

JYX



JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO
UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

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

Author(s): Kuuva, Sari

Title: Katseita ja sulkeutumisia : omakuvat ja ruumiillisuus Nikkilän sairaalan potilastaiteessa

Year: 2023

Version: Published version

Copyright: © 2023 Therapeia-säätiö

Rights: In Copyright

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

Please cite the original version:

Kuuva, S. (2023). Katseita ja sulkeutumisia : omakuvat ja ruumiillisuus Nikkilän sairaalan potilastaiteessa. *Psykoterapia*, 42(1), 26-41.

Katseita ja sulkeutumisia – omakuvat ja ruumiillisuus Nikkilän sairaalan potilastaiteessa

Tämä artikkeli käsittelee omakuvia Nikkilän sairaalan potilastaiteen kokoelmassa 1900-luvulta. Kiinnostuksen kohteena on erityisesti omakuvien välittämä ruumiillinen tieto potilaiden kokemuksista. Analyysissa kiinnitetään huomiota ihmisfiguureiden asentoihin, ilmeisiin, eleisiin ja liikkeisiin, kuten myös suhteisiin teoksissa kuvattujen ihmisten välillä. Kuvia tarkastellaan suhteessa paljon omakuvia tehneiden mielen ja kehon sairauksista kärsineiden taiteilijoiden, kuten Vincent van Goghin, Helene Schjerfbeckin, Edvard Munchin ja Frida Kahlon teoksiin. Analyysissa hyödynnetään sekä Nikkilän sairaalan taidekerhon toimintaan liittyvää kirjallisuutta että tuoreempaa kuvataideterapian tutkimusta. Kuten artikkelissa esitetään, Nikkilän taidekokoelman omakuvia voitaisiin hyödyntää paitsi osana taideterapiaa, myös hoitohenkilökunnan koulutuksessa pyrittäessä lisäämään ymmärrystä potilaiden kokemusmaailmasta, joka ei aina ole yksiselitteisesti kielen tavoitettavissa.

Aluksi

Intensiivinen katse on keskeinen visuaalinen elementti kirjailija L. Onervan (1882–1972) Nikkilän sairaalassa tekemissä akvarelleissa, joita esiteltiin 2000-luvun alussa Helsingin kaupungin taidemuseossa. Ollessaan potilaana Nikkilän mielisairaalassa vuosina 1941–1947 L. Onerva ikuisi kasvonsa maalauksiin satoja kertoja (Arell 2004, 40). Vaikka osa kuvista on tehty päivänvalossa, osa pimeydessä, yöaikaan, säilyvät katse ja kasvopiirteet teosten välillä melko muuttumattomina.

L. Onervan lisäksi myös lukuisat muut potilaat ovat piirtäneet ja maalanneet omakuvia Nikkilän sairaalassa. Osa teosten toteuttajista on ollut tunnettuja kuvataiteilijoita 1900-luvulta

ja osa tekijöitä, joilla ei ole ollut aikaisempaa kosketusta taiteen maailmaan. Kuten L. Onervan sairaala-aikaisissa omakuvissa myös muiden tekijöiden omakuvissa huomiota kiinnittävät toisaalta merkitykselliset katset ja toisaalta teoksissa kuvattujen ihmisten totaalin sulkeutuminen itseensä, omaan maailmaansa. Tässä artikkelissa lähestyn Nikkilän sairaalan potilastaiteen kokoelman omakuvia ja niiden ruumiillisuutta pohtimalla erityisesti avautumisen ja sulkeutumisen, katsekontaktin ja itseensä kääntymisen merkityksiä teoksissa.

Tutkimuksessani olen kiinnostunut siitä, mitä omakuvien kehonkieli kertoo potilaiden kokemuksista ei-kielellisesti. Huomioni kohdistuu erityisesti teoksissa kuvattujen ihmisten

asentoihin, eleisiin, ilmeisiin ja liikkeisiin mutta myös kuvien väreihin, tekotapaan ja sommitteeluun. Käydessäni läpi Nikkilän kokoelman kuvamateriaalia yksi keskeisistä havainnoistani liittyi toisaalta katseiden hallitsevuuteen ja toisaalta katsekontaktien täydelliseen puuttumiseen omakuviksi olettamissani teoksissa. Kysynkin, millaisia merkityksiä katse ja sen puuttuminen kuvissa saavat ja millaisella kehonkielellä ja muilla symbolisilla elementeillä puuttuva katse korvautuu. Hyödynnän analyysissäni sekä Nikkilän sairaalan taidekerhon toimintaan liittyvää kirjallisuutta että tuoreempia kuvataideterapiaan liittyviä tutkimuksia.

