyhyydestä ja likaisuudesta. Näin ajateltiin 1700- ja 1800-luvuilla myös Suomessa. Jauho kertoo esimerkiksi Turun Akatemian lääketieteen professorina toimineen Johan Haartmanin (1725–1787) kuvaileen sairauden ilmenevän *“...mieluiten siivottomissa ja runsasväkisissä kaupungeissa.”*⁷² Alemmissa yhteiskuntaluokissa liikkui Suomessa kuitenkin vielä laajamittaisempiakin kansallisia reaktioita herättänyt sairaus – alkoholismi.

Satu Apo kartoittaa tutkimuksessaan suomalaisen alkoholinkäytön historiaa nimenomaan kulttuurisesta näkökulmasta. Suomalaiseen alkoholikulttuuriin liittyy samankaltaisia voimakkaita, pitkäikäisiä metaforisia ajatuksia ja ennakkoluuloja kuin ne, joita Sontag kuvailee tuberkuloosin kohdalla. Apo käy läpi viinaan liittyviä uskomuksia, tapoja, sääntöjä, huumoria ja historiaa. Tuberkuloosi ja alkoholin liikakäyttö ovat molemmat sairauksia, joilla on ollut merkittävä vaikutus suomalaiseen kansanterveyteen, ja niitä voidaan siksi nimittää kansantaudeiksi.⁷³ Näillä sairauksilla on ollut vaikutus myös kotimaiseen kulttuuriin, jossa erityisesti alkoholilla on oma perinteinen roolinsa. Käsittelin tuberkuloosin mytologiaa ja aiemmassa kappaleessa Sontagin kohdalla, ja nyt haluan lyhyesti pohtia, voisiko Sontagia mukailen suomalaisesta alkoholikulttuurista löytyä aineksia omaksi alkoholismin mytologiakseen.

Apo jäljittää nykyisen alkoholinkäyttömme maalaisen elämäntapaan. Suomi teollistui myöhään, mutta nopeassa tahdissa verrattuna muihin läntisen Euroopan maihin. Kenties tästä syystä suurin osa suomalaisista tuntee yhä maalaiset juurensa itselleen läheisiksi ja tärkeiksi.⁷⁴ Apo kertoo olevansa erityisen kiinnostunut alkoholin käyttöön liittyvistä kollektiivisista mielikuvista, käsityksistä, toimintaohjeista ja tunteista.⁷⁵ Hänen mukaansa monet edellä mainituista juontavat juurensa paitsi maalaiselämään myös yhteiskuntaluokkien välisiin eroihin: *“Stigmatisoivat käsitykset suomalaisten kyvystä käyttää alkoholipitoisia juomia ja näihin käsityksiin nojaava alkoholipolitiikka ovat hankaloittaneet monien kansalaispovien arkea ja juhlaa. Ne muodostavat myös yhden niistä negatiivisista piirrekimpuista, joilla on määritelty suomalaisten etnokulttuurista identiteettiä suomalaisten tappioksi ja ‘meitä kehittyneempien kulttuurien’ voitoksi.”*⁷⁶, kirjoittaa

⁷¹ Jauho. 2007, 15.

⁷² Jauho. 2007, 15–16.

⁷³ Terveiden ja hyvinvoinnin laitoksen verkkosivut. 2015.

⁷⁴ Apo. 2001, 14.

⁷⁵ Apo. 2001, 15.

⁷⁶ Apo. 2001, 217.

Apo. Hän jatkaa kuitenkin toteamalla, että negatiivisista lähtökohdista päästiin positiivisiin tuloksiin kansanterveyden kannalta, kun tiukka sääntely vähensi suomalaisten alkoholinkulutusta ennätysalaksi.⁷⁷ Kuitenkin vielä 2010-luvulla-kin alkoholia käytetään Suomessa liikaa. Vuonna 2013 suomalaisen lääkäri Duodecimin julkaiseman *Alkoholiriippuvuus* -teoksen mukaan alkoholi on työkäisten suomalaisten tärkein kuolinsyy, ja alkoholiriippuvaisia on miehistä 8 % ja naisista 2 %.⁷⁸

Alkoholiriippuvuus -teoksessa alkoholin liikakäytön kulttuuriset ulottuvuudet on jätetty konkreettisempien diagnosointi- ja hoitokeinojen varjoon. *Lukijalle*-kappaleessa nousee kuitenkin pintaan joitain nykypäivänakin vallalla olevia alkoholismiin liittyviä käsityksiä. Toimituskunta kertoo esimerkiksi yhteisön reaktiosta yksilön saamaan diagnoosiin: "*Alkoholiriippuvuusdiagnoosin saanutta potilasta syyllistetään, eikä hän mahdollisesti saa samaa myötätuntoa ja kohtelua kuin esimerkiksi syöpäpotilas. Tilaa pidetään itseaiheutettuna ja toivottomana, koska siihen ei katsota olevan tehokkaita hoitoja.*"⁷⁹ Myös alkoholismiin siis ajatellaan johtuvan potilaasta itsestään, eikä sille uskotaan olevan tehokkaita hoitokeinoja – sairauteen liittyy siis osin vastaavanlaisia uskomuksia kuin niihin, joiden ympärillä Sontag kertoo vertauskuvallisen puheen ilmenevän. Teoksesta kuitenkin käy ilmi, että alkoholin liikakäytön mekanismeja on jo alettu tehokkaasti tunnistaa, ja hoitokeinot ovat kehittyneet viime vuosina runsaasti. Toisaalta on havaittu, että toisin kuin mikään Sontagin käsittelemistä myyttisistä sairauksista, alkoholismiin todella liittyy periytyvä taipumus, vaikkakin sairauden puhkeamiseen ympäristötekijöillä, kuten stressillä, on merkittävä osuus.⁸⁰ Tässä yhteydessä ei ole mielekästä syventyä alkoholismiin mahdolliseen mytologiaan kulttuurissamme kovin syvällisesti, joten tyydyn vain toteamaan, että Apon väitöstutkimus sekä Duodecimin lähinnä lääketieteelliseen ongelmaan keskittyvä teos kertovat ongelman merkittävyydestä suomalaisessa historiassa ja nykypäivässä. Niissä myös nousee esille ilmaisuja ja kielikuvia, jotka voisi tulkita Sontagin ajatusten pohjalta juuri sairauteen liittyvänä vertauskuvallisena puheena. Kristevan abjekti sitoo kielen ja yksilön psyyken rakenteet yhteen. Sontag taas tuo esiin sairauden elämän kielessä ja siten kulttuurissa.

⁷⁷ Apo. 2001, 217.

⁷⁸ Seppä, Alho & Kiianmaa. 2013, 1–2.

⁷⁹ Seppä, Alho & Kiianmaa. 2013, *Lukijalle*.

⁸⁰ Seppä, Alho & Kiianmaa. 2013, 26–27.

IV

Symbolismin uusi minäkäsitys

Tässä tutkielmassa käsiteltävistä taiteilijoista kumpaakaan ei katsota symbolismin edustajaksi. Schjerfbeckin ja Mattaksen taiteessa jatkuu nähdäkseni kuitenkin se kehityskulku, joka alkoi jo 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa symbolismin piirissä. Taiteilija- ja taidekäsitystä sekä laajemmin identiteettiä ja minuutta koskevat kysymykset, jotka tuolloin nousivat pinnalle, loivat perustan Schjerfbeckin ja Mattaksen kaltaisille taiteilijoille ja heidän ihmiskuvaukseen keskittyvälle tuotannolle. Schjerfbeck oli heistä lähemmin tekemisissä uuden taidesuunnan kanssa. Hän tunsi suomalaisia symbolistisia vaikutteita omaksuneita taiteilijoita, kuten Akseli Gallen-Kallelan (1907–1865). Suomalainen ekspressionismi, jota myös Mattas edustaa, on symbolismille velkaa sisäänpäin kääntyneen katsantokantansa ja kenties jopa hurjan, tunnepitoisen sivellintekniikkansa. Schjerfbeck seurasi kiinnostuneena tyyli-suunnan kehitystä erityisesti kotimaisten taiteilijoiden kautta. Myöhemmin tässä luvussa syvennyn Marja Lahelman kiehtovaan väitöskirjaan *Ideal and distintegration: Dynamics of the self and art at the fin-de-siècle* (2014), joka käsittelee symbolismin ja minuuden yhteyksiä laajemmasta pohjoismaisesta ja eurooppalaisesta näkökulmasta. Ensin on kuitenkin syytä tarkastella lyhyesti symbolismin suomalaisia juuria kotimaista symbolismia kattavasti tutkineen Salme Sarajas-Korten (1925–) väitöskirjan *Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet: tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895* (1966) kautta.

Suomen varhaissymbolismi, Sarajas-Korte

Taidehistorian tutkija, professori Sarajas-Korte kertoo symbolismin saapuneen Suomeen sille erityisen suotuisana ajankohtana. Hänen mukaansa taide sai tuolloin uuden merkityksen koko kansan henkisten voimavarojen mittana 1890-luvun vaihteessa heränneen kansallisen innostuksen myötä. Uusi virtaus haastoi vallalla olleen realistis-kansallisen taidekäsityksen, ja näiden kahden kilpailevan taide-, taiteilija- ja ihmiskäsityksen välille syntyi kipunoivia ristiriitoja, jotka Sarajas-Korten mukaan synnyttivät kaikki yhteiskuntaluokat läpäisseen innostuksen taiteeseen. Innostus oli kuitenkin lyhytaikainen, ja jo 1890-luvun lopulla sen katsottiin laantuneen.⁸¹ Sarajas-Korte toteaa, että vaikka kansainvälisesti syntetismi ja symbolismi on usein erotettu toisistaan itsenäisiksi taidesuuntauksiksi, ei tämä jako ole Suomen taiteen kohdalla perusteltu. Kummankin suuntauksen juuret ovat hänen mukaansa ranskalaisessa kirjallisessa symbolismissa. Sarajas-Korte korostaakin symbolismin teoreettisen taustan paljastamisen merkitystä ilmiön kokonaiskuvan hahmottamisen kannalta.⁸²

Suomessa symbolismia edelsi siis voimakas realismin kausi, jota 1880-luvulla väritti myös kansallisromantiikka. Sarajas-Korten mukaan Suomessa kansallisuutta korostavat ihanteet mukautuivat realismin ulkonaiseen ilmiasuun.⁸³ Symbolismin saapumista edelsi Suomen taiteessa myös impressionismi, jonka parista monet taiteilijat myöhemmin siirtyivät symbolismin pariin. Heidän joukossaan olivat esimerkiksi Magnus Enckell (1870–1925), Ellen Thesleff (1869–1954) ja Beda Stjernschantz (1867–1910). Tosin impressionismin olemuksesta oli suomalaisissa taidepiireissä Sarajas-Korten mukaan jonkin verran epä-tietoisuutta, sillä jotkut yhdistivät sen edelleen realismiin.⁸⁴ Ensimmäiset tiedot ranskalaisesta symbolismista saatiin 1890-luvun alkupuolella, jolloin suomalaiset taiteilijat vierailivat usein Ranskassa. Henkisyttä korostava uusi taide sopi ajan henkeen myös kotimaassa.

Kiinnostavaa on, että vaikka Schjerfbeck taiteessaan halusi tavoitella ihmisyyden syviä pohjakerrostumia, hän ei kuitenkaan löytänyt symbolismista vastauksia pyrkimyksilleen. Einar Reuterin nimimerkillä H. Ahtela kirjoittamassa vuonna 1951 julkaistussa elämäkerrassa Reuter lainaa runsaasti Schjerfbeckin hänelle kirjoittamiaan kirjeitä. Niistä ilmenee, että taiteilija kiinnostui enemmän ekspressionismista ja kehui vuolaasti esimerkiksi Tyko Sallisen (1879–1955) teoksia.⁸⁵ Tältä kannalta ajateltuna onkin kiinnostavaa, että tässä tutkielmassa Schjerfbeck on saanut parikseen suomalaisen ekspressionistin Mattaksen. Sekä Mattaksen että Schjerfbeckin tuotannossa symbolismin perua on nähdäkseni ennen kaikkea juuri tuotannon keskittyminen ihmisyyden ja ihmisten kuvaamiseen. Heidän ihmiskuvauksensa ei kuitenkaan perustu sellaiseen miltei ohjelmalliseen ideologiaan, joka symbolismin takana vaikutti. Kummankin maalaustyyli nautiskelee maaliaineesta eikä pyri häivyttämään teosten materiaalisuutta taka-alalle,

⁸¹ Sarajas-Korte. 1966, 8–9.

⁸² Sarajas-Korte. 1966, 9.

⁸³ Sarajas-Korte. 1966, 17.

⁸⁴ Sarajas-Korte. 1966, 19–20.

⁸⁵ Reuter. 1951, 129&191.

kuten symbolistit puolestaan halusivat. Heidät nähdään mielellään terävänäköisinä tunteiden ja inhimillisen kokemuksen tulkitsijoina ja tällaiset painotukset taiteessa ovat nähdäkseni juuri symbolismin peruja. Seuraavaksi tarkastelen lähemmin symbolismin myötä taiteessa tapahtunutta minä-, taide- ja taiteilijakäsityksen muutosta Marja Lahelman väitöskirjan avulla.

Fin-de-siècle ja minuuden murros taiteessa

Lahelma kartoittaa väitöskirjassaan minuuden määritelmän muuttumista vuosisatojen vaihteen taiteessa viiden pohjoismaalaisen taiteilijan kautta.⁸⁶ Nämä muutokset ovat myös Schjerfbeckin ja Mattaksen omakuvissa nähtävien minän kuvausten taustalla, ja Lahelman lyhyt historiikki on hyödyllinen tapa valottaa minuuden kuvausten muutoksen historiaa. Lahelma liittää fin-de-sièclen aikana subjektin määrittelyssä tapahtuneet muutokset tiiviisti myös taiteilijaidentiteetin ja toisaalta teoskäsityksen muuttumiseen. Hän katsoo näiden muutosten olevan keskeisiä modernin maailmankuvan kannalta, koska jo käsitteinä *itse* ja *taide* ovat olleet runsaan filosofisen ja taiteellisen spekulatiivisuuden lähteitä.⁸⁷ Modernin aikakauden kynnyksellä uskonnon ja tieteen välinen yhteys joutui kriisiin ja lopulta katkesi. Näin myös ihanteissa toisiinsa yhdistetyt taide ja luonto ajautuivat yhä kauemmas toisistaan. Kapina vanhoja arvoja ja ideaaleja kohtaan ei ollut mutkatonta. Syntyneillä ristiriidoilla ja uusilla kysymyksillä oli laajoja vaikutuksia ajan kulttuuriin. Lahelman mukaan sitä leimasi ajoittain suoranainen pessimismi ja melankolia, sillä yhtä aikaa tavoiteltiin taiteen ja elämän ihanteellista ykseyttä ja toisaalta ymmärrettiin sen mahdottomuus. Ristiriidoista huolimatta Lahelman mukaan aikaa leimasi myös voimakas usko taiteen vapauttavaan voimaan.⁸⁸ Taiteen ja elämän ideaalin liiton mahdollisuus siis karkasi yhä kauemmas. Siitä huolimatta nimenomaan taide nähtiin yhä reittinä edistykseen ja vapauteen. Taide sai uudenlaisen roolin tiedon ja totuuden lähteenä, jolloin myös luova prosessi muuttui itsetutkiskelun välineeksi, kertoo Lahelma⁸⁹. Taideteos puolestaan muuttui valmiista, materiaalisena ymmärretystä objektista aineettoman idean välittäjäksi⁹⁰.

Lahelma toteaa omakuvien olevan itsestään selvin taiteellisen itsetutkiskelun tulos, mutta uusi äärimmäisen subjektiivinen asenne taidetta kohtaan laajensi omakuvan käsittämään myös muita teosmuotoja.⁹¹ Lahelma käyttää lähteenä esimerkiksi symbolismia tutkineen professori Riikka Stewenin mielenkiintoista tekstiä *Keskeneräinen omakuva maiseman edessä* (2008) Pekka Halosen (1865–1933) omakuvasta vuodelta 1893. Tekstissä Stewen muotoilee oman vaihtoehdoisen ja kiinnostavan tulkintansa teoksesta. Siinä missä Lahelma keskittyy keskeneräiseksi tulkitussa omakuvassa kätkeytyyn katseeseen, Stewen kääntää huomionsa ennen kaikkea Halosen luontosuhteeseen ja omakuvan taustalla siin-

⁸⁶ Lahelma. 2014, 25.

⁸⁷ Lahelma. 2014, 15.

⁸⁸ Lahelma. 2014, 24.

⁸⁹ Lahelma. 2014, 5.

⁹⁰ Lahelma. 2014, 5.

⁹¹ Lahelma. 2014, 5.

tävään maisemaan. Erityisen kiinnostavaa tämän tutkielman kannalta Stewenin ajatuksissa on se, kuinka hän myös kiinnittää huomiota teoksen keskeneräisyyteen ja nostaa esiin ajatuksen yhteensulautumisesta sekä taiteen luomis- että kokemisprosesseissa. Tässä yhteydessä hän mainitsee myös Kristevan ajatukset primäärinarsismista jakamattomuuden kokemuksena.⁹² Lahelman mukaan erityisesti symbolismi kyseenalaisti vanhat omakuvan ja minuuden määritelmät, mutta sisäistä maailmaa ja tunteita painottava muutos oli saanut alkunsa jo romantiikan piirissä. Sekä Stewen että Lahelma tulkitsevat tässä Halosen omakuvassa näyttäytyvän tämän pyrkimyksen tehdä näkyväksi henkinen maisema, vaikka he näkevät sen ilmenevän teoksessa eri tavoin.