Tarkastelen Nikkilän potilaskuvia suhteessa paljon omakuvia tehneisiin taiteilijoihin, jotka ovat olleet sairaalahoidossa ja/tai kärsineet erilaisista terveysongelmista. Tällaisia taiteilijoita ovat erimerkiksi Vincent van Gogh (1853–1890), Helene Schjerfbeck (1862–1946), Edvard Munch (1863–1944) ja Frida Kahlo (1907–1954). Van Gogh ja Munch sekä kuvasivat sairaalaympäristöjä että olivat itse sairaalahoidossa mielenterveyteen liittyvien ongelmien vuoksi. (ks. esim. Metzger & Walther 2008, 178–222; Müller-Westermann 2005, 104–106). Schjerfbeck ja Kahlo puolestaan kärsivät fyysisistä vammoista ja niihin liittyvistä kivuista. Keskeistä taustakirjallisuuttani ovat olleet mainittujen taiteilijoiden omakuviin liittyvät tutkimukset ja omakuviin yleisemmällä tasolla keskittyvät teokset, kuten Frances Borzellan *Seeing ourselves: Women's self-portraits* (1998/2016).

Kuten Borzello toteaa, omakuvat eivät ole viatonta heijastuksia siitä, mitä taiteilijat näkevät katsoessaan peiliin, vaan pikemminkin ne tulisi käsittää ilmaisuksi ”tämä on se, mitä uskon”. Taiteilijat ovat maalanneet omakuvia esimerkiksi osoittaakseen taitojaan, vahvistaakseen asemaansa, jäljitelläkseen varhaisempia mestareita, antaakseen tilaa tavanomaiset aiheet ylittävälle nokkeluudelle tai julkistaakseen taiteellisia uskomuksiaan. Borzellan mukaan naisten omakuvat ovat perinteisesti olleet vähemmän dramaattisia kuin miesten. Eri ajan-kohtina naisten omakuvissa ovat korostuneet

erilaiset asiat, kuten äidillisuus 1700-luvun lopulla ja raskaus ja seksuaalisuus 1900-luvulla. Henkilöiden kuvaukseen on liittynyt erilaisia sääntöjä, jotka sekä aikalaistaiteilijat että -yleisö ovat ymmärtäneet. Esimerkiksi soveliaat asennot, eleet, ilmeet ja asustuksen yksityiskohdat ovat vaihdelleet eri kulttuureissa. Kuten Borzello esittää, omakuvien äärellä tulisikin aina kysyä: miksi olet valinnut näyttää omakuvissasi sellaiselta kuin näytät? (Borzello 1998/2016, 19–22.)

Tutkimuksessaan *Maalatut kasvot* (2019) Patrik Nyberg on tarkastellut Helene Schjerfbeckin omakuvia biografisen narratiivin sijasta pohtimalla sitä, miten omakuvat esittävät. Hänen mukaansa Schjerfbeckillä keskeisiksi nousee esittämisen, katsomisen ja katsottavana olemisen tilanne. (Nyberg 2019, 15, 126–129.) Koska Nikkilän potilastaiteen tekijöiden elämäkerralliset tiedot ovat salaisia, nousevat esittämistavat kiinnostuksen keskiöön myös heidän teostensa kohdalla. Vaikka potilaiden teoksista löytyy runsaasti vertailukohtia taiteen historiaan, ovat Nikkilän kokoelmassa säilyneet potilaiden omakuvat pääasiallisesti yksittäisiä teoksia, eivätkä ne siksi ole täysin rinnastettavissa tunnettujen taiteilijoiden tekemiin omakuvien sarjoihin, joita on saatettu tehdä jopa useamman vuosikymmenen aikana. Potilaiden yksittäisten teosten kautta on mahdollista tavoittaa ainoastaan pieni välähdyksistä, miten kyseinen tekijä on nähnyt itsensä tiettyinä hetkenä elämässään tai tiettyssä elämänvaiheessa, eikä hänen koko persoonallisuuttaan ole mielekästä yrittää vangita yksittäiseen kuvaan.

Sanattomasta ilmaistuksi: Nikkilän sairaalan taidekokoelma ja sen suhde taideterapiaan

Nikkilän mielisairaala perustettiin vuonna 1914 helsinkiläisille potilaille, ja se toimi vuoteen 1999 saakka. Nikkilän taidekokoelmaa on kartutettu 1940-luvulta lähtien, ja se on Suomen laajin mielisairaalaiteen kokoelma. (Ks. esim. Tuovinen 2009, 328–333; Tuovinen & Aronsson 2018.) Nikkilän kokoelmaa on sivuttu useissa opinnäytetöissä ja psykiat-

riseen taiteeseen ja suomalaisen taideterapian varhaisvaiheisiin liittyvissä julkaisuissa, mutta kokoelman teemoihin ei ole toistaiseksi uppouduttu kovin syvälle (ks. esim. Cadogan 2008; Elovirta 2005; Haveri 2010; Hämäläinen 2018; Hämäläinen 2020; Parland 1991; Rankanen ym. 2007; Tolvanen 2006; Tuovinen 2009; Tuovinen & Aronsson 2018).

Nikkilän sairaalan sulkeuduttua taidekokoelma sijoitettiin Helsingin kaupunginmuseoon, ja se käsittää noin 5000 teosta, joista puolet on digitoitu. Tutkimukseni perustuu aineiston digitoituun osaan ja L. Onervan teoskuvia esittelevään Hannu Mäkelän ja Berndt Arellin teokseen *L. Onerva: valvottu yö* (2004). Nikkilän kokoelman digitoituun aineistoon on liitetty jonkin verran tietoja kuvista silloin, kun niitä on ollut saatavilla. Tekijöiden nimiä ei kuitenkaan paljasteta arkiston käyttäjille, ja läheskään aina myöskään teosten valmistumisvuosi, tekijöiden ikä tai sukupuoli eivät ole tiedossa. Puuttuvien taustatietojen vuoksi en tutkijana läheskään aina ole voinut olla varma, mitkä teoksista ovat omakuvia, mitkä kuvia muista sairaalan potilaista tai läheisistä ihmisistä (ks. Lassfolk & Pasanen 2008, 47).

Koska yksittäisiltä tekijöiltä on usein kokoelmassa ainoastaan yksittäisiä teoksia, ei kuvia ole mahdollista käsitellä ajallisesti etenevänä sarjana, kuten kuvataideterapiaan liittyvissä tutkimuksissa on yleensä tehty (ks. esim. Leijala-Marttila & Huttula 2011; Rankanen ym. 2007). Myös tapauksissa, joissa saman potilaan teoksia on kokoelmassa enemmän, on niiden valmistusjärjestys monesti epäselvä. Kuvien taustalla olevista intentioista voi kuitenkin tehdä päätelmiä vertailemalla kokoelmaan sisältyviä eri tekijöiden teoksia, jolloin lähestymistapa poikkeaa sekä diagnostisesta että kuvataideterapeuttisesta lähestymistavasta. Omassa analyysissäni keskityn eroihin, kaltaisuuksiin ja suhteisiin Nikkilän kokoelman teosten ja taidehistoriasta tunnettujen omakuvien välillä.