Valistuksen aikana syntyneitä kartesiolaista minäkäsitystä kritisoitiin 1800-luvun loppupuoliskolla voimakkaasti. René Descartesin (1596–1650) kuuluisa minuuden määritelmä rakentuu ajattelukyvyille, järjelle ja tietoisuudelle. Se tekee voimakkaan eron kehon materiaalisuuden ja ajattelevan mielen välille⁹³. Kartesiolaista minäkäsitystä kritisoitiin nimenomaan tästä syystä. Sarajas-Korten mukaan tuolloin vaikuttanut positivismi johti siihen, että usko pyrittiin korvaamaan tietämisellä. Tämä taas johti hänen mukaansa siihen, että sellaisen uskon perustuvia asioita pyrittiin tieteellistämään, mikä johti sellaisten ilmiöiden kuten okkultismi, spiritismi ja hypnotismi suosioon.⁹⁴ Tämä järkeisusko taas johti Sarajas-Korten mukaan odotetusti spiritualismin leviämiseen myös taiteessa.⁹⁵ Lahelman mukaan tuona aikana eli toisaalta yhä voimakkaana toivo yksilöllisestä, immateriaalisesta ja kenties jopa kuolemattomasta sielusta.⁹⁶ Taiteessa kaivattiin yhtäältä paluuta johonkin suurempaan ykseyteen, toisaalta taas katse luotiin yhä enemmän sisään päin – itseen. Lahelman mukaan erityinen merkitys tässä muutoksessa oli saksalaisen filosofi Arthur Schopenhauerin ajatuksilla. Ajatteleva, havaitseva tietoisuus ei Schopenhauerin mukaan ollut todellinen, syvin itse vaan pelkkä aivotoiminto.⁹⁷ Schopenhauerin ajatukset tarjosivat toivoa niille, jotka yhä kaipasivat osaksi ykseyttä. Hänen mukaansa yksilöllisyys oli illuusio ja kaiken lisäksi ihmisten kärsimyksen lähde. Asioiden syvin olemus, Lahelma sanoo, oli Schopenhauerin mukaan ”tahto”⁹⁸. Taide taas saattoi tarjota väliaikaisen vapautuksen tuosta tahdosta ja siten myös kärsimyksestä – pysyvästi siitä saattoi päästä eroon vain rakkauden ja mystisen asketismin keinoin. Lahelman mukaan symbolisteja miellytti juuri Schopenhauerin taiteelle antama erityinen painoarvo.⁹⁹

Hieman myöhemmin myös toinen saksalainen filosofi tarttui kysymykseen minän olemuksesta. Lahelma kuvailee Friedrich Nietzschen (1844–1900) käsitystä itsestä järjestymättömien viettien taistelutantereeksi, jolla ei ollut tiivistä ydintä. Minä ei ollut Nietzscheille itsenäinen kokonaisuus.¹⁰⁰ Myös Sarajas-Korte

⁹² Stewen. 2008, 108–111.

⁹³ Lahelma. 2014, 32.

⁹⁴ Sarajas-Korte. 1966, 15.

⁹⁵ Sarajas-Korte. 1966, 16.

⁹⁶ Lahelma. 2014, 30.

⁹⁷ Lahelma. 2014, 33.

⁹⁸ Lahelma. 2014, 34.

⁹⁹ Lahelma. 2014, 34.

¹⁰⁰ Lahelma. 2014, 35.

tunnustaa nietzscheläisen ajattelun vaikutuksen symbolismin syntyyn. Lahelman mukaan Nietzschen käsitys oli uhka kartesiolaiselle autonomiselle minäkäsitykselle, mutta vielä vakavampaan kriisiin sen ajoi muuan itävaltalainen lääkäri: *"Probably the most acute threat to the autonomous and unified self at the fin-de-siècle was presented by the gradual discovery of the unconscious which climaxed with Freud's publications in the early twentieth century, but his ideas were by no means unprecedented."*¹⁰¹ Freudin ajatukset eivät ehkä olleet aivan uusia, mutta ne vastasivat aikalaisten tarpeeseen löytää keino yhdistää yksilöllinen minuus laajempaan kollektiiviseen yhteyteen.

Luova mielikuvitus

Taide tarvitsi uusia välineitä kuroakseen henkisen ja materiaalisen maailman välille auenneen kuilun kiinni.¹⁰² Vastauksena tähän Lahelma esittelee luovan mielikuvituksen (*creative imagination*) käsitteen. Hänen mukaansa 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa syntynyt ilmiö on merkityksellinen kulttuurillemme, koska se on säilyttänyt asemansa ylivertaisenä voimana kaiken taiteen tuottamisen taustalla. Lahelman mukaan juuri luovan mielikuvituksen käsite sitoo yhteen modernit käsitykset itsestä ja taiteesta.¹⁰³ Hänen mukaansa ajatus luovasta mielikuvituksesta tarjosi mahdollisuuden parsia yhteen sellaiset etääntyneet vastaparit kuin luonto ja ihminen. Käsitteellä oli myös suuri merkitys taiteilijaidentiteetin kannalta. Taiteilijat saivat uuden roolin erikoislaatuisina yksilöinä, näkyjen välittäjinä.¹⁰⁴ Schjerfbeckin ja Mattasin kaltaisten taiteilijoiden taide juontaa juurensa tähän ajatukseen taiteilijasta terävänäköisenä havainnoijana ja ihmisyyden tulkitsijana. Heidän tuotannossaan keskeistä on kyky tuoda esille jotakin universaalia ja inhimillistä.

Luovan mielikuvituksen ajatus oli merkittävä paitsi taiteilijan, myös taideteoksen roolin kannalta. Se, mikä aiemmin käsitettiin luonnon imitaatioksi, muuttui nyt kokonaan itsenäiseksi luomistyön tulokseksi. Lahelma kuvailee tämän vaikuttaneen myös siihen, kuinka taiteen merkitys käsitettiin. Taideteos ei enää ollut vain täsmällisen imitaation tuote, vaan sillä oli kyky tuoda esille jotakin itsenäistä ja täydellistä. Näin taide Lahelman mukaan sai ennen kokemattoman painoarvon ihmiselämän kannalta – jopa niin, että se jossain tapauksissa korvasi uskonnon.¹⁰⁵ Lahelman ajatus taiteen ja uskonnon roolien sekoittumisesta on mielenkiintoinen, sillä myös Kristeva kirjoittaa teoksessaan modernin taiteen otaneen uskonnon roolin abjektin ylevöittäjänä ja siten myös sen kaitsijana. Kristeva kirjoittaa: *"The various means of purifying the abject – the various catharses – make up the history of religions, and end up with that catharsis par excellence called art, both on the far and near side of religion."*¹⁰⁶ Lahelma itsekin toteaa, että jopa kauhistuttavissa aiheissa saatettiin nähdä kauneutta, jos ne synnyttivät tietynlai-

¹⁰¹ Lahelma. 2014, 164.

¹⁰² Lahelma. 2014, 36.

¹⁰³ Lahelma. 2014, 42.

¹⁰⁴ Lahelma. 2014, 39.

¹⁰⁵ Lahelma. 2014, 42.

¹⁰⁶ Kristeva. 1980, 17.

sen esteettisen reaktion¹⁰⁷. Taiteen ja uskonnon osin päällekkäiset roolit yhteisön ihanteiden ja rakenteen ylläpitäjinä tiedostettiin siis jo 1800- ja 1900-lukujen taitteessa. Lahelma kertoo myös, että uudet kehitysaskleet psykologisissa ja psykofysiologisissa teorioissa näyttivät tarjoavan tukea romantiikan ajan teorioille synestesiasta ja sitä kautta myös luovan mielen ylivoimaisuudesta¹⁰⁸. Liitokset uskontoon ja jumalaiseen luomiseen nostivat taiteellisen työn ja taiteilijan arvoa yhteisön silmissä. Siitä huolimatta fin-de-sièclen aikaan luovan mielikuvituksen käsite pyrittiin nimeämään uudelleen. Lahelma arvelee tämän johtuneen siitä, että se oli voimakkaasti sidoksissa romantiikan ajatuksiin, joista uusi sukupolvi halusi erottautua. Käsite omaksuttiin käyttöön merkitykseltään lähes alkuperäisessä muodossa, mutta modernisoitiin kehittelemällä sille uusia nimiä¹⁰⁹. Ratkaisevaa edelleen oli kuitenkin taito luoda uutta¹¹⁰.

Näkymättömän totuuden jäljillä

Tavoite tehdä taiteessa näkymätön näkyväksi tuli ilmi perinteisten kuvallisten esittämisen konventioiden kyseenalaistamisena, kertoo Marja Lahelma.¹¹¹ Taideteos nähtiin luomisvoiman tuloksena. Se oli erityisellä lahjalla siunatun taiteilijayksilön välittämä pilkahdus universaalin psyyken maailmasta: "*Because the human soul is united with the cosmos, the artwork expresses more than individual emotions; the work of art is connected with the universal psyche and therefore has potential to express universal truths.*"¹¹² Taideteos on taiteilijan subjektiivinen tulkinta, mutta siihen sisältyy myös visio universaalista totuudesta. Sarajas-Korten väitöskirjasta käy ilmi, että nämä ajatukset olivat tulleet ranskalaisen symbolismin teoriaan erityisesti valikoiden tulkittuna Platonin ideaopista sekä 1700-luvulla vaikuttaneen Swedenborgin korrespondenssi-ajatuksista.¹¹³ Subjektiivinen painotus näkyi esimerkiksi maalaustekniikassa. Symbolistit arvostivat spontaanitutta luovassa työssä, ja teokset olivat usein luonteeltaan avoimia ja määrittelemättömiä¹¹⁴. Ajatus poikkesi esimerkiksi impressionistien havaintopohjaisesta työskentelytavasta. Impressionistiset teokset olivat usein korostetun materiaalisia paksuine impastoineen. Lahelma kertoo, että esimerkiksi Vincent van Goghin (1853–1890) teoksia on kuvailtu jopa lihallisiksi voimakkaan materiaalintuntunsa vuoksi¹¹⁵. Symbolistinen maalaustekniikka taas oli hänen mukaansa seurausta pyrkimyksestä päästä lähemmäs aineetonta vaikutelmaa. Lahelma sanoo, että teosten avoimuus ja viimeistelelemättömyys heijasteli ajatusta siitä, että materiaalisuus oli jotakin, josta tuli pyrkiä eroon, jotta teos voisi todella olla merkityksellinen.¹¹⁶

¹⁰⁷ Lahelma. 2014, 42.

¹⁰⁸ Lahelma. 2014, 45.

¹⁰⁹ Lahelma. 2014, 46.

¹¹⁰ Lahelma. 2014, 43.

¹¹¹ Lahelma. 2014, 60.

¹¹² Lahelma. 2014, 55.

¹¹³ Sarajas-Korte. 1966, 29–31.

¹¹⁴ Lahelma. 2014, 61.

¹¹⁵ Lahelma. 2014, 62–63.

¹¹⁶ Lahelma. 2014, 61.

Sekä impressionismin että symbolismin ydinajatus perustuu ajatukseen näkemisestä. Impressionistit painottivat ennen kaikkea fyysistä havaintoa, kun taas symbolistit korostivat sisäistä näkökykyä. Lahelma kertoo esimerkiksi Edvard Munchin (1863–1944) vaatineen maalauksilta *totuudenmukaisuutta*, jotta ne voisivat saavuttaa ainoan syvemmän merkityksen taiteessa – inhimillisen tekijän. Lahelma selittää tuon vaatimuksen taustaa: *"The way one sees is affected by various inner and outer aspects, psychological and environmental, such as moods and mental states, intoxication, temperature, time of day, etc. This is what Munch means by truthfulness in painting; it is 'the human aspect' and it is the only thing that gives art deeper meaning."*¹¹⁷

Sekä Schjerfbeck että Mattas ovat omissa tyyllilajeissaan tulleet tunnetuksi nimenomaan tällaisen inhimillisen tekijän, universaalien ihmisen olemuksen kuvaajina. Heidän muoto- ja omakuvissaan kietoutuvat yhteen taiteilijoiden ja kuvattavien henkilöiden persoonat muodostaen kummankin taiteilijan kohdalla hieman erilaisen universaalien näkemyksen ihmisyydestä. Lahelman mukaan Umberto Eco (1932–) on tulkinnut symbolististen teosten avoimuuden vangitsevan modernin olemuksen: *"Eco argues that the open work captures the experience of modernity; its formal characteristics reflect the meaninglessness and disorder experienced by the modern subject."*¹¹⁸ Tällä on väistämättä ollut vaikutuksensa myös siihen, kuinka ihmistä kuvataan taiteessa. Seuraavassa kappaleessa käyn lyhyesti Tutta Palinin avulla läpi suomalaisen muoto- ja omakuvan historiaa ja siinä tapahtuneita muutoksia.

Muotokuvasta moderniksi omakuvaksi

Muotokuva on moniin muihin maalaustaiteen lajityyppeihin nähden huomattavan konservatiivinen laji, jonka ilmaisukeinot ovat tiukasti rajatut, sanoo muoto- ja omakuvia kattavasti tutkinut Tutta Palin.¹¹⁹ Ihminen kuvan aiheena säilyy samana, mutta läpi aikojen muuttuvat esittämisen tavat tekevät muotokuvasta ja omakuvasta teostyyppinä vaihtelevan ja mielenkiintoisen. Muotokuvamaalaus yleistyi Suomessa 1600- ja 1700-luvuilla. Sen varhaisimpia versioita ovat niin sanotut *lahjoittajakuvat*, joissa hyväntekijät sijoitettiin sivustakatsojiksi Raamatun kohtauksiin arvoperspektiiviä noudattaen. Ajan kuluessa suhtautuminen näihin hyväntekijöihin ja heidän asemaansa muuttui, mikä näkyi myös heidän asemassaan taideteoksissa. Hahmojen koko maalauksessa pieneni, ja lopulta nämä henkilökuvat irtaantuivat Raamatun kohtauksista itsenäisiksi muotokuvikseen.¹²⁰

Yleistyessään muotokuvamaalaus muodostui merkittävimmäksi maallisen taiteen muodoksi myös Suomessa. Kotimaisista lahjakkuuksista Nils Schillmarkista (1745–1804) ja Isak Wacklinista (1720–1758) huolimatta suomalainen aatelisto suosi vielä 1700-luvulla ruotsalaisia taiteilijoita. Vasta 1800-luvulla

¹¹⁷ Lahelma. 2014, 60.

¹¹⁸ Lahelma. 2014, 63.

¹¹⁹ Palin. 2001, 44.

¹²⁰ Palin. 2001, 45.

suomalainen ammattikuntalaitoksesta itsenäistynyt taiteilijakunta tuotti pääsääntöisesti taidetta. Palinin mukaan muotokuvamaalaus koki Suomessa viimeisen arvonnousunsa 1800-luvun lopulla.¹²¹ Asenteet teostyyppiä kohtaan muutuivat kuitenkin kotimaisen taiteilijakunnan piirissä penseämmiksi jo 1800-luvun alussa. Muotokuva oli taidemuotona silloisen taidekäsityksen vastainen, se koettiin rajoittavana ja luovuutta tukahduttavana. Erityisesti tilaajan sananvalta teokseen koettiin kahlitsevana. Muotokuvia maalattiin kuitenkin edelleen rahallisista syistä, sillä eläminen taiteen tuomin varoin oli jo tuolloin vaikeaa. Suomessa toimi tuohon aikaan kiertäviä muotokuvamaalareita eli *konterfeijareita*. 30 vuotta myöhemmin valokuva oli jo vienyt suuren osan muotokuvamaalarien tilauksista.

Palin kertoo: *"Nykyinen arkiymmärrys muotokuvasta yksilöllisen persoonan 'sisäisyyttä' psykologisen tarkkanäköisesti heijastavana kuvana on peräisin 1700–1800-luvulta. Myös se selviöksi muuttunut käsitys, jonka mukaan muotokuva pyrkii mahdollisimman täsmälliseen yhdennäköisyyteen mallin kanssa, on melko moderni."*¹²² Hänen mukaansa muotokuvissa esiintyi jo ennen modernia aikakautta tietynlaisia vakiintuneita esittämisen tapoja. Aatelismuotokuvissa korostettiin usein syntyperällistä jatkumoa ennemmin kuin yksilön piirteitä, kun taas porvarillisissa muotokuvissa keskityttiin juuri kuvatun henkilön niin sanottuihin laatuominaisuuksiin. Nousevasta porvaristosta maalasi Suomessa 1900-luvun alkupuolella runsaasti muotokuvia muun muassa Antti Favén (1882–1948). Albert Edelfelt (1854–1905) oli puolestaan 1800-luvun viimeisen vuosikymmenen kansainvälisestäkin tunnustettu sekä suosittu seurapiirien muotokuvamaalari. Palinin mukaan juuri hän toi maalaamallaan Louis Pasteurin muotokuvalla (1885, Musée d'Orsay, Pariisi) suomalaiseen muotokuvataiteeseen miljöömuotokuvan, joka koettiin uutta luovaksi ja taiteellisesti täysipainoiseksi. Tämän lajityypin muotokuvissa henkilö esitetään usein esimerkiksi työnsä äärellä, kuten Pasteur muotokuvassaan.¹²³ Esitystapa kertoo muutoksesta siinä, minkä koettiin olevan ratkaisevaa henkilön identiteetin kannalta: sen, mitä hän tekee, vai sen, mihin sukuun hän on syntynyt?