Potilastaiteilijoiden käsittelemiseen nimettömänä liittyvät eettisiä haasteita. Vaikka nimet-

tömyys on perusteltua potilaiden sairaushistoriaan liittyvän tiedon salaamiseksi, on mahdollista, että tekijöiden joukossa on ollut henkilöitä, jotka olisivat toivoneet nimensä mainittavan, kun heidän teoksistaan kirjoitetaan. Yksityisyyden suojaamiseksi olen kuitenkin päätenyt käsittelemään kaikkia Nikkilän kokoelman teoksia mainitsematta tekijöiden nimiä. L. Onervan jo julkaistujen teoskuvien kohdalla nimettömyys ei ole samalla tavalla perusteltua, koska hänen henkilöhistoriaansa, sairaalajaksojaan ja sairaalassa tehtyjä teoksiaan on jo julkisesti käsitelty muissa yhteyksissä (esim. Mäkelä & Arell 2004). Osa Nikkilän kokoelman kuvista on selkeästi esittäviä ja osa ei-esittäviä, ja niihin liittyy myös jonkinasteinen tunnistettavuuden mahdollisuus. Erityisesti kulttuurisesti tunnettujen taitelijoiden tyyli ja tekniikka voi olla tunnistettavissa, ja tutkimus saattaa siten paljastaa, että tietty taitelija on ollut jossain vaiheessa sairaalahoidossa. Tunnistaminen edellyttää kuitenkin tietyn taitelijan tuotannon ja tyylin syvällistä tuntemista.

Taidetta alettiin hyödyntää osana potilaiden kuntoutusta Nikkilän sairaalassa jo 1930-luvulla, ylilääkäri Sven Donnerin (1890–1970) aikana. Donnerin viitoittamalla tiellä jatkoivat myös Nikkilän myöhemmät ylilääkärit, kuten Johan Runeberg (1903–1961), Erkki Lehtosuo (1912–1997) ja Oscar Parland (1902–1997). Aluksi potilaille annettiin mahdollisuus piirtää, maalata ja tehdä savitöitä tarjoamalla heille työskentelytila ja materiaaleja taiteen tekemistä varten. Taitelija Rafael Wardi (1928–2021) veti Nikkilän sairaalan taidekerhoa vuosina 1959–1986. Wardi kävi Nikkilässä kerran viikossa ohjaamassa noin 15–20 potilaan työskentelyä. Ryhmät työskentelivät muutamien tunnin viikossa, ja avustajana toimi usein erikoissairaanhoidaja. Wardin mukaan taidekerhossa kävivät samat potilaat vuodesta toiseen, eikä heidän joukossaan ollut yhtään ammattitaiteilijaa. Monet osallistujista olivat turtuneita lääkkeitä, täysin sulkeutuneita itseensä, vajonneet hiljaisuuteen ja lakanneet kommunikoinnista muiden kanssa. Wardin tavoitteena oli kehittää potilaiden mahdollisuuksia itsensä ilmaisemiseen ja tukea heidän ter-

veitä puoliaan, mutta varsinaista taideterapiaa hän ei mieltänyt tekevänsä. (Elovirta 2005, 13; Lassfolk & Pasanen 2008, 43–45; Seeskeri 2011, 34–35; Tikka & Tukia 2020, 314–315; Tuovinen 2009, 188–190, 328–333.) Wardin Nikkilän sairaalassa ohjaamaa taidekerhoa voidaan siis pitää suomalaisen taideterapeuttisen toiminnan varhaisvaiheena, esimerkkinä taiteilijaohjaajien toiminnasta (Rankanen ym. 2007, 26–27).

Nikkilän sairaalan potilastöitä esiteltiin vuonna 1975 Amos Andersonin taidemuseossa, *Piilotajunnan kuvakieli* -nimisessä näyttelyssä. Näytelyn avajaispuheessa ylilääkäri Parland totesi seuraavaa: ”Elämme siinä harhakäsityksessä, että verbaalinen kommunikaatiomme on ainoa inhimillisen kommunikaatiokeino, että sanallinen ajattelu on yhtä kuin ajattelu sinänsä ja kielellisen ilmaisun puutteessa myös ajatustoiminta on sammunut. – – Sairaalan luomistyö on puolustusta sairautta, kaaosta, tuhoutumista vastaan, ja tämä kamppailun kiihkeys antaa hänen teoksilleen eräänlaisen eksistentiaalisen syvyyssulottuvuuden. Kohtaamme siinä omat inhimillisen olemassaolomme perusongelmat.” (Parland 1975, teoksessa Elovirta 2005, 15.)

Sekä Wardi että Parland korostivat siis kuvataiteen voimauttavuutta ja sen merkityksellisyyttä ilmaisukanavana myös tilanteissa, joissa kielellinen kommunikaatio ei ole mahdollista. Traumaattisten kokemusten sanattomuutta on käsitellyt hieman vastaavalla tavalla myös trauma-asiantuntija Bessel van der Kolk. Teoksessaan *Jäljet kehossa* hän esittää, etteivät esimerkiksi syyskuun 11. päivään 2001 liittyvät ensimmäiset muistot olleet tarinoita, vaan kuvia lentokoneesta törmäämässä World Trade Centerin torniin, ihmisistä juoksemassa kadulla kasvot tuhkan peitossa tai hyppäämässä ulos palavasta rakennuksesta. Vasta vähitellen, median välityksellä, kuvista muodostui tarina, joka oli mahdollista jakaa muiden kanssa. (van der Kolk 2017, 283.)

2000-luvun psykoterapian ja taideterapian yhteydessä on suhtauduttu kriittisesti ajatukseen

todellisuuden kielellisen rakenteen ensisijaisuudesta. Samalla kehollisen ja autonomisen hermoston synkronointi on noussut kiinnostuksen kohteeksi terapiasuhteen tutkimuksessa. (Ks. esim. Erkkilä & Rankanen 2020; Seikkula 2020.) Kuten Mimmu Rankanen on todennut, taide tuo terapiaan mahdollisuuden sanattomien tai vaikeasti sanoin tavoitettavien kokemusten ilmaisuun, käsittelyyn ja jakamiseen. Elämän varhaisimmat, ja usein myös traagisimmat, kokemukset jäävät usein kognitiivisen tietoisuuden ulottumattomiin, ja terapiassa työstettävät kokemukset saattavat siksi olla tallentuneet ainoastaan kehollisina aistimuksina tai visuaalisina mielikuvinä. Joy Schaver on käyttänyt tämäntyyppisten kuvien yhteydessä ilmausta *ruumiillistuneet kuvat* (engl. embodied images). Kuvallisen työskentelyn avulla tämänkaltaisten muistojen tiedostaminen ja käsittely voi olla mahdollista. Koskettaessaan aisteja ja kehoa taiteellinen työskentely avaa väylän mielikuville ja tunteiden heräämiselle. (Rankanen 2007, 42–43.)

Kuvataideteoriassa psykososiaalista todellisuutta lähestytään värien ja muotojen kautta, erilaisia materiaaleja hyödyntämällä. Kuvan tekeminen itsessään on kehollista ja aistimuksellista toimintaa, ja teokset saattavat koskettaa jotakin kipeää tai haasteellista aihepiiriä. Kuvataideterapian yhteydessä tuotetuista teoksista jää konkreettinen jälki tai dokumentti käsitellyistä aiheista ja kokemusmaailmassa tapahtuneista muutoksista. Kuvien tekeminen asettaa kehollisia kokemuksia ja tuntemuksia suhteeseen ulkoisen maailman ilmiöiden kanssa. Symboleiden käyttö luo turvallisen tilan ja mahdollistaa tarvittavan etäisyyden työstettäviin kokemuksiin. (Erkkilä & Rankanen 2020; Rankanen 2007, 42–43.) Oletan, että Nikkilän sairaalan taidekokoelma voi toimia väylänä sellaisten inhimillisten emotionaalisten ja kehollisten kokemusten ymmärtämiselle, joille ei löydy yksiselitteistä kielellistä ilmaisua. Kyse on suhteesta omaan kehoon, ympäröivään tilaan ja muihin ihmisiin, joita vasten erilaiset traumaattiset kokemukset, mahdollisuudet ja uhkakuvat hahmottuvat.

Poikkeavista ruumiillisista kokemuksista

Mielen sairauksia on pitkään pyritty hoitamaan ruumiin kautta – sitomalla, kylvettämällä, sähköshokein, aivoleikkauksin ja lääkkein. Sielunhoitoa ovat perinteisesti harjoittaneet papit ja teologit, kun taas mielen hoitoon keskittyvä psykologia ja erilaiset terapiat ovat historiallisesti varsin tuoreita ilmiöitä. (Ks. esim. Pietikäinen 2020, 145, 217; Tuohela 2015, 199–200.)