Muotokuvan menetettyä arvonsa taiteilijoiden silmissä monet jatkoivat Palinin mukaan niiden maalaamista yksityisesti, harjoituksenomaisesti.¹²⁴ Palin kuvailee tapahtunutta asennemuutosta ja kertoo, että muotokuva saatettiin nähdä jopa neutraalina ja anonyyminä, modernististen muotokokeilujen areenana.¹²⁵ Palin nostaa esille erityisesti Schjerfbeckin, joka palasi yhä uudelleen tutkimaan ja maalaamaan omia kasvojaan ja niiden vähittäistä hajoamista, mikä lomittuu Palinin mukaan vanhenemisprosessin kuvaukseen.¹²⁶ Palin on tässä mielestäni tarkkanäköinen, ja sama ajatus Schjerfbeckin omakuvien ilmaisukielestä tulee esille myös omassa analyysissäni. Samoin Palinin ajatukset sivellintekniikan merkityksellisyydestä omakuvissa ovat mielestäni kiehtovia, ja kehittelen myös niitä teosanalyysin yhteydessä hieman myöhemmin yhdessä abjekti-käsitteen kanssa. Palinin mukaan välittömyys ja autenttisuus ovat olleet modernin muotoku-

¹²¹ Palin. 2001, 46.

¹²² Palin. 2001, 46.

¹²³ Palin. 2001, 46.

¹²⁴ Palin. 2001, 46.

¹²⁵ Palin. 2001, 46–47.

¹²⁶ Palin. 2001, 47.

van ihanteita 1800-luvun jälkeen, mikä näkyi toisinaan myös maalaustekniikassa: "Siveltimenvedoissa – siis suorina jälkinä – syntytahtumansa autenttisesti dokumentoitu kuva on taiteilijan omakuva monessakin mielessä, ei vain esittävyytensä nojalla."¹²⁷

Omakuvan tulkintatavoista

Lahelma muistuttaa väitöskirjassaan, että omakuvan juuret ovat syvällä taiteen historiassa. Hän jäljittää teostyyppin renessanssin aikana heränneeseen individualismiin ja siten myös taiteilijan poikkeuksellisen aseman korostumiseen. Lahelman mukaan omakuvien historia on tiiviisti sidoksissa modernin itsenäisen minuuden syntyyn.¹²⁸ Tutta Palin taas katsoo, että omakuvalla on ollut merkittävä rooli juuri taiteilijoiden itsetutkiskelussa, jossa se on toiminut taiteilijuuden ja identiteetin hahmottamisen välineenä¹²⁹. Lahelma puolestaan korostaa paitsi omakuvan roolia taiteilijan oman identiteetin hahmottamisessa, myös puheenvuorona laajemmassa minuuden diskurssissa: "A self-portrait, as a representation of a self, makes a statement about how that self is understood, and enters into a discussion about selfhood. In addition, the self-portrait is also an image of the artist, and it is entangled with questions of creativity and artistic identity."¹³⁰ Omakuvat eivät siis ainoastaan toimi kunkin taiteilijan henkilökohtaisina minuuden kuvina vaan osallistuvat laajempiin minuutta, taiteilijuutta ja luovuutta koskeviin keskusteluihin. Palin pitää kuitenkin kiinnostavana sitä, että tilannekohtaisesti vaihtelevat minuuden ilmaukset voidaan kaikesta huolimatta nähdä autenttisina.¹³¹ Toisistaan voimakkaastikin poikkeavat samankin taiteilijan tuottamat omakuvat voidaan kokea samanvertaisina ja totuudenmukaisina puheenvuoroina minuuden diskurssissa.

Sekä Lahelma että Palin puntaroivat teksteissään kysymyksiä omakuvan autenttisuudesta ja roolista tiedon välittäjänä. Voiko omakuva kertoa mitään taiteilijasta? Lahelma vastaa, että vaikka emme luottaisi omakuvan paljastavan tekijästään mitään erityistä, emme kuitenkaan voi kieltää sitä, että kun keskustelemme omakuvista, keskustelemme myös taideteoksista, jotka on tehnyt nimenomainen henkilö juuri itsestään.¹³² Lahelma viittaa ajatukseen siitä, että omakuvaa ei tulisi pitää dokumenttina taiteilijan minästä. Historiallinen tietämys kuitenkin vaikuttaa siihen, kuinka tulkitsemme omakuvia. Lahelma huomauttaa, että on täysin mahdollista keskustella omakuvista viittaamatta siihen historialliseen henkilöön, jonka oletamme olleen niiden tekijä, mutta vähäisinkin spekulatiivinen tieto tuon tekijän identiteetistä ja elämäntarinasta vaikuttaa tulkintaamme väistämättä.¹³³ Omakuvia tulkitessaan katsoja tuo välttämättä myös oman itsensä osaksi teosta. Lahelma toteaa: "In self-portraiture, the subject and object

¹²⁷ Palin. 2007, 105.

¹²⁸ Lahelma. 2014, 79.

¹²⁹ Palin. 2007, 114.

¹³⁰ Lahelma. 2014, 79.

¹³¹ Palin. 2007, 106.

¹³² Lahelma. 2014, 80.

¹³³ Lahelma. 2014, 80.

become confused in multiple ways. The artist is also the model; the subject of the artwork is also its object. When the viewer takes her place in front of the canvas, she also assumes the place of the artist in front of her model, that is, herself. The viewer is then both inside and outside this confusing exchange of looks."¹³⁴ Oma-kuva on siis eräänlainen yhteensulautuma, jossa taiteilijan hetkellinen näkemys omasta identiteetistään kohtaa katsojan identiteetin. Tässä tulkinassa kaikuvat jälleen myös Stewenin ajatukset hänen kirjoittamassaan tekstissä Pekka Halosen keskeneräisestä omakuvasta, joita lyhyesti käsittelin aiemmin.

Palin puntaroi omakuvien merkityksenantoprosesseja. Hän kirjoittaa, että jo se, että puhumme esimerkiksi tyylistä tai elekielestä, kertoo ruumiin pinnan kuuluvan yhteisen merkityksenannon piiriin.¹³⁵ Nuo merkit ovat yhteisiä ja ulkoisia siitä huolimatta, että taiteilijan näkökulma omaan minuuteensa on *sisältöpäin* kumpuava. Palin pohtii tällä tavoin myös omakuvan suhdetta muotokuvaan ja toteaa, että oletamme usein omakuvasta puuttuvan kiusallisten välikäsien ja kilpailevien intressien.¹³⁶ Hänen mielestään taiteilija näkee kuitenkin suuremmin toisen ihmisen, mallinsa, kuin oman itsensä peilin kautta. Myös Lahelman mukaan omakuvien oletetaan syntyvän hiljaisesta, yksinäisestä itsetutkiskelusta, joka tulee näkyväksi taideteoksessa ei ainoastaan ulkopuolisissa piirteissä vaan myös jonkinlaisena sisäisenä itsenä. Tämä antaa hänen mukaansa omakuvulle niiden intiimin auran.¹³⁷ Katsomme siis omakuvia tietyin odotuksin. Toisaalta Lahelma huomauttaa, että omakuvassa taiteilija esiintyy tekijän roolissa, jolloin teos sisältää aina myös hänen näkemyksensä taiteesta ja taiteilijan roolista: "*A self-portrait always represents its author as a 'self' – as the originator of the creative act that constitutes the work of art. Hence, it formulates a statement about the author's conception of art and the role of the artist. A self-portrait is in one sense a very private work – particularly one that remains in the artist's possession.*"¹³⁸ Lahelma pitää omakuvaa hyvin yksityisenä ja intiiminä teostyyppinä – erityisesti omakuvaa, jota ei ole alkujaan tehty näytteillepantavaksi. Myös Palin noteeraa omakuvan muuttuvan roolin riippuen siitä, onko se tarkoitus jättää piiloon työhuoneen nurkkaan vai asettaa julkisesti näytteille. Jälkimmäisessä tapauksessa omakuva saa Palinin mielestä ohjelmallisen merkityksen taiteilijan taidekäsitteilyn tietoisena tai tiedostamattomana esilletuojana.¹³⁹

Lahelma nostaa esiin myös toisenlaisen katsomistapahtuman ja pohtii omakuvaa Lacanin peilivaiheteorian kautta. Tässä teoriassa lapsen kehityksessä havaittavissa oleva vaihe tulkitaan myös subjektiivisuuden kehittymisen metaforana. Lahelma kertoo, että peilivaihe on hetki, jolloin subjekti ensi kertaa vertaa itseään toiseen ja menettää näin alussa vallinneen yhtenäisyyden tilan. Tuolloin subjekti omaksuu itsekseen ensimmäisen kuvan, jonka se näkee: peilikuvan.¹⁴⁰ Peilivaiheessa lapsi ensi kertaa käsittää oman erillisyytensä ja omaksuu peilikuvan itsensä kuvaksi. Kuten jo aiemmin mainitsin, Kristeva soveltaa Lacanin ajatuksia

¹³⁴ Lahelma. 2014, 81.

¹³⁵ Palin. 2007, 117.

¹³⁶ Palin. 2007, 117.

¹³⁷ Lahelma. 2014, 80.

¹³⁸ Lahelma. 2014, 77.

¹³⁹ Palin. 2007, 117.

¹⁴⁰ Lahelma. 2014, 81.

muodostaessaan oman teoriansa subjektin muodostumisesta ja rakenteesta, vaikkakin poikkeaa hänen alkuperäisestä teoriastaan. Kristevan mukaan jo ennen samastumista peilikuvaan on olemassa subjektin kehollinen kokemus, mutta tuo kokemus ei vielä ole muodostunut merkityksiksi. *"When an artist makes a self-portrait, we can imagine it as a return to the origins of the self, to the first moment of self-consciousness. We think that in front of a self-portrait we can get close to the inner being, but when the artist looked at herself to make the portrait, she assumed the look of an outsider – when the artist looks in the mirror she does not see herself but another."*¹⁴¹ Lahelma hahmottelee ajatusta omakuvasta paluuna aikaan ennen identiteetin muodostumista. Hän toteaa kuitenkin lopulta, ettemme itse asiassa tavoita taiteilijan syvintä minuutta omakuvassa, sillä taiteilija itse on katsonut itseään vieraan silmin teosta maalatessaan.

Lahelma ja Palin ovat siis yhtä mieltä siitä, että vaikka oletamme omakuvia katsellessamme näkevämme niissä taiteilijan minuuden, näemmekin vain taiteilijan sellaisena kuin hän on katsonut itseään vierain silmin. Toisin sanoen taiteilijakaan ei voi nähdä itseään täysin vapaana ennakkokäsityksistä ja uskomuksista. Lahelma sanoo, että erityisesti fin-de-sièclen taiteilijat hyödynsivät taiteessaan tätä problematiikkaa. Taideteosten avoin tai luonnosmainen toteutustapa haastoi taiteilijan ylivoimaisen auktoriteetin teokseen, sillä se hämärsi rajan taideteoksen ja katsojan välillä.¹⁴² Lahelman mukaan uudet toteutustavat heijastelivat modernin ajan psykologiassa tapahtuneita kehitysaskelia, erityisesti alitajunnan vähittäisen löytymisen ja etenevän tutkimuksen osalta. Nämä uudet havainnot tukivat ja paransivat ymmärrystä taiteellisesta luovuudesta ja toisaalta tukivat myös katsojan oikeutta subjektiiviseen tulkintaan ja kokemukseen teoksen äärellä. Teosten viimeistelemättömyys oli Lahelman mukaan vastaus näihin kehitysaskeliin: *"Incompleteness stimulates the imagination. It leaves the work of art open to an infinite number of interpretations."*¹⁴³ Omakuva on toiminut erilaisien ilmaisutapojen ja tekniikoiden kokeilualustana, teknisenä harjoitusvälineenä, tyylin muovaajana ja päiväkirjana. Modernin ajan taiteilijat halusivat luopua kontrollista omakuviansa suhteen ja antaa tilaa myös katsojan subjektiiviselle kokemukselle. Modernit omakuvat asettuivat avoimina vuoropuheluun katsojan kanssa.

¹⁴¹ Lahelma. 2014, 81.

¹⁴² Lahelma. 2014, 96.

¹⁴³ Lahelma. 2014, 96.

V Kaksi suomalaista taiteilijaa

Helene Schjerfbeckin ja Åke Mattaksen elämänkaaret kattavat yhteenlaskettuna sata vuotta suomalaisen taiteen historiaa. Taiteilijat elivät osin samaa aikaa, mutta edustivat kuitenkin taiteen eri aikakausia. Molemmat olivat herkkiä uusille virtauksille taiteessa ja toivat taidekentälle jotakin uutta ja omaperäistä. Schjerfbeckin katsotaan usein olleen yksi ensimmäisistä kotimaisista modernisteista. Mattas taas tarttui omaperäisellä otteella Suomeen hieman myöhässä rantauneeseen ekspressionismiin. Schjerfbeck on noussut kultakauden taiteilijana kansainväliseksi suomalaisen taiteen johtotähdeksi kuolemansa jälkeen, mutta Mattas taas säilyy tuntemattomampana tähtenä. Molempien työskentelyn sydämessä oli kuitenkin aina ihmisyyden teema.

Schjerfbeckistä on kirjoitettu runsaasti elämäkerrallisia teoksia. Tähän tekstiin pääasialliseksi lähteeksi olen valinnut Leena Ahtola-Moorhousen teoksen, koska siinä hän keskittyy nimenomaan taiteilijan omakuvatuotantoon. Taiteilijasta ensimmäiset elämäkerrat on kirjoittanut hänen hyvä ystävänsä Einar Reuter (1881–1968) kirjailijanimellä H. Ahtela. Vuonna 1917 valmistuneessa ensimmäisessä, lyhyemmässä biografiassa Reuter keskittyy ennen kaikkea Schjerfbeckiin taiteilijana – värin käyttäjänä ja armottomana itsekriitikkona. Viisi vuotta taiteilijan kuoleman jälkeen vuonna 1951 ilmestyneessä teoksessa keskiöön on sen sijaan asetettu Helene Schjerfbeck henkilönä. Reuterin ihmiskuvaus on varsin tunteikasta, mutta teos perustuu ainakin hänen sanojensa mukaan pitkälti Schjerfbeckin ja hänen itsensä kirjeenvaihtoon. Teos sisältääkin runsaas-

ti kiehtovia sitaatteja taiteilijan kirjeistä. Mattaksesta puolestaan on kirjoitettu vähemmän, ja merkittävin elämäkerturi on nykyään Oulun taidemuseossa työskentelevä Elina Vieru. Seuraavissa kappaleissa haluan lyhyesti kertoa sekä Schjerfbeckin että Mattaksen elämäntarinan tulevia varsinaisia analyysikappaleita silmällä pitäen.

Helene Schjerfbeck

Helene Schjerfbeck syntyi vuonna 1862 Helsingissä. Hänen vanhempansa olivat rautateiden työpajan toimistopäällikkö Svante Schjerfbeck (1833–1876) ja nimismies-tilallisen tytär Olga Johanna Printz (1839–1923).¹⁴⁴ Schjerfbeck mursi vasemman lonkkansa nelivuotiaana portaissa kaatuessaan ja ontui koko ikänsä. Vamma esti taiteilijaa esimerkiksi käymästä tavallista koulua.¹⁴⁵ Tragediasta seurasi hyväkin, sillä Helenen taiteellisista kyvyistä vakuuttuneen kotiopettaja neiti Lina Ingmanin ehdotuksesta Helene pääsi Suomen taideyhdistyksen piirustuskouluun tytön ollessa vasta 11-vuotias.¹⁴⁶ Helene Schjerfbeck opiskeli piirustuskoulussa neljä vuotta, minkä jälkeen hän jatkoi vuoden Adolf von Beckerin (1831–1909) yksityisoppilaana. Hänen teoksiaan oli ensimmäistä kertaa esillä Suomen taideyhdistyksen vuosinäyttelyssä 1879, ja vuotta myöhemmin hänelle myönnettiin valtion matkastipendi jonka avulla hän saattoi muuttaa opiskelemaan Pariisiin vuosiksi 1880–1882.¹⁴⁷ Nuoruusvuosien taiteellista menestystä varjosti tragedia, sillä Helenen isä menehtyi tuberkuloosiin vuonna 1876.¹⁴⁸

Pariisissa Schjerfbeck opiskeli kahdessa paikallisessa taideoppilaitoksessa sekä harjoitteli ulkoilmamaalausta Meudonissa ja Bretagnessa.¹⁴⁹ Eija Kämäräinen kuitenkin toteaa, etteivät maisemat kuitenkaan kiinnostaneet häntä yhtä paljon kuin ihmiset.¹⁵⁰ Matkastipendin kattaman ajan päätyttyä taiteilija palasi vielä Pariisiin opiskelemaan 1880-luvun lopussa, jolloin hän maalasi vuoden ajan myös St. Ivesissä Englannissa sekä matkusteli esimerkiksi Italiassa.¹⁵¹ Tämän jälkeen Schjerfbeck asettui Suomeen ja otti vastaan opettajantoimen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa.¹⁵² Hän ei kuitenkaan viihtynyt opettajana ja piti koulun opetusmenetelmiä vanhanaikaisina.¹⁵³ Kämäräisen mukaan opettajan tehtävä verotti taiteilijan voimavaroja raskaasti. Schjerfbeck sairasteli usein ja etsi apua heikkoon terveyteensä parantoloista.¹⁵⁴ Lopulta Schjerfbeck irtisanoutui opettajantoimestaan ja muutti ensin Siuntioon ja sen jälkeen Hyvinkäälle äitinsä luo. Kämäräinen kuvailee jo keski-ikään ehtineen taiteilijan ja 64-vuotiaan äidin suhdetta: "*Sinä aikana rakkaus äitiin muodostui yhtä aikaa turvaksi ja tuskaksi, uuvut-*

¹⁴⁴ Ahtola-Moorhouse. 2000, 87.

¹⁴⁵ Ahtola-Moorhouse. 2000, 87.

¹⁴⁶ Kämäräinen. 1991, 1.

¹⁴⁷ Kämäräinen. 1991, 1.

¹⁴⁸ Ahtola-Moorhouse. 2000, 87.

¹⁴⁹ Kämäräinen. 1991, 118.

¹⁵⁰ Kämäräinen. 1991, 10.

¹⁵¹ Kämäräinen. 1991, 118.

¹⁵² Kämäräinen. 1991, 118.

¹⁵³ Kämäräinen. 1991, 42.

¹⁵⁴ Kämäräinen. 1991, 42.

tavaksi yhteiseloksi ja velvollisuuksien säätelemäksi riippuvuudeksi.”¹⁵⁵ Asuessaan Hyvinkäällä taiteilija eristäytyi muusta maailmasta, mutta Ahtola-Moorhouse toteaa hänen olleen muutenkin ”arka julkisuudesta”.¹⁵⁶ Schjerfbeckin äiti kuoli vuonna 1923. Äitinsä kuoleman jälkeen hän muutti Tammisaareen vuonna 1925. Ahtola-Moorhousen mukaan äidin kuolema vaikutti vapauttavasti Schjerfbeckin taiteeseen, sillä taiteilijan ei enää ollut tarpeen huolehtia äidin tunteiden loukkamisesta.¹⁵⁷

Talvisodan syttyminen vuonna 1939 ajoi jo iäkkään taiteilijan kotoaan, mikä vaikeutti myös taiteellista työskentelyä.¹⁵⁸ Kämäräinen kuvailee kuinka Schjerfbeck kaipasi omaa rauhaa Luontolan parantolassa 1944: ”*Huone oli ahdistus, pysähtynyt mielentila.*”¹⁵⁹ Hän kertoo taiteilijan kärsineen myös vierailijoiden kirjavasta joukosta, kun taidekauppiaat, keräilijät ja tuttavat häiritsivät keskittymistä.¹⁶⁰ Tilanne raukesi lopulta vanhan ystävän ja hyväntekijän Gösta Stenmanin avulla, sillä tämä järjesti Schjerfbeckille huoneen ruotsalaisesta Saltsjöbadenin kylpylähotellista.¹⁶¹ Täällä taiteilija vietti viimeiset elinvuotensa maalaten kuitenkin yhä innokkaasti, vihdoin rauhassa. Asumisen kylpylähotellissa rahoitti Stenman, joka osti kaikki Schjerfbeckin teokset. Helene Schjerfbeck kuoli 23. tammikuuta 1946.¹⁶²

Åke Mattas

Åke Mattas syntyi vuonna 1920, kun Mänttään muuttaneet Helmi (os. Korhonen) ja Karl Julius Mattas saivat 14. tammikuuta esikoisensa. Mamma Mattas toimi ennen avioitumistaan apteekkialalla, pappa Mattas taas paperi-insinöörinä Serlachiuksen paperitehtaalla. Åke sai myös kaksi pikkusiskoja. Mattaksen perhe vietti isän hyvän toimeentulon turvaamaa elämää, mutta joidenkin Åken vähemmän onnekkaiden ystävien täytyi kiivetä ikkunasta tervehtimään häntä, kun äidin silmä välitti¹⁶³. Nuori Åke oli ikäistensä seurassa sosiaalinen, mutta aikuisten seuraa hän ujosteli. Åke vetäytyi mieluummin omaan huoneeseensa piirtämään, sillä Vierun mukaan piirtäminen ja sadut tarjosivat Mattakselle tukea tämän kokemaan turvattomuuteen.¹⁶⁴ Paperille syntyi hirviöitä ja mörköjä, mutta jo nuorella iällä Åke Mattaksen taiteessa oli myös humoristinen puolensa. Osansa huumorista saivat esimerkiksi pojan opettajat, joista hän piirteli osuvia pilakuvia¹⁶⁵. Toisinaan sisaret poseerasivat teini-ikäiselle Åkelle muotokuvia varten, mutta kiinnostavin aihepiiri olivat edelleen erilaiset peikot. Mattaksen perhe vietti kesät Terijoella Karjalan kannaksella, missä nuori Åkekin viihtyi. Myös taideharrastus sai tilaa ja

¹⁵⁵ Kämäräinen. 1991, 48.

¹⁵⁶ Ahtola-Moorhouse. 2000, 48.

¹⁵⁷ Ahtola-Moorhouse. 2000, 42.

¹⁵⁸ Ahtola-Moorhouse. 2000, 54. & Kämäräinen. 1991, 98.

¹⁵⁹ Kämäräinen. 1991, 108.

¹⁶⁰ Kämäräinen. 1991, 108.

¹⁶¹ Kämäräinen. 1991, 108.

¹⁶² Ahtola-Moorhouse. 2000, 62.

¹⁶³ Vieru. 1991, 9.

¹⁶⁴ Vieru. 1991, 11.

¹⁶⁵ Vieru. 1991, 11–12.

aikaa: "Viimeisinä Terijoen kesinä Åken mieli paloi jo maalaustaiteelle. Syventyäkseen paremmin harrastukseensa Åkelle oli kunnostettu ulkorakennuksen yläkertaan pieni ateljeentapainen tila."¹⁶⁶, kertoo Vieru.

Vuodet 1940–1944 Åke Mattas palveli Jatkosodassa viestimiehenä. Vierun mukaan sota oli Mattakselle raskas kokemus. Nuori taiteilija paloi kaikesta huolimatta halusta päästä taiteellisen työn pariin rintamalta palattuaan. Elina Vieru kuvailee, kuinka varhain kohdatut vastoinkäymiset vaikuttivat nuoreen Mattakseen. Hän kertoo, että palatessaan rintamalta syksyllä 1944 Mattas paloi halusta korvata menetetyt työvuodet taiteen parissa. Taiteilijan suhtautumista sotaan Vieru kuvailee vuoroin jännittyneeksi, vuoroin turhautuneeksi. Sota kylvi Vierun tulkinnan mukaan myös Mattakseen alkoholismien siemenen, sillä hermopaine ja veriset taistelut saivat taiteilijan turvautumaan alkoholiin. Kaiken lisäksi hänen äitinsä menehtyi maaliskuussa 1944, hieman ennen Mattaksen kotiinpaluuta.¹⁶⁷ Sodan jälkeen Åke palasi vuonna 1945 Suomen Taideakatemiaan kouluun, mutta keskeytti opintonsa pian tuomien käytetyt kaksi vuotta turhiksi. Elina Vieru kertoo kuitenkin, että opiskelijaystävien keskuudessa Mattasta arvostettiin tämän lahjakkuuden vuoksi.¹⁶⁸

Taideakatemiassa Åke tapasi tulevan vaimonsa Ulla Aholan. Nuoripari solmi avioliiton vuonna 1948. Åke ja Ulla saivat ajan mittaan kolme lasta. Perhe asui Åken isän luona Oulussa lyhyen ajan vuonna 1947. Tuona aikana isän ja pojan välit kiristyivät, ja tulehtuneella suhteella oli merkittävä vaikutus Mattaksen tuotantoon. Aihetta käsittelee erityisesti teos *Tuhlaajapoika*, joka valmistui vuonna 1946. Vieru analysoi teosta osuvasti: "*Tuhlaajapojassa maailman ryvetyksissä väsynyt ja itseensä kyllästynyt humuveikko saa turhaan odottaa riemuisaa jälleentapaamista ja sovinnonjuhlaa.*"¹⁶⁹ Samaa aihetta jatkoi myös myöhemmin vuonna 1951 valmistunut litografia *Naamiaiset*. Elina Vieru kertoo Mattaksen saaneen idean teokseen tilanteesta, jossa isä nuhteli poikaansa kovin sanoin huonoista elämäntavoista eikä Åke voinut tähän millään tavalla puolustautua.¹⁷⁰ Åken taloudellinen riippuvuus isästä vielä aikuisiälläkin kiristi Vierun mukaan isän ja pojan välejä. Toisaalta isän taloudellinen tuki antoi Åkelle vapauden, jollaista tämän taiteilijakollegoilla ei ollut.¹⁷¹

Jos suhde isään oli kipeä ja tulehtunut, Mattaksen suhde äitiinsä oli suorastaan palvova. Äiti suhtautui eläessään Åken uraan suopeammin, ja hänen kuolemansa vuonna 1944 vaikutti taiteilijaan suuresti. Mattas maalasi runsaasti teoksia, joissa hän käsitteli kesken jäänyttä äitisuhdettaan. Menetyksen jäljet näkyvät niissä selvästi. Viimeinen äiti-aiheinen teos *Taiteilijan äiti* valmistui taiteilijan kuolinvuonna 1962. Mattas kapinoi yhä voimakkaammin uransa loppua kohden äitinsä ja isänsä arvomaailmaa vastaan. Toisaalta hän oli myös sukupolvea, joka joutui hyvin nuorena kohtaamaan sodan trauman. Vieru kertoo Mattaksen sodanjälkeisistä oppivuosista Taideakatemiassa muodostuneen taiteilijalla erityisesti omakuvien kannalta tärkeä kausi, jota sotakokemukset kuitenkin varjosti-

¹⁶⁶ Vieru. 1991, 11.

¹⁶⁷ Vieru. 1991, 29.

¹⁶⁸ Vieru. 2001, 157.

¹⁶⁹ Vieru. 2001, 12.

¹⁷⁰ Vieru. 1991, 12.

¹⁷¹ Vieru. 1991, 12.

vat: *"Taideakatemia aika muodostui Åkelle omakuvan etsinnän kaudeksi. Sotaa edeltänyt nuoruuden ilo ja rohkeus eivät löytäneet uutta täyttymystään. Illuusiot särkyivät, nuoresta untuvikosta kuoriutui kyyninen, elämän raadollisuutta maistanut mies."*¹⁷²

Isältään sekä muilta suopeilta tukijoiltaan saamansa taloudellisen tuen turvin Mattas teki matkoja Eurooppaan. Åke oli tottunut matkusteluun jo lapsuudessa, sillä isän työ vei perheen muun muassa Kreikkaan ja Ruotsiin. Vuonna 1952 hän matkusti joitain kuukausia ensimmäisen yksityisnäyttelynsä jälkeen Pariisiin muutamaksi kuukaudeksi. Samalla matkalla Åke vieraili myös Espanjassa kahdesti ja viihtyi siellä ilmeisen hyvin, sillä matkusti sinne uudelleen vain kaksi vuotta myöhemmin.¹⁷³ Kotona ongelmat kasaantuivat, minkä vaikutuksesta myös Mattaksen alkoholismi paheni. Tämä taas johti lopulta siihen, että Mattas vietti kiertolaiselämää 1960-luvulla, yöpyen toisinaan ystäviensä ja tukijoidensa luona – toisinaan sairaalassa. Vieru kuitenkin toteaa tällä olleen vain vähän – jos ollenkaan – vaikutusta taiteilijan työskentelyyn, sillä tämän työskentelyssä säilyi intensiteetti epävakaisista olosuhteista huolimatta.¹⁷⁴

¹⁷² Vieru. 1991, 32.

¹⁷³ Vieru. 1991, 106.

¹⁷⁴ Vieru. 2001, 158.

VI

Abjekti Helene Schjerfbeckin ja Åke Mattaksen omakuvissa

Schjerfbeckiltä tunnetaan noin 40 omakuvaa, joista suunnilleen puolet hän maalasi 80-vuotiaana.¹⁷⁵ Schjerfbeckin ensimmäinen tunnettu omakuva on vuodelta 1878, jolloin taiteilija oli 16-vuotias ja opiskeli taidemaalari Adolf von Beckerin yksityisakatemiassa.¹⁷⁶ Viimeinen omakuva taas on vuodelta 1945, jolloin jo iäkäs taiteilija asui Saltsjöbadenin parantolassa. Noina kolmena viimeisenä elinvuotenaan taiteilija maalasi miltei puolet kaikista omakuvistaan. Ahtola-Moorhouse arvelee kiihkeän maalaamisen taustalla vaikuttaneen tietoisuus siitä, että aikaa maalata – toteuttaa suurta intohimoa – oli enää kovin vähän.¹⁷⁷ Oli tuotteliaisuuden takana tuberkuloottisen kuumeinen pyrkimys vältellä väistämätöntä tai ei-useita Schjerfbeckistä kirjoitettuja biografoita halkoo silmiinpistävä sairauden juopa.

Mattaksen omakuvien sarja alkaa 1930-luvulta. Niille tyypilliseksi muodostuu jo varhain Mattaksen tapa kuvata itseään eri rooleissa: nuori dandy, tuhlaajapoika, Dürerin sukulaissielu.¹⁷⁸ Mattas tutki paitsi suhdetta itseensä myös suhdetta lähimmäisiinsä pari- ja ryhmämuotokuvissa. Niissä hän esiintyy usein joko vaimonsa Ullan tai edesmenneen äitinsä rinnalla, mikä epäilemättä kertoo Mattaksen pohtineen paljon suhdettaan elämänsä merkittäviin naisiin. Hän maalasi myös puhuttelevia toverimuotokuvia ystävänsä Aimo Kanervan (1909–1991) kanssa. Mattaksen teoksissa oli usein uskonnollisia ja tarinallisia vivahteita. Suo-

¹⁷⁵ Ahtola-Moorhouse. 2000, 9.

¹⁷⁶ Ahtola-Moorhouse. 2000, 13.

¹⁷⁷ Ahtola-Moorhouse. 2000, 64.

¹⁷⁸ Ilvas. 1984, 121.

rasukaisimmin uskonnollisia ovat ne Mattaksen omakuvat, joissa taiteilija on maallannut itsensä Kristuksen hahmossa. Vierun mukaan teosten jatkumolle rakentuu juoni, jossa taiteilija esittää itsensä ensin nuorena ja viattomana ja myöhemmin taas elämän karuja polkuja kulkeneena kulkurina.¹⁷⁹ Musta, terävä huumori on Mattaksen taiteen eräs kantavista voimista. Kristuksen hahmoissa omakuvissa voi aistia ripauksen itseironiaa. Mattas piti ihmiskuvausta tärkeimpänä aihepiirinään: "*Haluan saada kosketuksen mahdollisimman moniin ihmisiin – saavuttaa heidän sisimpänsä. Seuraelämässä olen sulkeutunut, taiteella haluan päästä ihmisten lähelle.*"¹⁸⁰ Hän halusi päästä yksilön lähelle, mutta kritisoi yhteisöä purevasti. Mattas ei tosin muotokuvissaankaan ollut aina hienotunteinen malliaan kohtaan vaan toi kursailematta esiin myös ihmisen raadollisuuden.

Nautinto, kärsimys ja sairaus kietoutuvat tiiviisti yhteen erityisesti päihderiippuvuudessa. Mattas pohti alkoholismiaan sairaalajaksojaan käsittelevissä teoksissa. Sellaiset teokset kuin *Sairaalasta* ja *Kammion potilashuone* (1962) kuvaavat arastelematta hoitolaitoksen arkea. Taidehistorioitsija Juha Ilvas kertoo Mattaksen suhteesta alkoholiin: "*Hän oli boheemi, joka seikkaili mieluummin kapakoissa ja etsi tuskaansa vapahdusta alkoholista. Alkoholismi rappeutti nopeasti, mutta ei vienyt taiteesta satuttavuutta.*"¹⁸¹ Mattas työskenteli myös sairaalassa tehden esimerkiksi hiilipiirroksia potilastovereistaan. Ilvaksen mukaan Åken kyky samaistua kuvattavan yksilön tilanteeseen tuotti psykologisesti terävänäköisiä teoksia. Ilvas näkee sairaalassa vietettynä aikana tehdyissä muotokuvissa myös häivähdyksen taiteilijaa itseään, ja hänen mukaansa taiteilijan mallit muistuttivatkin usein häntä itseään joko sisäisesti tai ulkoisesti. Näin monet muotokuvatkin ovat usein peitettyjä omakuvia tai laajemmin käsitettäviä symboleja elämälle.¹⁸²

Schjerfbeck ei itse tietävästi koskaan sairastanut tuberkuloosia, vaikka kärsikin ailahtelevasta terveydestä jo 30-vuotiaana, jolloin hän vietti pitkiäkin aikoja parantoloissa.¹⁸³ Reuterin toinen elämäkerta taiteilijasta luo kuvan ihmisestä, jonka on pinnisteltävä jaksakseen. Kuvaus tuo mieleen nykypäivän massenuksesta kärsivien kertomukset voimien loppumisesta.¹⁸⁴ Toisaalta selvää on myös isän sairauden ja varhaisen kuoleman vaikutus pieneen tyttöön ja perhesuhteisiin. Tuberkuloosiin liittyvät ennakkoluulot vaikuttivat dramaattisesti hänen elämäänsä, sillä ne aiheuttivat jopa hänen kihlauksensa purkautumisen. Trauma nousi myöhemmin kipeänä esiin hänen kuullessaan läheisen ystävänsä Reuterin kihlauksesta.¹⁸⁵ Ahtola-Moorhouse pohtii taiteilijan reaktiota uutiseen. Hän tulkitsee sen johtuneen paitsi psyyken rakenteesta, myös tuosta aiemmasta pettymyksestä rakkaudessa. Schjerfbeck oli 1880-luvun puolivälissä kihlautunut tuntemattomaksi jääneen englantilaisen taiteilijan kanssa. Kihlaus purkautui lopulta Schjerfbeckin invaliditeetin vuoksi, sulhasen saatua selville että suvussa oli ollut tuberkuloosia. Ahtola-Moorhouse kertoo: "*Helene Schjerfbeckille kihlauksen*

¹⁷⁹ Vieru. 1991, 117.

¹⁸⁰ Ilvas. 1984, 120.

¹⁸¹ Ilvas. 1984, 121.

¹⁸² Vieru. 1991, 32.

¹⁸³ Ahtola-Moorhouse. 2000, 88.

¹⁸⁴ Esim. Reuter. 1951, 19–21&57.