Kuvien tekeminen ei ole mielisairaloissa ollut yksinomaan osa taideterapiaa, vaan potilaat ovat todennäköisesti tehneet kuvia niin pitkään kuin sairaaloita on ollut. Kiinnostus heidän tekemiinsä kuviin heräsi kuitenkin laajamittaisemmin vasta 1900-luvun alkupuolella. Aluksi potilaiden kuvia tutkivat psykiatrit, jotka olivat kiinnostuneita kuvien käytöstä diagnostisina apuvälineinä. Tästä syystä suuressa osassa psykiatriavetoisesta tutkimuksesta potilastaide näyttäytyy sairauden heijastuspintana, ja huomio kiinnittyy erityisesti kuviin, joissa tekijöiden poikkeavuus tai henkinen epätasapaino tulkitsijoiden mielestä jollakin tapaa ilmenee. Mielisairaalataidetta tutkineet psykiatrit ovat olleet kiinnostuneita erityisesti skitsofrenian ja taiteellisen ajattelun suhteesta, ja myös kaksisuuntainen mielialahäiriö on usein liitetty luovaan toimintaan. Vaikka luovuuden ja mielen sairauksien suhdetta on pohdittu jo antiikin ajattelijoista lähtien, ei tämä suhde ole mitenkään yksioikoinen, eikä psykiatristen sairaaloiden potilaiden joukossa ole ollut suhteellisesti enempää taiteellisesti lahjakkaita yksilöitä kuin väestössä yleisellä tasolla. (Ks. esim. Haveri 2010; McGregor 1989; Prinzhorn 1922/1972; Rhodes 2004; Runco 2007.)

Nikkilän kokoelmassakin on kuvia, jotka on mahdollista tulkita esimerkiksi kuvauksina psykkisiin sairauksiin toisinaan liittyvistä epätavanomaisista ruumiillisista kokemuksista. Ihmishahmolla saattaa esimerkiksi olla korostuneen suuri tai pieni pää, huomattavan pitkät, lyhyet tai erikoisen muotoiset raajat. Joskus ruumis tai kasvot taas ovat hajonneet viivojen hahmotelluiksi, osin epäjärjestyksessä oleviksi osiksi (ks. Kuva 1).



Kuva 1: Helsingin kaupunginmuseo, NSM I121-1776 (1976).

Välillä kasvonpiirteet tai kehon ääriviivat taas näyttäytyvät sumeina, mikä joidenkin kuvien yhteydessä vaikuttaisi viittaavan siihen, että kuvauskohde liikkuu eikä siksi hahmotu selkeäräjaisena. Eräässä kasvokuvassa henkilön otsan lävistävä naula ja siihen sidotut langat ylläpitävät neutraalia ilmettä. Teoksen voi nähdä joko humoristisemmin visuaalisena ilmauksena sanasta ”naamataulu” tai ironisemmin kommenttina esimerkiksi lobotomiaan, jossa otsalohkojen yhteydet taemmas aivoihin katkaistiin potilaan tunne-elämän tasoittamiseksi. Vaikka Nikkilän teosten joukossa on esimerkkejä, joissa hoitotoimenpiteet näyttäytyvät potilaille kidutuksena, on kuvissa myös huumoria, joka kohdistuu sekä potilaisiin että hoitohenkilökuntaan.

Mielen sairautta on visualisoitu Nikkilän kokoelmassa myös kuvalla siteisiin kiedotusta päästä. Teos kiteyttää kiinnostavasti mielen sairauksien hoitamiseen liittyvät haasteet – pyrkimyksen hallita mieltä kehon kautta. Välillä neulat tai muut terävät esineet ovat potilaiden teoksissa vahingoittaneet ihmisen ihoa, ja joskus kehosta taas kasvaa kukkia. Tämäntyypp-

piset, poikkeavia ruumiillisia kokemuksia kuvaavat teokset ovat kuitenkin ainakin Nikkilän kokoelman digitoidussa osassa suhteellisen vähälukuisia. Kuvastoon sisältyy huomattavasti enemmän teoksia, jotka kuvaavat ihmiskasvoja tai -kehoa tavanomaisemmin, usein jopa kaavamaisesti. Varsinkin kaavamaisissa kasvokuvissa silmillä ja katseella on usein keskeinen tehtävänsä.