¹⁸⁵ Reuter. 1951, 148.

purkaminen oli järjestyttävä, traumaattinen kokemus. Hän hävitti ja käski muitakin hävittämään kaikki tiedot sulhasestaan, ja onnistui siinä niin hyvin, että tänäänkään ei tiedetä kuka englantilainen taidemaalari oli ollut kyseinen sulhanen.”¹⁸⁶

Polkuni abjektin löytämiseksi näiden taiteilijoiden omakuvissa on ajatus hajoamisesta tai sirpaloitumisesta, joka tulee ilmi tarkasteltavissa teoksissa eri tavoin. Sirpale (*fragment*) on ollut merkityksellinen myös taiteen historiassa, ja se esiintyy taiteen tutkimuksessa myös itsenäisenä käsitteenä. Sellaisena en sitä tässä tutkielmassa kuitenkaan käytä. Haluan kuitenkin nostaa vielä kerran esiin Stewenin kiinnostavat ajatukset *luontofragmentista* Halosen omakuvassa. Stewen pohtii Halosen teoksen kohdalla *luontofragmentin* roolia subjektin ja objektin suhteen kuvaajana. Kristevan teoria abjektista on myös teoria sirpaloitumisesta, jonka tuloksena sekä subjekti että abjekti syntyvät. Subjektia vainoaa alati salattu kaipuu palata eriytymättömään tilaan – yhteyteen äidin kanssa. Hänen ajatuksensa asettuvat linjaan sen kanssa, mitä yritän tässä tekstissä Schjerfbeckin ja Mattaksen teoksista sanoa. Stewen arvelee, että maalauksessa ykseyden kokemus on mahdollista esittää vain *fragmentin* kautta, sillä tavoin kuin esimerkiksi Halonen pyrkii *luontofragmenttiensa* kautta kuvaamaan luontokokemustaan ja itsen sulautumista maisemaan.¹⁸⁷

Schjerfbeckin ja Mattaksen omakuvissa ei vastaavaa luontokuvausta ole, mutta niissä on nähtävissä ja koettavissa samankaltaisia jatkuvasti käynnissä olevia neuvotteluja katsojan ja katsottavan, subjektin ja objektin, minän ja toisen rajoista. Lahelma kirjoittaa: *“The fragment may still allude to the ideal unity that its very fragmentariness suggests, but at the same time it signals the ultimate impossibility of achieving wholeness.”*¹⁸⁸ Toisen maailmansodan jälkeisessä maailmassa suuret ihanteet ja kattavat filosofiat joutuivat kyseenalaistetuksi, ja niiden myötä maailma alkoi näyttäytyä yhä enemmän sirpaloituneena. Pirstoutuminen saavutti myös ajan minäkäsityksen, kun Freud esitteli käsityksensä psyykestä, joka on jakautunut tietoiseen ja tuntemattomaan tiedostamattomaan. Kristevan abjekti merkitsee subjektin rajoja: se toisaalta kiusoittelee halulla palata eriytymistä edeltäneeseen yhtenäisyyden tilaan ja toisaalta olemassaolollaan ylläpitää subjektin itsenäisyyttä. Ajatusta minuuden liukenemisestä soveltaa kiehtovasti myös Stewen, jonka tulkinnan mukaan katsojan ja teoksen minuudet ikään kuin liukenevat toisiinsa.¹⁸⁹ Tämä ajatus on läsnä myös Lahelman väitöskirjassa sekä symbolistisessa taiteessa. Oma tulkintani on, että juuri tämä liukeneminen, tai toive siitä, on ainakin osin myös merkki abjektin läsnäolosta. Ahtola-Moorhouse kertoo Schjerfbeckin kirjoittaneen marraskuussa 1936 ystävälleen Reuterille *“polttavasta tarpeesta tuntea itsensä ehjäksi”*¹⁹⁰.

Abjekti on siis osa subjektin psyyken alati tasapainoa etsivää rakennelmaa. Se on elementti, joka häiritsee tuota tasapainoa, mutta toisaalta ylläpitää subjektin itsenäisyyttä. Sairaus on, kuten Sontagin kokemuksista syöpäpotilaana tulee ilmi, voimakkaasti identiteettiä koskettava ja vähintäänkin sitä muokkaava

¹⁸⁶ Ahtola-Moorhouse. 2000, 40.

¹⁸⁷ Lahelma. 2008, 112–114.

¹⁸⁸ Lahelma. 2014, 97.

¹⁸⁹ Stewen. 2008, 111–112.

¹⁹⁰ Ahtola-Moorhouse. 2014, 50.

kokemus. Sairas joutuu kohtaamaan oman kuolevaisuutensa, tuon äärimmäisen objektin. Schjerfbeck ja Mattas painiskelivat kumpikin tavallaan lähes koko aikuisikänsä sairauden ja siihen liittyvien ennakkoluulojen kanssa. Seuraavissa kappaleissa valjastan aiemmin muotoilemani tulkinnan objektista analyysin välineeksi Schjerfbeckin ja Mattaksen omakuvien tulkintaan.



Helene Schjerfbeck

Omakuva

1895

öljy kankaalle

38 cm x 31 cm

Tammisaaren museo, Tammisaari

Valokuva: Hannu Aaltonen

(Kuva 1)



Åke Mattas
Omakuva
1945
öljy kankaalle
55 cm x 45 cm
Taidekoti Kirpilä / Suomen Kulttuurirahasto
Kuva: Rauno Träskelin
(Kuva 2)

1895 ja 1945, naamiot

Schjerfbeck aloitti uransa verrattain nuorena ja menestyi varhain. Vuonna 1895 maalatussa omakuvassa taiteilija on 33-vuotias. Hän on palannut Italian-matkalta ja aloittanut juuri Ateneumissa Taideyhdistyksen hänelle tarjoamassa opettajan-toimessa.¹⁹¹ Hänellä on takanaan pitkät taideopinnot sekä kotimaisissa että ulkomaisissa taidekouluissa. Schjerfbeck oli jo voittanut myös joitakin kotimaisia taidepalkintoja ja saanut siten tunnustusta kyvyilleen. Mattas taas on vuoden 1945 omakuvassaan joitain vuosia nuorempi, kuitenkin myös jo opinnoissaan menestynyt ja tunnustusta saavuttanut taiteilija. Mattas oli 28-vuotiaana teoksen maalatussa ehtinyt kokea ihmisyyden raadollisimmat puolet, sillä hän oli rintamalla palvellut sotaveteraani. Vieru kertoo muutoksesta, joka tapahtui sotaa edeltäneisiin omakuviiin nähden: *"Sodan jälkeän tehdyissä omakuvissa Åken ei enää tarvitse korostaa kapitalisuuftaan – hän on jo lunastanut paikkansa taiteilijana ja osoittanut lahjakkuutensa. Omakuvia leimaa kuitenkin 1940-luvun ekspressionismille niin muodikas surumielisyys."*¹⁹² Surumielisyys tai kaiho kuvastuu Ahtola-Moorhousen mukaan myös Schjerfbeckin omakuvassa, jonka hän tulkitsee olleen tämän vastaus symbolismin tuomiin uusiin ihanteisiin: *"Oman itsensä sijoittaminen varhaisrenessanssin lempeyden, sulon ja naiivin luottamuksen ilmapiiriin."*¹⁹³ Toisaalta Ahtola-Moorhouse liittää teoksen esitystavan tiiviisti Filippo Lippin *Neitsyen kruunaaminen* -teokseen (1441–1447). Schjerfbeckin tiedetään kopioineen Lippin maalauksia ollessaan Italiassa, ja tämä teos on Ahtola-Moorhousen mukaan selvä tyyllinen poikkeus taiteilijan aiempaan tuotantoon nähden.

Symbolismin vaikutus Schjerfbeckin omakuvassa tulee ilmi esimerkiksi immateriaalisuuden korostamisena. Ahtola-Moorhousen mukaan se näkyy erityisesti väriasteikossa ja siveltimenvedoissa.¹⁹⁴ Toisaalta hän kuitenkin toteaa, että teoksen siveltimenvedot synnyttävät voimakkaan fyysisen vaikutelman. Hän tarkoittaa kenties, että ne tekevät näkyväksi maalarin ja siveltimen liikkeitä kankaalla. Ahtola-Moorhousen tulkinnan mukaan taiteilija on tässä tehnyt tietoisin valinnan teoksen tekniselle toteutukselle.¹⁹⁵ Aiemmin kävin läpi Lahelman ajatuksia symbolismista, minuudesta ja immateriaalisen sekä materiaalisen suhteesta maalaustaiteesta. Symbolisteille teosten immateriaalisella vaikutelmalla oli suuri merkitys, sillä he pyrkivät korostamaan sisältä kumpuavaa visiota ennemmin kuin fyysistä näköhavaintoa. Schjerfbeck omaksuu vuoden 1895 omakuvassaan nämä tekniset keinot ja viittaa siten myös symbolistiseen käsitykseen tiedosta ja minuudesta, joita myös Lahelma tutkimuksessaan käsittelee. Hän ikään kuin omaksuu symbolistisen käsialan. Kenties tämä tekninen valinta ja tyylikokeilu voisi olla eräs signaali objektin läsnäolosta. Taiteilija etsii identiteettiään symbolismista, mutta luopuu siitä lopulta vieraana. Hän käy neuvottelua identiteetistään taiteilijana: mikä on vierasta, mikä omaa?

¹⁹¹ Reuter. 1951, 51.

¹⁹² Vieru. 1991, 33.

¹⁹³ Ahtola-Moorhouse. 2000, 20.

¹⁹⁴ Ahtola-Moorhouse. 2000, 19.

¹⁹⁵ Ahtola-Moorhouse. 2000, 22.

Näissä uransa alkuvaiheen omakuvissa kumpikin taiteilija on kuvannut itsensä ikään kuin verhottuna rooliin. Schjerfbeck kuvaa itsensä varhaisrenessanssin neitona symbolistisen henkeväen maalaustekniikan siivittämänä. Ahtola-Moorhousen mukaan vanhan taiteen tutkiskelun voimakkaan vaikutuksen voi nähdä erityisesti Schjerfbeckin varhaisissa omakuvissa. Niissä taiteilija hänen mukaansa ”flirttaili” tietoisesti tai tiedostamattaan ihailemiensa mestarien ja heidän naistyyppiensä esitystapojen kanssa.¹⁹⁶ Mattas taas maalaa kuvan itsestään keikarimaisena hurmurina. Vierun mukaan Mattaksen varhaisissa omakuvissa näkyy taiteilijan paini uhmakkaan tahtoihmisen ja melankolisen haaveilijan roolien kanssa.¹⁹⁷ Vieru sanoo, että nuo varhaiset omakuvat ovat tietoisesti keskittyneet taiteilijaan itseensä: ”*Varhaisten omakuvien tietoinen minäkeskeisyys selittyy ehkä haluna korostaa hiljattain tapahtunutta irtautumista kodista ja pyrkimystä itsenäisyyteen.*”¹⁹⁸ Kodista – äidistä ja isästä – irtaantumisen korostaminen näyttäytyy hyvin merkityksellisenä oman identiteetin rajaamispyrkimyksenä.

Molempien omakuvissa voi siis nähdä merkkejä taiteellisesta ja henkilökohtaisesta etsikkoajasta, jossa kokeiltavaksi löytyy erilaisia rooleja: varhaisrenessanssin kaino kaunotar tai huoleton hurmuri. Kuitenkin kumpikin taiteilija oli teosten maalaamisen aikoihin kokenut traumaattisen elämänvaiheen. Mattas oli palannut rintamalta 1944, ja vaikka Vieru kertoo taiteilijan olleen innokas jatkaamaan kesken jäänyttä uraansa, hän kertoo myös sodan jättäneen jälkensä: ”*Taistelujen verityöt ja jatkuvasti piinaava hermopaine aiheuttivat varsinkin asemasodan aikana tilanteita, joissa Åke turvautui runsaaseen alkoholin käyttöön.*”¹⁹⁹ Mattaksen äidin kuolema saman vuoden maaliskuussa oli taiteilijalle raskas.²⁰⁰ Schjerfbeck taas oli kokenut karvaan pettymyksen rakkaudessa, kun hänen ilmeisesti englantilainen sulhasensa oli purkanut kihlauksen yllättäen peläten Schjerfbeckin suvussa ilmennyttä tuberkuloosia. Trauma nousi pintaan vasta myöhemmin taiteilijan omakuvien sarjassa, mutta tässä siitä kertoo kenties vain epämääräinen kaihoisuusvire naamioituna symbolismin asuun. Voisiko korostettu henkisyys ja aineettomuuden kuvaus olla yritys häivyttää kihlauksen purkautumiseen johtanut keho vammoineen pois itsestä? Entä halusiko Åke kuvata itsensä ylikunnollisena kansalaisena, viehättävänä nuorukaisena jättääkseen verityöt ja äidin menetyksen varjoon?

Ajattelen maalausjälkeä eräänlaisena kirjoittamisen muotona, jossa siveltimenvedot muodostavat kuvakokonaisuuden niin kuin sanat muodostavat tekstin. Siveltimenvedon merkitys ei luonnollisesti voi olla samankaltainen kuin kirjaimen, johon pätevät kielen säännöt, ja siksi se on ehkä lähempänä Kristevan ajatusta semioottisesta – kehollisesta, järjestymättömästä – merkityksenannosta. Siveltimenvedot kuitenkin muodostavat kuvan merkit niin kuin kirjaimet muodostuvat sanoiksi ja symboleiksi. Ne ovat peräisin fyysisestä maalaustapahtumasta, mutta siirtyvät ensin kankaalle ja sitten merkitysten maailmaan, symbolisen merkityksenannon piiriin. Nähdäkseni Kristevan semioottisen ja symbolisen mer-

¹⁹⁶ Ahtola-Moorhouse. 2000, 23.

¹⁹⁷ Vieru. 1991, 32.

¹⁹⁸ Vieru. 1991, 33.

¹⁹⁹ Vieru. 1991, 29.

²⁰⁰ Vieru. 1991, 29.

kityksen kentät tulevat näissä omakuvissa esiin juuri maalausjäljessä, joka on osin jäsentynyttä ja osin jäsentymätöntä –kenties eräänlaista kuvan *echolaliaa*.

Kristeva kiinnittää tekstissään huomiota myös ihoon tärkeänä rajapintana kehon sisä- ja ulkopuolen välillä: "*..the skin, the essential if not initial boundary of biological and psychic individuation.*"²⁰¹ Kristevan mukaan iho on siis merkittävässä roolissa yksilön eriytymisessä, ja se on ensimmäinen rajapinta äidin ja lapsen välillä. Hänen mukaansa esimerkiksi spitaali on kauhistuttava sairaus juuri siksi, että se turmelee ihoon – ajatus, jota Sontag soveltaa omassa ajattelussaan poh-tiessaan kasvojen erityistä merkitystä. Näiden teosten nuoret aikuiset ovat vielä kauniita ja terveitä – lika, vamma ja tahra ovat toistaiseksi näkymättömissä. Myös teosten maalipinta on ehjä, miltei huoliteltu. Abjektio on rajankäyntiä, ja näissä teoksissa taiteilijat kuvaavat kehon ja minän rajoja maalattujen hahmojen-sa kautta. Toisaalta neuvotteluja käydään myös suhteessa niin perhe- kuin taide-yhteisöönkin.

Ajatus hämärtyvistä tai kyseenalaistetuista rajoista näyttäytyy mielen-kiintoisesti Schjerfbeckin ja Mattaksen tavassa käyttää valoa ja varjoa näissä teoksissa. Kumpikin taiteilija on kuvannut itsensä hämärässä, valon ja varjon rajalla. Schjerfbeck kuvaa itsensä pehmeään valohämyyn kietoutuneena. Hahmon rajat väreilevät ja paikoin tuntuvat yhtyvän taustan liikkeeseen. Sivellintekniikan tuloksena tosiaan syntyy Ahtola-Moorhousen kuvailema symbolistinen henke-vyyden vaikutelma, joka pyrkii korostamaan immateriaalisuuden vaikutelmaa. Mattas taas kuvaa itsensä vastavalossa ikkunan edessä. Taiteilijan kasvot jäävät hämärään, ikkunasta tulviva valo rajaa korkeat poskipäät ja valkean paidan sel-västi esiin. Kasvojen ja taustalla näkyvän työhuoneen seinän varjot tuovat mie-leen ajatuksen huoneen hämärään häviävästä hahmosta. Mattas on kuitenkin asettunut omakuvassaan rintamasuunta katsojaa kohti, suoraan katsekontaktiin. Schjerfbeck sen sijaan kuvaa itsensä barokin muotokuvista tutussa olan yli kat-sovassa asennossa. Kumpikin kohtaa katsojan katseen, mutta kasvot ovat jäh-mettyneet jonkinlaiseen arvoitukselliseen hymynvireeseen. Schjerfbeck ohjaa voimakkaasti katseen vasempaan silmäänsä, joka nousee tumman asun säestä-mänä kiintopisteeksi teoksen valohämyssä. Mattas taas tuntuu vastaavan kat-sojan tutkivaan katseeseen hieman lasittunein silmin, suu hieman raollaan. Kris-tevan psykoanalyttistä ajattelua seuraillen voisi teosten valohämyssä häilyvien hahmojen ajatella häilyvän määrittäneen ja määrittymättömän rajamailla – ehkä siis Kristevan semioottisen ja symbolisen merkitysten kenttien välillä. Nuo ajat värisevät valon ja varjon rajalla, minän rajat ovat läpikuultavat.

²⁰¹ Kristeva. 1980, 101.



Helene Schjerfbeck

Omakuva

1912

öljy kankaalle

43,5 cm x 42 cm

Ateneumin taidemuseo

Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen

(Kuva 3)



Åke Mattas
Omakuva
1959
öljy kankaalle
100 cm x 64 cm
Ateneumin taidemuseo
Kuva: Kansallisgalleria / Yehia Eweis
(Kuva 4)

1912 ja 1959, minä kasvoista kasvoihin

Uransa alkuvuosien omakuvissa taiteilijat sovittelivat itselleen erilaisia naamioita. Vuosien 1912 ja 1959 omakuvissa he ovat kumpikin heittäneet ne syrjään. Vuonna 1912 Schjerfbeck täytti 50 vuotta. Ahtola-Moorhousen mukaan virstanpylvään merkityksestä taiteilijalle kielii teokseen epätyypillisesti merkitty vuosiluku. Teos on myös ensimmäinen omakuva, jonka Schjerfbeck antoi julkiseen näyttelyyn. Se oli mukana Kööpenhaminassa järjestetyssä suomalaisen taiteen näyttelyssä – taiteilija itse ei tosin voinut ymmärtää, miksi se oli sinne haluttu²⁰². Teos syntyi alkujaan vain taiteilijalle itselleen, ja myöhemmin tämä lahjoitti sen veljelleen.²⁰³ Reuter tunnistaa teoksen merkityksellisyyden ja kuvailee Schjerfbeckin maalaaneen itsensä siinä lujana ja itsetietoisena aikana, jolloin hänet oli taidepiireissä unohdettu²⁰⁴. Reuter myös huomioi taiteilijan kuvanneen itsensä samassa asennossa kuin vuoden 1895 omakuvassa²⁰⁵, mikä tuskin on sattumaa. Reuter nimittäin kertoo aiemmassa 1917 julkaistussa elämäkerrassa juuri asennon olleen Schjerfbeckille merkittävä lähtökohta ja reitti mallin sielunmaailmaan²⁰⁶.

Omakuvansa maalaamisen aikaan 39-vuotias Mattas puolestaan vasta lähestyi keski-ikää. Vieru kertoo, että 1950-luvulla Mattaksen taide herätti vihdoin huomiota, mutta teoksia meni kaupaksi edelleen vain muutamia. Samaan aikaan rahaa kului yhä enemmän, sillä Vierun mukaan Mattaksen alkoholinkäyttö oli lisääntynyt: *”Monien kertoman mukaan Åken alkoholinkäyttö muuttui harmittomasta juhlinnasta ja sosiaalisesta juomisesta yhä vakavampaan suuntaan juuri 1950-luvun alusta lähtien päättyen lopulta syvään alkoholismiin, josta ei ollut enää nousua.”*²⁰⁷ Kaksi vuotta aiemmin Mattas oli perinyt isältään suurehkon summan rahaa, mikä turvasi perheen taloudellisen tilanteen hetkeksi. Vierun mukaan lisääntynyt varallisuus mahdollisti toisaalta myös taiteilijan alkoholismin pahe-nemisen. Lopulta tämä johti ensimmäiseen vieroitushoitokauteen vuonna 1957 Kivelän sairaalassa ja Kammiossa, alkoholiingelmaisille tarkoitettussa laitoksessa.²⁰⁸ Teoksen valmistumisvuonna myös Mattasten avioliitto oli vaakalaudalla ja Ulla muutti parin lasten kanssa pois pariskunnan yhteisestä asunnosta Helsingistä Tampereelle.²⁰⁹

Schjerfbeck taas oli vuoden 1912 omakuvan maalaamisen aikaan asettunut Hyvinkäälle hoitamaan ikääntyvää äitiään. Ahtola-Moorhousen mukaan teoksen uusi ilmaisutapa oli osaltaan tulosta pääkaupunkiseudun hylkäämisestä ja uudet odotukset ilmenivät myös kirjeissä taiteilijaystäville.²¹⁰ Schjerfbeck oli 10 vuotta aiemmin jättänyt opettajantoimensa, sillä työ oli vaikuttanut taiteilijan terveyteen negatiivisesti. Hän vietti pitkiä aikoja 1900-luvun alkupuolella parantolahoidossa, mutta huonon terveyden tarkkaa syytä ei löydy Schjerfbeckin

²⁰² Reuter. 1951, 143.

²⁰³ Ahtola-Moorhouse. 2000, 23.

²⁰⁴ Reuter. 1951, 337.

²⁰⁵ Reuter. 1951, 338.

²⁰⁶ Reuter. 1917, 22.

²⁰⁷ Vieru. 1991, 56.

²⁰⁸ Vieru. 1991, 72.

²⁰⁹ Vieru. 1991, 72.

²¹⁰ Ahtola-Moorhouse. 2000, 26.

elämää käsittelevistä teoksista. Kämäräinen kuitenkin vihjaa opetustyön olleen taiteilijalle erityisesti henkisesti raskasta ja puhuu taiteilijan *masentumisesta*, joka johti sairastumiseen.²¹¹ Ei ole kuitenkaan selvää, tarkoittaako Kämäräinen masen- nusta sellaisena mielenterveydellisenä sairautena kuin sen nykyään käsitämme. Toisaalta esimerkiksi Reuterin kuvaukset taiteilijan väsymyksestä ja elämänha- lun puuttumisesta voisivat hyvinkin sopia taudin kuvaan. Tilanteen vakavuudesta kielivät joka tapauksessa taiteilijan pitkä toipilasaika ja useat eri parantolavierai- lut. Kumpikin taiteilija siis kamppaili terveytensä kanssa näiden omakuvien maa- laamisen aikaan. Uskon, että tämä tulee esille myös teoksissa.

Kummankin taiteilijan maalauksellisessa ilmaisussa on tapahtunut selkeä muutos kohti omaleimaisempaa ilmaisua verrattuna edellisessä kappaleessa tar- kasteltuihin omakuviin. Ahtola-Moorhousen mukaan Schjerfbeckin vuoden 1912 omakuvassa aiempien omakuvien naamiomaisuus on kadonnut. Naamiomaisu- della uskon hänen tarkoittavan ennen kaikkea tapaa, jolla taiteilija aiemmissa omakuvissaan sovittaa teoksiinsa ulkomaan opinnoissa omaksuttuja tyyllillisiä vaikutteita ja teknisiä ratkaisuja, kuten edellisen kappaleen omakuvassa vuodelta 1895. Myöskään omien piirteiden täsmällinen toistaminen tunnu olevan taiteili- jalle enää tärkeää.

Merkittävä muutos on tapahtunut myös huomattavasti yksinkertaistu- neessa värinkäsittelyssä. Schjerfbeck käyttää väriä keinonaan poiketessaan ajalle tyypillisistä naisen kuvaamisen tavoista, "*Vaaleat, monella värillä läiskitetyt kas- vot, punatäpläisine nenineen, poikkeavat selvästi "kauniimman sukupuolen" sovin- naisesta esittämisestä ja se myös huomattiin ajan arvosteluissa.*"²¹² Teos herätti hämmästyttä ja arvostelua. Siihen itsekriittiseen, arkaan ja heikosta terveydes- tä kärsivään kuvaan nähden, jonka Reuter elämäkerroissaan taiteilijasta piirtää, Schjerfbeck asettui kuitenkin rohkeasti poikkiteloin näitä vakiintuneita esittämi- sen konventioita vastaan. Tämän omakuvan voi nähdä kannanottona vallitsevia naiseuden esittämisen normeja vastaan. Sen voisi ehkä siis tulkita myös puheen- vuoroksi naiseuden, toiseuden – objektin – roolista yhteisössä. Tällä omakuval- laan Schjerfbeck kommentoi paitsi omaa naiseuttaan ja rooliaan taiteilijana, myös yhteisön näkemystä siitä.

Schjerfbeckin erityisesti Reuterin elämäkerroissa korostuva ulkopuoli- suus ei ollut vain sukupuolen syytä. Taiteilijan lonkkavamman vaikeutti liikkumista ja uupumus rajoitti sosiaalista kanssakäymistä. Tuberkuloosin mytologia seuraa Schjerfbeckiä edelleen moderneissa elämäkerroissa. Sontagin ajatukset sairau- den mytologiasta asettavat mielenkiintoiseen valoon jotkin Ahtola-Moorhousen sanavalinnat tämän puhuessa taiteilijan teoksista. Ahtola-Moorhouse esimerkiksi käyttää sanaa *kuumeinen* kuvaillessaan kasvoja reunustavaa sinapinkeltaista ku- viota ja taiteilijan poskien rusottavia läikkiä. Hän liittää teoksessaan Schjerfbeckiin sellaisia sairauden ja luovuuden mielikuvia, joita Sontagin mukaan Schjerfbeckin elinaikana liitettiin tuberkuloosiin. On kiinnostavaa, että sairaus edelleen liitetään näin leimallisesti Schjerfbeckiin. Tällaiset pieniltä tuntuvat sanavalinnat tarkastel- tuna yhdessä Kristevan ja Sontagin kielelle antaman painoarvon kanssa tekevät näkyväksi niiden merkityksellisyyden. Schjerfbeck kirjoitetaan edelleen sairaaksi

²¹¹ Kämäräinen. 1991, 46.

²¹² Ahtola-Moorhouse. 2000, 25.

naiseksi, toiseksi – abjektiksi?

Kuten Ahtola-Moorhouse terävästi huomioi, Schjerfbeck jakaa tässä omakuvassa ensi kerran kasvonsa kahteen.²¹³ Myöhemmissä omakuvissa toistuvan kaksijakoisuuden sydämessä Ahtola-Moorhouse arvelee olevan lapsuudessa syntyneen lonkkavamman: "*Vammaan trauman ilmentymäksi voidaan tulkita omakuvissa usein esiintyvä kasvojen tai sommittelun vasemman puolen poikkeava rakenne, kuten psykoanalyttikko Sirkka Jansson on seikan tulkinnut.*"²¹⁴ Jako on tässä omakuvassa kuitenkin yhä hienovarainen. Siitä kielivät vain heleän sinisenä, tasaisena pintana maalattu vasen silmä ja hieman ulospäin työntyvä, jämäkkä leukalinja, jonka taiteilija rajaa voimakkaasti harmaalla ääriiviivalla irti taustasta. Silmien eriparisuuden panee merkille myös Ahtola-Moorhouse²¹⁵. Kasvojen kuvauksessa tapahtunut muutos on mielenkiintoinen Kristevan teoriaa vasten tarkasteltuna. Hänen psykoanalyysille ja kielitieteelle rakennettu käsityksensä subjektista on jaettu kahteen, semioottiseen ja symboliseen – määrittäneeseen ja määrittymättömään, tietoiseen ja tiedostamattomaan. Schjerfbeckin jakautuneet kasvot näyttäytyvät tätä ajatusta vasten mielenkiintoisena keinona tuoda omakuvassa näkyväksi kehon vamma, jonka hän tällä hienovaraisella eleellä tuo osaksi maalauksen (kuva-)kieltä. Nähdäkseni taiteilija näin varoen lähestyy vammaa, jonka vuoksi kihlattu työnsi hänet pois ja jonka vuoksi Ateneumin portaat olivat opettajavuosien aikana niin raskaat nousta. Sen sijaan, että sulkisi sen pois, hän kuitenkin ottaa ulkopuolisuuteensa osallisen kehon vajavaisuuden omakuvaansa mukaan. Näen tässä yrityksen käsitellä tuota kehon vammaa, ja kenties sen seurauksena syntynyttä omaa ulkopuolisuutta – abjektia.

Vieru kuvailee pysäyttävästi Mattaksen kamppailua 1950-luvulla vaikeutuneen alkoholiriippuvuuden kanssa: "*Fyysisesti Åke oli jo astunut sairauden puolelle, mutta sisimmässään hän kävi ankaraa kamppailua elämänuskon ja kuolemanpelon välillä.*"²¹⁶ Henkinen kamppailu ei kuvastu omakuvassa istuvan taiteilijan kasvoilta, jotka ovat Vierun kuvaukseen nähden hämmästyttävän tyynet. Ensisilmäyksellä hän näyttää miltei seesteiseltä. Mattas on istunut tuolille katse suoraan katsojaan käännettynä. Aiempaan omakuvaan verrattuna tämän teoksen rajaus on kuitenkin väljempi, ja katsojan ja kuvatun välille on syntynyt etäisyys. Teoksen värimaailma on hyvin hillitty ja murrettu. Taiteilijan hahmo on maalattu harmain, murretuin, valikoiduin sävyin, kun taas taustalla on painostavia tiilenpunaisia ja oransseja. Niissä on ehkä häivähdyks tuoreen veren raudanpunaisesta. Hallitsevien muotojen linjat ovat levollisesti vaaka- ja pystytasossa, mutta ne ovat repaleisia ja luonnoksenomaisia. Samoin maalipinta on rikkonainen, ja kangas paistaa ohuiden maalikerrosten läpi. Pinnan läpikuultavuus yllyttää tekemään tulkintoja – vai onko se sittenkin vain sodanjälkeisten vuosien materiaalipulan tuote? Etäisyyden ja sulkeutuneisuuden vaikutelmaa korostavat ristityt jalat ja sylissä ristikkäin lepäävät kädet. Silmien suoralta tuntunut katse alkaakin näyttää sumealta, ja pupillit on jätetty maalaamatta. Minne Mattas oikeastaan katsoo? Katse tuntuu sittenkin lankeavan sisäänpäin.

²¹³ Ahtola-Moorhouse. 2000, 25.

²¹⁴ Ahtola-Moorhouse. 2000, 81.

²¹⁵ Ahtola-Moorhouse. 2000, 25.

²¹⁶ Vieru. 1991, 73.

Palaan ajatukseen abjektista ja rajanvedosta, sillä kuten Lahelma sanoo, myös omakuvan katse voi olla tapa vetää raja tai luoda yhteys maalauksen henkilön ja katsojan – itsen ja toisen – välille. Näitä ajatuksia kasvojen ja silmien merkityksistä jatkaa myös Palin: *"Kasvoja voidaan ylipäättään pitää muotokuva-maalauksen minimivaatimuksena; niiden voimakas kyseenalaistaminen kääntää ihmistä koskevat filosofiset pohdinnat kuvan pääaiheeksi. Silmät voivat olla suljetut, piilossa lipan alla tai vastavalon sokaisemat, kunhan vain syntyy mielikuva katsojan puoleen kääntyvistä kasvoista. Autonomisimmaksi – ja sikäli autenttisimmaksi – koetaan muotokuva, jota hallitsee itsestään tietoinen katse."*²¹⁷ Mattaksen omakuvassa kasvot ovat kyllä kääntyneet katsojan puoleen, mutta ne tuntuvat häipyvän teoksen taustaan. Kasvojen muodot on maalattu hyvin vähäisellä kontrastilla, eikä siveltimenvetoja juuri erota. Mattas ikään kuin häipyvät teoksen ulkopuolelle. Katse on merkittävässä asemassa myös Schjerfbeckin vuoden 1912 omakuvassa. Reuter kiinnittää siihen huomiota tulkinnassaan. Hänen mukaansa Schjerfbeck *"...antaa nyt katseensa kulkea kuin mistään piittaamatta katsojan ohi."*²¹⁸ Reuter kuvailee voimaa, jolla silmät on maalattu *infernaalisiksi* – mielestäni erittäin osuva tulkinta. Mattaksen hoikkien kasvojen ilmeessä taas on kaikesta huolimatta jonkinlaista rehellisyyttä, jopa pehmeyttä.

Palinin mukaan taiteilija voi omakuvassaan ilmaista minuudestaan tilannekohtaisesti vaihtelevia, mutta silti autenttisia kuvauksia.²¹⁹ Hän korostaa, että jo ruumiin pinta – myös vaatteet, jotka pukevat kehoa – on yhteisen merkityksenannon piirissä.²²⁰ Mattas halusi omakuvassaan esittää itsensä puettuna ylös saakka napitettuun kauluspaitaan, pikkutakkiin ja suoriin housuihin. Levollisesti polven päälle ristittyjen käsien alla pilkottaa pala valkeaa kangasta, ehkä nenäliina? Tieto taiteilijan viimeisten elinvuosien kamppailusta päihdeongelman kanssa tuo omakuvaan uuden tason. Yksinkertaiset asuvalinnat voivat muuttua haluksi pitää kiinni viimeisistä itsekunnioituksen rippeistä. Mattas on kuvannut itsensä hyvin hoikkana: vaatteet roikkuvat hänen yllään, sormet ovat pitkät ja luisevat, kaula pistää kauluksesta esiin kapeana. Kenties jossain kuitenkin on muisto nuoresta, siloposkisesta keikarista?

Schjerfbeckin omakuvassa piiryy esiin Reuterin analyysin myötä toinenkin kiinnostava rajalinja, joka näyttäytyy erityisen mielenkiintoisena Sontagin kehon hierarkiaa ja kasvojen ja kehon välistä erottelua koskevien ajatusten valossa. Reuter tulkitsee nimittäin, että Schjerfbeckin 1910-luvun teoksissa asento nousee aiemmin merkityksellisiä valöörejä tärkeämmäksi luonteen kuvaamisen keinoksi. Tämä tulee ilmi siten, että pää ikään kuin irtoaa ruumiista, jonka taiteilija kuvaa enää viitteellisesti.²²¹ Schjerfbeck löytää vuoden 1912 omakuvassa kasvoistaan niitä piirteitä, jotka myöhemmin toistuvat omakuvissa kymmeninä tyyliteltyinä variaatioina. Läsnä ovat jo voimakas leuan linja, korkeat ja pyöreät silmäluomien ja kulmakarvojen kaaret sekä pieni suppuun pusertuva suu. Päätäväisesti pystyssä oleva pää ja jämäkkä leukalinja saavat aikaan vaikutelman järkkymät-

²¹⁷ Palin. 2007, 7.

²¹⁸ Reuter. 1951, 338.

²¹⁹ Palin. 2007, 106.

²²⁰ Palin. 2007, 117.