Intensiivinen katse

L. Onervan omakuvissa kirjailija katsoo suoraan kohti katsojaa, kaunistelematta piirteitään tai pyrkimättä esittämään itseään mahdollisimman edullisessa valossa. Pelkistetyissä viivoihin hahmotelluissa kasvoissa L. Onervan suurikoiset, vakavat silmät ovat todella hallitsevat. Katseessa ei ole merkkejä ahdistuksesta, pelosta, lamaannuksesta tai häpeästä, vaan katse on tyyni ja omanarvontuntoinen. Omakuvien lisäksi silmät olivat keskeinen symboli myös L. Onervan sairaala-aikaisessa lyriikassa.

L. Onervan Nikkilässä kirjoittaman runokokoelman *Pursi* (1945) runossa ”Silmät” on seuraavat säkeet, jotka kuvastavat yhteyttä sukupolvien välillä: ”Katsoo minuun kalvosta sielun/sukupolvien suru –/ Rannalla aavojen valtamerten/tyhjä hiekanmuru.” Myös L. Onervan äiti oli potilaana mielisairaalassa – aluksi Niuvanniemessä, sittemmin pahamaineisessa, toivottomille potilaille tarkoiteussa Seilin sairaalassa ja lopulta Nikkilän sairaalassa, jonne Onerva itsekin oli päätenyt. Äiti oli joutunut sairaalaan tyttären ollessa 6–7-vuotias. Todennäköisesti L. Onervaa ahdisti sairaalaelämässä myös ajatus siellä kuolemista, kuten hänen äidilleen oli käynyt. (Ks. esim. Mäkelä & Arell 2004, 9–20, 40–44.)

Tiedetään, että L. Onerva toimitettiin mielisairaalaan vastoin omaa tahtoaan, ja on myös esitetty epäilyksiä, ettei synnä sairaalaan joutumiseen olisi ollut niinkään varsinainen mielisairaus, vaan kuluttava elämä säveltäjä Leevi Madetojan (1887–1947) kanssa. 1900-luvun alkupuolella valitettavan tyypillinen ratkaisu ongelmalliseen parisuhteeseen ja levottomaan

elämäntapaan oli vaimon sulkeminen mielisairaalaan. Mahdollisesti L. Onervan toimittamisella sairaalaan haluttiin turvata Madetojan taiteellisen tuotannon jatkuminen. Sairaalassa ollessaan L. Onerva lähetti Madetojalle kirjeitse vetoamuksia, että tämä tulisi hakemaan hänet pois sairaalasta, mutta näin ei kuitenkaan tapahtunut, vaan L. Onerva vapautui sairaalasta vasta Madetojan kuoleman jälkeen. (Mäkelä & Arell 2004, 17–39.)

Tieto vallinneista olosuhteista todennäköisesti vaikuttaa siihen, että L. Onervan omakuvien katseessa voi nähdä syyttävyyttä – etenkin kuvissa, joissa hän on kuvannut itsensä nunnana tai rinnastanut kokemuksensa Kristuksen kärsimykseen esimerkiksi asettamalla päähänsä orjantappurakruunun (ks. Kuva 2).



Kuva 2: Helsingin kaupunginmuseo, NSM I121-3373, 3374 (ei valmistumisvuotta).

Ristiinnaulitsemisen aihepiiri toistuu usein mielisairaalapotilaiden kuvissa. Esimerkiksi Hans Prinzhornin (1886–1933) klassisessa tutkimuksessa mielisairaiden taiteellisuudesta *Bildneri der Geisteskranken* (1922) on lukuisia kuvia ristiinnaulitsemisesta. Ristiinnaulitsemisaiheen kautta on kuvattu sekä henkistä että fyysistä kipua. Ylipäätään kärsivien taiteilijoiden omakuvilla ja taiteilijuuden vertaamisel-

la Kristuksen kohtaloon on pitkä historia. Jo esimerkiksi Albrecht Dürer (1471–1528) kuvasi itseään Kristuksena.