²²¹ Reuter. 1951, 22.

tömyydestä. Reuter näkee niissä jopa jonkinlaista kovuutta²²². Tulkitsen sen enemmän järkähtämättömyydeksi – Schjerfbeck on päättänyt kulkea omaa tietään. Kenties taiteilija halusi kuvata itsensä päättäväisenä ja vahvana, vaikka hän Hyvinkään vuosinaan kamppaili terveytensä kanssa. Ahtola-Moorhouse tulkitsee teoksen asennon jännittyneeksi ja kiihkeäksi, kesken työnsä yllätetyn taiteilijan olemukseksi.²²³ Kenties niin, mutta mielestäni yllättäjä ei ole ulkopuolinen. Taiteilija katsoo itseään (peilistä) hieman alaviistoon, vasemman olkapäänsä yli. Kulmakarvojen kohonnut kaari kertautuu silmäluomen pyöreyydessä, ilme näyttää hieman hämmentyneeltä – yllättyneeltä? Vuoden 1951 elämäkerrassa Reuter kertoo taiteilijan nähneen peilissä jotakin, jonka tämä halusi maalata. Hän itse oli erinäköinen, ja hänen käsityksensä siitä, mitä kuvan täytyy sanoa, oli muuttunut. Reuter kertoo taiteilijan tunteneen rohkeutta maalatessaan tätä omakuvaa.²²⁴ Ahtola-Moorhouse tulkitsee teoksen tunnelman kuumeiseksi. Taustalla kiemurtelevat sinapin ja turkoosin pyörteet sekä taiteilijan niskan takana nouseva tummanvihreä luovat kyllä tunteen liikkeestä, toisaalta itse hahmo on pysähtynyt. Ajattelen ihmistä, joka peilin ohi kulkiessaan katsahtaa kuvaansa ja hämmästytyy näkemästään. Mikä on vanginnut Schjerfbeckin katseen? Schjerfbeck koki 50-vuotiaana olevansa virstanpylvään äärellä ja katsoo nyt omakuvassa itseään kuin hieman kysyvästi. Taiteilijan kasvot ovat silmiinpistävän vaaleat, ja vain posket ja nenä on maalattu reippain roosan sävyin. Rusottavatko posket tervettä hehkoa vai kuumetta vaiko kenties voimaa ja rohkeutta?

Sairaus ei itsessään ole abjekti. Sen sijaan se voi olla merkki abjektin läsnäolosta – jostakin, joka uhkaa identiteettiä. Kristeva tähdentää: *"It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order."*²²⁵ Abjekti on uhka järjestykselle, ja niin keholla kuin yhteiskunnallakin on oma oikeaksi koettu järjestyksensä. Sairas joutuu Sontagin mukaan sekä kehon että yhteisön järjestyksen ulkopuolelle ja joutuu kärsimään ulos sulkemisen (eng. *abjection*) seuraukset. Erityisen kiinnostavaa tässä omakuvaparissa on se, että teokset on maalattu elämäntilanteessa, jossa kumpikin taiteilija oli luisumassa yhä etäämmälle yhteisöstä. Mattas joutui eroon perheestään, kun taas Schjerfbeck eristäytyi taideyhteisöstä osin oman heikon terveytensä vuoksi, osin hoitaakseen vanhaa äitiään. Schjerfbeck maalaa kasvojensa kaksijakoisuuteen vihjeen lonkkavammastaan, ja Mattaksen riutuneet posket ja tyhjä katse kertovat elämänhallinnan lipeämisestä. Vieru kertoo Ullan ja lasten muuton löyhentäneen Mattaksen otetta elämään: *"Åkelle ero Ullasta tiesi nopeaa elämänotteen höltymistä; hän ei piitannut ulkonäöstään tai säännöllisestä ruokailusta, laskut erääntyvät ja koko työhuone oli pienoisen kaaoksen vallassa."*²²⁶ Vieru myös kertoo Mattaksen jopa jollain tapaa ihailleen taiteen historian tunnettuja alkoholiongelmaisia ja kertoo taiteilijan muistelleen alkoholisoitunutta sukulaistaan jopa ylpeänä.²²⁷ Apo on kartoittanut tutkimuksessaan suomalaista alkoholikulttuuria ja siihen liittyviä uskomuksia, tarinoita ja asenteita. Yhtä lailla kuin luovuus liitet-

²²² Reuter. 1951, 338.

²²³ Ahtola-Moorhouse. 2000, 24.

²²⁴ Reuter. 1951, 86.

²²⁵ Kristeva. 1980, 4.

²²⁶ Vieru. 1991, 72.

²²⁷ Vieru. 1991, 72.

tiin tuberkuloosiin, sairauteen, se on myös liitetty päihderiippuvuuteen. Voisiko olla olemassa alkoholismien mytologia, joka vaikuttaa myös Mattaksen omakuvan taustalla? Jos Mattas ihaili taiteen historian juomareita ja tunki aiheeseen liittyvät esitystavat, näyttäytyy teos toisenlaisessa valossa. Ehkä Mattas halusikin tuoda alkoholiongelmansa esille? Jos näin on, voisi tämän teoksen nähdä samankaltaisena puheenvuorona omasta ulkopuolisuuden kokemuksesta kuin Schjerfbeckin omakuva, jossa alkoholismi, kuten Schjerfbeckin lonkkavamman, on otettu mukaan osaksi omaa kuvaa.

Palaan tarkastelemaan taiteilijoiden maalausjälkeä. Kummankin maalaustekniikka – käsiala – on muuttunut. Schjerfbeck maalaa nyt rohkeammin värein ja tasaisempia maalipintoja. Vierun tulkinnan mukaan Mattaksen maalaustapa on rentoutunut: *"Maalausteknisen otteen varmentuminen näkyi sivellintyöskentelyn mehevyytenä ja rentoutena, joskin pensseli enemminkin piirsi kuin maalasi öljyllä. Värien käyttäjänä häntä voisi luonnehtia valikoivaksi askeetikoksi 'vähemmän on enemmän' -tyyliin."*²²⁸ Mattaksen värinkäyttö on hillitympää vuoden 1959 omakuvassa verrattuna aiemmin tarkastelemaani omakuvaan vuodelta 1945. Taiteilijat ovat löytäneet tunnistettavan maalauksellisen käsialansa. Heidän maalaustapansa on yksinkertaistunut ja selkeytynyt. Tyylikokeilut ovat takana, ja tekniikasta on jäänyt ylimääräinen pois.

²²⁸ Vieru. 1991, 68.



Helene Schjerfbeck
Omakuuva, *Mustaa ja roosaa*
1945
öljy kankaalle
35 cm x 23 cm
yksityiskokoelma
Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.
(Kuva 5)



Åke Mattas
Omakuva, *Se on täytetty*
1962
öljy kankaalle
70 cm x 50 cm
yksityiskokoelma
Kuva: Oulun taidemuseo / Ilkka Soini
(Kuva 6)

1945 ja 1962, paluu määrittymättömyyteen

Schjerfbeck teki viimeiseksi jääneen öljyvärein maalatun omakuvansa jälkeen hiilipiirroksia, joissa taiteilijan piirteet on vangittu enää vain muutamalla viivalla. Niissä pään muoto muistuttaa yhä enemmän kalloa. Vuodelta 1945 oleva omakuva, joka tunnetaan myös nimellä *Mustaa ja roosaa*, taas on lempeimpiä Schjerfbeckin viimeisistä omakuvista. Ahtola-Moorhouse toteaa, että maalauksessa on kyllä sitä edeltäneen *En gammal målarinna* (1945) -teoksen vihreitä sävyjä, mutta tuossa teoksessa nähty vimmainen musta raivo on laantunut.²²⁹ Mattaksen vuoden 1962 *Se on täytetty* -teos jäi hänen viimeiseksi. Vimmaisuus, raivokkuus ja toisaalta intohimo leimasivat myös Mattaksen viimeisiä vuosia. Hän tapasi vuoden 1960 alkupuolella viimeisten vuosiansa elämäkumppanin ja muusan Marianne Mayryn. Parin yhteinen elämä ei kuitenkaan osoittautunut helpoksi. Vieru kuvaillee pitkälle edenneen alkoholismien vaikutuksia Mattaksen psyykeen ja käytökseen: "*Åken alituinen itsetarkkailu, minäkeskeisyys ja juomisesta aiheutuva, lähes patologisia piirteitä saanut 'porvarillisten' elämäntapojen ja -arvojen vastustaminen tekivät hänestä vaikean elämäkumppanin.*"²³⁰ Toisaalta Vieru myös toteaa, että kaikesta huolimatta viimeisinä vuosiaan Mattas työskenteli ahkerasti taiteensa parissa.²³¹ Myös Schjerfbeck oli tuottelias viimeisinä parantolassa vietettyinä vuosinaan. Tämä saattoi osin johtua siitä, että taiteilija oli solminut tukijansa Gösta Stenmanin kanssa sopimuksen, jonka mukaan Stenman rahoitti taiteilijan asumisen ostamalla taiteilijan kaikki teokset. Ahtola-Moorhouse arvelee Schjerfbeckin tunteneen jonkinlaista vastuuta tuottaa Stenmanin pyytämät tilaustyöt, vaikka koki voimiensa ehtyvän.²³²

Palaan vielä ajatukseen siveltimenvedoista kirjoituksena. Näissä teoksissa siveltimenvetojen väliin jää tyhjää, koskematon – määrittymätöntä – tilaa. Teoksissa kankaan gesson valkea loistaa maalipinnan alta, kun erityisesti Mattas jättää teokseensa runsaasti maalaamatonta pintaa. Schjerfbeck käsittelee koko kankaan, mutta maalikerros on niin ohut, että pohja kuultaa läpi mustien, vihertävänharmaiden ja vaaleanpunaisten maalipintojen alta. Maalikerrokset tuovat mieleen ihon, Kristevan mukaan ruumiin ensimmäisen, merkittävän rajapinnan, joka lahoaa hiljalleen. Mattas vietti vuonna 1961 useita viikkoja katkaisuhoidossa Kammion ja Hesperian hoitolaitoksissa. Vierun mukaan alkoholismi vaikutti myös taiteilijan ilmaisuun. Marianne Mayrya esittävien alastomien rauha vaihtui ahdistukseen, joka Vierun mukaan näkyi eritoten muodon hajoamisena ja värien räikeytinä.²³³ Myös Schjerfbeckin viimeisen elinvuoden omakuvia leimaa sama muodon asteittainen hajoaminen. Tuo hajoaminen tuntuu kuitenkin luonteeltaan erilaiselta kuin Mattaksen teosten vimmatut siveltimenvedot.

Schjerfbeck tuskaili Ahtola-Moorhousen mukaan uransa lopulla jonkinlaisen riittämättömyudentunteen riivaamana, sillä hän koki aikansa käyvän vähiin.

²²⁹ Ahtola-Moorhouse. 2000, 77.

²³⁰ Vieru. 1991, 77.

²³¹ Vieru. 1991, 80.

²³² Ahtola-Moorhouse. 2000, 75–77.

²³³ Vieru. 1991, 86.

Aiemmissä omakuvissa korostunut kasvojen vasemman puolen vääristyminen ei kuitenkaan enää loppuvaiheen omakuvissa korostu yhtä voimakkaana kuin aiemmin. Ahtola-Moorhousen analyysi on jälleen terävänäköistä: "*Schjerfbeck katsoo mustaa taustaa vasten pääkallomaista kuortaan, väsyneitä silmiään, suu haukkoen henkeä. Pää on litistynyt taustaa vasten, korvat muodostavat repaleisen rytmin, maaliaine vuorottelee ilmavasti kankaan niittien kanssa. Tarpeellisena toisena tässä kuvassa on kuolema, elämän jäykistävä loppu. Armoitettu maalari maalasi itseään sulautumaan kuolemaan.*"²³⁴ Schjerfbeck riisuu minimalistiselle tyyllilleen uskollisena viimeisetkin epäolennaisuudet kasvopiirteistään ja paletistaan. Schjerfbeck kehitti omien kasvojensa kartaston, tietyt piirteet – kohonneet kulmakarvat, pyöreät silmäluomien kaaret, pieni suu ja jämäkkä, lähes miehekäs leuka – toistuvat tunnistettavana läpi mittavan vuosikymmeniä kattavan omakuvasarjan. Abjektilla saattaisi olla roolinsa tuon kartaston synnyssä erityisesti silloin, kun Schjerfbeck maalaa tai jättää maalaamatta vammansa mukaan omakuviin.

Mattaksen kohdalla Vieru taas laittaa osan töiden viimeistelemättömyydestä alkoholismiin syyksi. Hän kertoo taiteilijan usein olleen maalatessaan päihtynyt, mikä puolestaan vaikutti havaintokykyyn ja maalaustekniikkaan.²³⁵ Toisaalta Vieru kertoo Mattaksen kuvanneen alkoholisoitumistaan lähes kliinisen tarkkasilmäisesti: "*Taiteilijan kahden viimeisen vuoden omakuvat ovat tinkimättömiä dokumentteja erään elämän todellisuudesta, toiveista, ahdistuksesta ja luopumisesta. Ankan tunnollisesti kuin lääkäri Åke taltioi potilaskertomuksensa vailla itsesäiliä, vailla häpeää. Taudinkuva oli selvä, paranemisennuste huono.*"²³⁶ Mattas alkoi ymmärtää, ettei enää toipuisi sairaudestaan. Mattaksen viimeinen omakuva on nimetty miltei raamatullisesti. Toisin kuin Schjerfbeckin omakuvassa, tässä teoksessa maalarin raivo ja vimma eivät osoita laantumisen merkkejä.

Mattas kamppaili raivoisesti äitinsä muiston kanssa, mikä hankaloitti yhteiselämää Mariannen kanssa. Vieru kuvailee Åken arvaamattomuutta ja kertoo, että toisinaan jopa pöydän kattaminen kauniisti saattoi aiheuttaa raivokohtauksen. Vieru arvelee, että taiteilija yhdisti kumppaninsa äitinsä hahmoon, jonka arvomaailmasta hän tunsu etäännyneensä kauas.²³⁷ Äiti saattoi esiintyä teoksissa sairaana ja kalmankalpeana tai armollisena enkelinä, joka varjeli poikaansa. Vieru mainitsee äidin olleen Åkelle merkittävä tuen lähde tämän ottaessa ensimmäisiä askelia kohti taiteellista uraa, toisin kuin uravalintaan torjuvammin suhtautunut isä. Vieru kertoo teoksen viimeisistä hetkistä: "*Ystävien Lauri Ahlgrenin ja Pekka Kontion hakiessa Åkea viimeiseksi jääneelle sairaalamatkalle marraskuussa 1962 Åke viimeisteli sovitustyönään omakuvaa, miehen kuvaa, naisen kuvaa, Kristus-kuvaa – kärsivän ihmisen lunastajaa. Se oli täytetty.*"²³⁸

Kristuksen ja feminiinisen yhdistämisen tematiikka asettuu mielenkiintoiseen valoon abjektin näkökulmasta tarkasteltuna. Toiseuden ja ykseydenkaipuun langat punoutuvat Mattaksen teoksessa yhteen kiehtovalla tavalla, kun taiteilijan, Kristuksen ja naisen (vaiko äidin vai puolison?) ruumiit on kuvattu limittynei-

²³⁴ Ahtola-Moorhouse. 2000, 77.

²³⁵ Vieru. 1991, 86.

²³⁶ Vieru. 1991, 97.

²³⁷ Vieru. 1991, 77.

²³⁸ Vieru. 1991, 97.

nä toisiinsa. Kuten aiemmin totesin, objekti syntyy subjektin omaksuessa symbolisen järjestyksen – yksilön omaksuessa kielen. Kieli liittää yksilön yhteisöön, jolloin yksilön ja yhteisön rajat muodostuvat osin päällekkäisiksi, kuten myös Douglas ja Kristeva ajattelevat. Yksilön ja yhteisön objektit yhdistyvät äidin ruumiissa, mutta on olemassa myös toinen molempien kannalta merkityksellinen esikuvallinen ruumis: Kristuksen keho. Kristeva pitää länsimaisten uskontojen historiaa sekä objektin kontrollointi- että puhdistamispyrkimysten jatkumona. Kristuksen keho on ainoa ruumis, joka on vapautunut synnistä. Se on ideaali, jossa henkinen ja ruumiillinen (semioottinen ja symbolinen) ovat tulleet vihdoin yhdeksi. Onko tämä vastaus symbolistien kaipaamaan ykseydenkaipuuseen?²³⁹ Tämä synnin painolastista vapautunut esikuva on tavalliselle kuolevaiselle mahdoton saavuttaa. Mattas suhtautuu Kristuksen hahmoon tavoilleen uskollisen piikikkäästi. Omakuvissa, joissa hän kuvaa itseään tämän hahmossa, on aistittavissa sarkasmia. Vieru ei mainitse Mattaksen olleen järin uskonnollinen, eikä taiteilijan elämäntapoja voi pitää kovinkaan hyveellisinä. Toisaalta Vieru tulkitsee omakuvan olleen *sovitus*, mutta kenties taiteilija lopulta kaipasi synninpäästöä ja vapautusta. Niitä hän ehkä kaipasi myös edesmenneeltä äidiltään, jonka kanssa suhde tuntui jääneen monella tapaa kesken. Tämän Vieru puolestaan tulkitsee vaikuttaneen taiteilijan muihin naisuhteisiin.

Psykoanalyttisesti tulkiten äiti on se toinen, joka mahdollistaa subjektin olemassaolon niin kirjaimellisesti kuin psyykkiselläkin tasolla. Subjekti on äidille kaiken velkaa. Mattas painiskeli oman velkansa kanssa läpi taiteellisen uransa. Viimeisessä omakuvassaan hän on sovittanut naisen ja miehen piirteet yhdeksi. Samankaltainen kaipuu yhtenäisyyteen tai osaksi yhteisöä nousee esiin myös Ahtola-Moorhousen analyysissä Schjerfbeckin omakuvista. Hän kuvailee Schjerfbeckin omakuvissaan yhä edelleen pitävän katsojaa otteessaan näyttämällä ihmispsyken rajattomuuden ja kaipuun toiseen.²⁴⁰ Kirjeessään Reuterille Schjerfbeck mainitsi halustaan olla kokonainen. Kristevan objekti syntyy traumatisoivalla hetkellä, kun subjekti eroaa äidistä ensin syntymässä ja sitten eriytyessään itsenäiseksi psyken tasolla.

Näissä teoksissa näyttäytyy nähdäkseni sekä tuo kaipuu takaisin ykseyteen että tuon toiveen toteutumisen mahdottomuus. Maalijäljen, maalipinnan hajoaminen, mutta myös kuoleman läheisyydestä kumpuava subjektin yhtenäisyyden kyseenalaistuminen näkyvät niissä mielestäni kiehtovalla tavalla. Valkean kangaspohjan tyhjä, määrittämätön tila valtaa alaa teoksissa. Maalausten hahmot ikään kuin katoavat siihen, palaavat jäsentymättömään. Vieru kirjoittaa pysäyttävän ajatuksen tutkaillessaan Mattaksen *Se on täytetty* -teosta: "*Löytöretki mielen syvyyksiin johti pohjaan asti; sinne, missä perimmäiset intohimot, vietit ja pelot hallitsevat sivistyksen pintahohteen päällensä puknutta ihmistä.*"²⁴¹ Mattaksen viimeinen teos on hurjistunein ottein maalattu välähdys, jossa äiti, Kristus ja Åke ovat sulautuneet yhdeksi. Onko tässä objektin vartioimat rajat vihdoin

²³⁹ Kristeva. 1980, 120.

²⁴⁰ Ahtola-Moorhouse. 2000, 85.

²⁴¹ Vieru. 1991, 80.

ylitetty? Schjerfbeckin teos taas kertoo mielestäni hiljaisemmasta paluusta määrittymättömään, ehkä jonkinlaisesta rauhasta. Jäsentymätön kieli saa Kristevan ajattelussa feminiinisen modaliteetin. Se yhdistyy siis myös ajatukseen äidistä. Kenties hajoava maalauksen sivellintekniikka eräänlaisena merkkirakennelmana vertautuu tuohon jäsentymättömään merkityksenannon kategoriaan ja siten äidilliseen. Merkkien väliset sidokset murtuvat, ja minuuden rakennelma hiipuu määrittymättömään – takaisin yksilöitymistä edeltäneeseen tilaan, äitiin.

VII

Päätäntö

Tässä tutkielmassa olen muodostanut Kristevan teoksesta oman tulkintani ja soveltanut sitä maalaustaiteen teoksiin jatkaen proseminaaritutkielmani kysymyksenasettelua. Kristeva näkee abjektin soveltuvan ennen kaikkea kirjallisuuden teosten analyysiin, mutta näyttäisi siltä, että käsite soveltuu myös visuaalisen taiteen tarkasteluun.

Muodostamani abjektin version avulla valituista teoksista muodostuu tulkintoja yhteenkuuluvuudesta ja ulkopuolisuudesta (*abject*). Sontag kartoittaa sairautta koskevaa metaforista puhetta esseissään. Kieli näyttäytyy niissä keino-na sulkea yksilö ulos yhteisöstä myös symbolisella tasolla. Sontag kartoitti teksteissään nähdäkseni niitä tapoja, joilla pyrimme sanallistamaan sairauteen liittyvää abjektiota. Olen tässä tutkielmassa abjektin avulla tulkinnut Schjerfbeckin ja Mattaksen omakuvia puheenvuoroina sairaudesta, ulkopuolisuudesta ja identiteetistä. Siitä, tavoittelivatko he tietoisesti näitä merkityksiä, emme voi saada varmuutta. Toisaalta, kuten Lahelma sanoo, omakuvassa sen tekijä ja katsoja kohtaavat käydäkseen keskustelua. Näin ollen nämä teokset abjektin avulla tulkittuna voivat tuoda abjektin laajempaan taiteen ja kulttuurin piiriin. Tuossa piirissä katsoja, yleisö ja yhteisö voivat kohdata sen ja ehkä hyötyä tästä kohtaamisesta. Tätä uskoakseni tarkoittaa myös Kristeva, kun hän puhuu taiteen kyvystä ylevöittää abjekti. Abjekti voi näyttäytyä oireena, oireen puhdistamisena, tietoisena tai tiedostamattomana. Visuaalisen taiteen kieli on toisenlaista kuin sanallinen viestintä. Kuvin voi käsitellä merkitystasoja, joita sanat eivät tavoita. Kristeva

kutsuu niitä semioottisiksi merkityksiksi. Taide voi toimia ikään kuin katarttisesti ja auttaa meitä sanattomin keinoin käsittelemään näitä nimettömiä kauhuja.

Sairaudet ja niihin liittyvät ennakkoluulot – olkoon sitten kyse fyysisistä tai henkisistä diagnooseista – ovat tulkintani mukaan abjektin kieleen säteilemiä rakenteita. Ne on syytä paljastaa ja kohdata ennen kuin ne ehtivät tehdä tuhojaan. Pahimmillaan ennakkoluulot voivat hidastaa esimerkiksi hoitoon hakeutumista ja siten uhata koko paranemisprosessia. Näin ajatteli myös edesmennyt Sontag kirjoittaessaan syöpään, AIDSiin ja HI-virukseen liittyvästä metaforisesta puheesta. Perimmiltään kyse on keinoista, joilla kykenemme kohtaamaan vieraan muissa ja itsessämme.

Kristevan mukaan taide psykoanalyysin ohella on keino tavoittaa sekä määrittynyt että määrittymätön merkityksenannon kenttä. Niiden juurella vaikuttaa abjekti, joka sekä ylläpitää että häiritsee subjektin rajoja. Abjekti on se pimeys, joka vetää katseen kohti Schjerfbeckin ja Mattaksen omakuvia. He avaavat itsensä keskustelulle siitä, mitä on olla heikko, sairas, kuolevainen – ihminen. Taide voi auttaa keskustelemaan vaietuista tabuista, kuten alkoholismista. Schjerfbeck ja Mattas kutsuvat katsojansa omakuvissaan ottamaan osaa keskusteluun minuudesta, sairaudesta ja terveydestä. Laajemmin tämä keskustelu voi olla myös keskustelua identiteetistä. Taiteesta abjektin avulla muodostetuilla tulkintoilla voidaan kartoittaa kulttuurissamme niitä asioita, joista vähiten haluamme puhua. Ne voivat toimia puheenvuoroina, keskustelun ylläpitäjinä ja avaajina sairauden, kuoleman ja heikkouden diskursseissa.

Nykytaiteen teosten tarkasteleminen tässä muotoilemani abjekti-tulkintani avulla on kysymys, jonka pariin toivon voivani myöhemmin palata. Käsite ja tulkintani siitä voisi tuottaa kiinnostavia tulkintoja siitä, millä tavoin nykyaiteilijat käsittelevät tuota nimetöntä vierasta. Sellaisten suomalaisten nykyaiteilijoiden kuin Marjatta Tapiola, Heli Rekula ja Iiu Susiraja teoksissa voisi uskoakseni tehdä Kristevan teorian ja käsitteen avulla mielenkiintoisia tulkintoja. Tapiolan teoksissa näen sukulaisuutta Mattaksen tuotantoon. Hänen ruhoja esittävät teoksensa ovat yhtä aikaa luotaantyöntäviä ja mukaansatempaavia. Kiehtova on myös taiteilijan tapa kuvata kauhistuneita ja raivostuneita ilmeitä. Susiraja yhdistää ruuan ja kehon käsitellessään kipeitä aiheita, kuten ruumiin ihanteita, yksinäisyyttä ja seksuaalisuutta. Rekula käsittelee samankaltaisia teemoja kuin Susiraja, mutta se, mikä Susirajan kuvissa on makkaraa, leipää tai pullaa, näyttäytyy Rekulan teoksissa epämääräisenä valuvana aineena. Heidän rinnalleen voisi vastapainoksi nostaa sellaisia miestaiteilijoita kuin Kalervo Palsa ja Henry Wuorila-Stenberg, joiden teoksissa on sellaista mustaa huumoria ja vimmaa, joka myös Mattaksen teoksissa elää. Mattaksen ja Schjerfbeckin omakuvista abjekti-käsite tuotti tulkintoja ulkopuolisuudesta ja identiteetistä. Minkälaisia tulkintoja sen avulla voisi tehdä nykyaiteen teoksista? Identiteetti, yhteenkuuluvuus ja ulkopuolisuus ovat edelleen ajankohtaisia aiheita. Se 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa syntynyt ykseydenkaipuu, johon Freudin teorian osaltaan vastasivat, saattaa edelleen olla osa kulttuuriamme.

Kirjallisuus

- AHTOLA-MOORHOUSE, L., 2000. *Ja kukaan ei tiedä millainen olen : Helene Schjerfbeckin omakuvat 1878-1945*. Helsinki: Taide.
- APO, S., 2001. *Viinan voima : näkökulmia suomalaisten kansanomaiseen alkoholiajatteluun ja -kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- BAL, M., 1996. *Double exposures : the subject of cultural analysis*. New York: Routledge.
- BAL, M., and MARX-MACDONALD, S., 2002. *Travelling concepts in the humanities : a rough guide*. Toronto Ont.: University of Toronto Press.
- BEARDSWORTH, S., 2004. *Julia Kristeva : Psychoanalysis and modernity*. Albany (NY):State University of New York Press.
- DOUGLAS, M., BLOM, V. and HAZARD, K., 2000. *Puhtaus ja vaara : ritualistisen rajanvedon analyysi*. Tampere: Vastapaino.
- ENCKELL, M., TIHINEN, J., BJÖRKLÖV, J., AHLSTRÖM-TAAVITSAINEN, C., IJÄS, T. and KALHA, H., 2000. *Magnus Enckell : 1870-1925*. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.
- FREUD, S. and PURANEN, E., 1972. *Ahdistava kulttuurimme*. Helsinki: Weilin + Göös.
- FREUD, S. and RUTANEN, M., 1989. *Toteemi ja tabu : eräitä yhtäläisyyksiä villien ja neuroottisten sielunelämässä*. Helsinki: Love kirjat.
- GREEN, S. and VUORINEN, R., 2004. *Teoksia Ateneumin taidemuseon kokoelmista = Verk ur Konstnuseet Ateneums samlingar = Works from the collections of the Ateneum Art Museum. 3, 1894-1986 : Sielunmaisemasta uusiin suuntiin = Från själslandskap till nya riktningar = From landscapes of the mind into new directions*. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- GRÖNFORS, M., 2002. *Vieraan katse : kansalliset vähemmistöt ja vieraat kulttuurit suomalaisten kuvataiteilijoiden silmin 1850-1945*. Tampere: Tampereen taidemuseo.
- HAAPALA, S., 2011. *Hidas taikuus : psykoanalyysi ja kuvataide = Slow magic : psychonalysis and visual art*. Riihimäki: Riihimäen kaupunki.
- ILVAS, J., 1984. *Suomen taide : Kultakausi sarjassa Suomen ja Maailman taide*. Helsinki: WSOY.
- JAUHO, M., 2007. *Kansanterveysongelman synty : tuberkuloosi ja terveyden hallinta Suomessa ennen toista maailmansotaa*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- JÄNTTI, O., 1983. *Helene Schjerfbeckin uusluomukset - taideteoksen ja kuvattavan objektin välisen suhteen tarkastelua*. Jyväskylä.
- JÄÄSKINEN, A., FLANDER, O., NORDSTRÖM, E. and SUNDELL, D., 1987. *Tunne ja ajatus : suomalaista modernismia 1930-55 = Känsla och tanke : finländsk modernism 1930-55*. Helsinki: Suomen taideakatemia.
- KIVIRINTA, M., 2014. *Vieraita vaikutteita karsimassa : Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen. Sukupuoli, luokka ja Suomen taiteen rakentuminen 1910-20 -luvulla*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- KONTTINEN, R., 1991. *Totuus enemmän kuin kauneus : naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla : Amélie Lundhl [i.e. Lundahl], Maria Wiik, Helena Westermarck, Helena Schjerfbeck ja Elin Danielson*. Helsinki: Otava.

- KONTTINEN, R., 2010. *Naiset taiteen rajoilla : naistaiteilijat Suomessa 1800-luvulla*. Helsinki: Tammi.
- KRISTEVA, J., 1982. *Powers of horror : an essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- KRISTEVA, J., FAIRFIELD, S. and DAYAL, S., 2000. *Crisis of the European subject*. New York: Other Press.
- KUUSAMO, A., 1996. *Tyylistä tapaan : semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.
- KÄMÄRÄINEN, E., 1991. *Helene Schjerfbeck : Paljas minäni*. Helsinki: WSOY.
- LAGERSPETZ, O. and LÅNG, M., 2008. *Lika : kirja maailmasta, kodistamme*. Helsinki: Multikustannus.
- LAHELMA, M., 2014. *Ideal and disintegration: Dynamics of the self and art at the fin-de-siècle*. Helsingin yliopisto: Helsinki.
- LINDSTRÖM, A., 1998. *Taidekoti Kirpilä*. Helsinki: Suomen Kulttuurirahasto.
- MENNINGHAUS, W., 2003. *Disgust : the theory and history of a strong sensation*. Albany: State University of New York Press.
- MANNINEN, J., KIRJOITTAJA., 1985. *Alkoholin kulutus, alkoholihaitat ja alkoholipolitiikka Suomessa*. Helsinki: Tapakasvatus.
- MATTAS, Å., 1966. *Åke Mattas : muistonäyttely, 16.1.-6.2.1966 = Minnesutställning, 16.1.-6.2.1966*. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo.
- PALIN, T., 2001. *Muotokuvamaalaus Suomessa teoksessa Maalaustaide Suomessa : Arki- ja pyhäpuvussa*. Espoo: Weilin+Göös, s. 44-47.
- PALIN, T., 2007. *Modernin muotokuvan merkit : kuvia 1800- ja 1900-luvuilta Taidekoti Kirpilässä*. Helsinki: Suomen kulttuurirahasto.
- PAUNU, H., PELIN, A., WAHLROOS, T. and KOKKONEN, J., 2007. *Haava = The wound*. Espoo: Gallen-Kallelan museo.
- REUTER, E., [AHTELA, H.]. 1917. *Helena Schjerfbeck : jäljennöksiin 25 maalauksesta ja piirroksesta*. Tornio: Tekijä.
- REUTER, E., [AHTELA, H.]. 1951. *Helena Schjerfbeck : kamppailu kauneudesta*. Porvoo: WSOY.
- SAARINEN, J., 2012. *Teoreettisia lähtökohtia psykoanalyttiseen taiteentutkimukseen teoksessa Taidetta tutkimaan : menetelmiä ja näkökulmia*. Jyväskylä: Kampus Kustannus.
- SARAJAS-KORTE, S., 1966. *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet : tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891-1895*. Helsinki.
- SCHIPPERS, B., 2011. *Julia Kristeva and feminist thought*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- SEPPÄ, K., ALHO, H., KIIANMAA, K. and AALTO, M., 2010. *Alkoholiriippuvuus*. Helsinki: Duodecim.
- SONTAG, S., SAARINEN, O. and SONTAG, S., 2010. *Sairaus vertauskuvana & AIDS ja sen vertauskuvat*. Helsinki: Love kirjat.

STEWEN, R., 2008. *Keskeneräinen omakuva maiseman edessä* teoksessa Pekka Halonen (1865-1933). Von Bonsdorff, A-M. (toim.). Helsinki: Ateneumin taidemuseo, s. 104-117, (Ateneumin julkaisut; nro 52)

SUOMINEN-KOKKONEN, R., KORTELAINEN, A. and TIHINEN, J., 2006. *Keskellä marginaalia : Riitta Konttisen juhla kirja = Mitt i marginalen : festskrift till Riitta konttinen*. Helsinki: Taidehistorian seura.

TIHINEN, J-H., 2011, *Hidas taikuu:psykoanalyysi ja kuvataide = Slow magic : psychoanalysis and visual art*. Riihimäki: Riihimäen kaupunki.

Tyytymättömät muusat : Tyko Sallinen, Åke Mattas, Heikki Alitalo Akseli Gallen-Kallelan vieraina. 1995. Espoo: Gallen-Kallelan museo.

VAKKARI, J., AALTONEN, S. and SELKOKARI, H., 2013. *Identiteettejä = Identiteter : Renja Suominen-Kokkosen juhla kirja*. Helsinki: Taidehistorian seura.

VIERU, E., 1991. *Åke Mattas : oma kuva 1920-1962*. Oulu: Pohjoinen.

VIERU, E., 2001, *Åke Mattas* teoksessa *Maalaustaide Suomessa: Arki- ja pyhäpuvussa*. Espoo:Weilin + Göös, s. 156-61

TERVEYDEN JA HYVINVOINNINLAITOKSEN VERKKOSIVUT. 2015. Yleistietoa kansantaudeista, <https://www.thl.fi/fi/web/kansantaudit/yleistietoa-kansantaudeista>, viitattu 10.8.2015.

Kuvaluettelo

1. Helene Schjerfbeck, *Omakuva*, 1895, öljy kankaalle, 38 cm x 31 cm,
Tammisaaren museo, Tammisaari.
Valokuva: Hannu Aaltonen

2. Åke Mattas, *Omakuva*, 1945, öljy, 55 cm x 45 cm,
Taidekoti Kirpilä / Suomen Kulttuurirahasto.
Kuva: Rauno Träskelin

3. Helene Schjerfbeck, *Omakuva*, 1912, öljy kankaalle, 43,5 cm x 42 cm,
Ateneumin taidemuseo.
Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen

4. Åke Mattas, *Omakuva*, 1959, öljy kankaalle, 100 cm x 64 cm,
Ateneumin taidemuseo.
Kuva: Kansallisgalleria / Yehia Eweis

5. Helene Schjerfbeck, *Omakuva, Mustaa ja roosaa*, 1945, öljy kankaalle, 35 cm x 23 cm,
yksityiskokoelma.
Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.

6. Åke Mattas, *Omakuva, Se on täytetty*, 1962, öljy kankaalle, 70 x 50 cm,
yksityiskokoelma.
Kuva: Oulun taidemuseo / Ilkka Soini

Taitto: Laura Karhapää