L. Onervan teosten tapaan myös meksikolais-taiteilija Frida Kahlo katsoo omakuvissaan usein suoraan kohti katsojaa. Toisinaan katse vaikuttaa hieman sisäänpäin kääntyneeltä, mikä lisää vaikutelmaa kivusta. Kahlon selkäranka vioittui hänen loukkaannuttuaan liikenneonnettomuudessa, mikä aiheutti voimakasta fyysistä ja henkistä kipua hänen loppuelämänsä aikana. Taiteilija on kuvannut aihetta esimerkiksi teoksessaan *Murtunut pylväk*. (Borzello 1998/2016, 164.) Verrattaessa L. Onervan ja muiden tunnettujen taiteilijoiden, kuten Schjerfbeckin, Kahlon, Van Goghin ja Munchin omakuvia Nikkilän potilastaiteeseen erottuu heidän katseidensa suoruus ja olemuksen itsetietoisuus selvästi anonymien potilastaiteilijoiden omakuvista. Todennäköisesti L. Onerva piirsi ja maalasi pitääkseen kiinni identiteetistään, jonka itse koki terveeksi, ja kuvat voi siten nähdä todisteena hänen olemassaolostaan. Useiden tuntemattomaksi jääneiden Nikkilän sairaalan potilaiden kuvissa katse on kääntynyt sivuuihseen, ja henkilö on esitetty poissaolevana, omiin ajatuksiinsa vajonneena, omaan maailmaansa sulkeutuneena.

Suljetut silmät ja katseen merkityksiä vahvistava symboliikka

Osa potilastaiteilijoista on kuvannut itsensä silmät suljettuina. Suljetut silmät voivat viitata henkilön haluun sulkea ulkomaailma pois mielestä ja keskittyä omiin muistoihin, tunteisiin ja sisäisiin kokemuksiin. Suljettujen silmien kuvaukselle on löydettävissä vertailukohtia esimerkiksi symbolistisesta taiteesta 1800-luvun loppupuolelta. Eräässä Nikkilän teoksessa naiskasvot suljettuine silmineen on asetettu tummaa taustaa vasten. Kasvojen oikealla puolella on abstrakteja, suorakulmaisia värikenttiä, joiden sävyt vaihtelevat sinisen, siniharmaan, violetin ja kellanruskean välillä (ks. Kuva 3).



Kuva 3: Helsingin kaupunginmuseo, NSM I121-1212 (1964).

Värikentät rakentavat teoksen unenomaista tunnelmaa kuvastaen mahdollisesti naishahmon sisäistä maisemaa. Naishahmon uneksuva ilme muistuttaa Ellen Thesleffin (1869–1954) teoksesta *Thyra Elisabeth* (1892), joka on usein tulkittu symbolistiseksi versioksi madonna-aiheesta (ks. esim. Lahelma 2014, 91–94; Schreck 2017, 84–85; Stewen 1996, 17–19). Myös muutamissa Nikkilän kokoelmaan kuuluvissa miesten muotokuvissa on suljetut silmät. Toisinaan kuvattujen henkilöiden silmät taas ovat auki ja kasvot suunnattuina alaviistoon tai kohti katsojaa, mutta katse näyttää kuitenkin tyhjältä, eikä se kohdistu varsinaisesti mihinkään (ks. Kuva 4).



Kuva 4: Helsingin kaupunginmuseo, NSM I121-EiNo (ei valmistumisvuotta).

Jälkimmäinen kuvaustapa muistuttaa esimerkiksi Pekka Halosen (1865–1933) omakuvista, joissa sisäänpäin kääntyneen katseen avulla korostettiin taiteilijan sisäisen kokemuksen merkityksellisyyttä suoran havainnoinnin kustannuksella. Mielisairaalataiteen yhteydessä sisäänpäin kääntyneeseen katseeseen ei kuitenkaan symbolistisen taiteen tavoin yhdisty ylevöitynyt ilme ja olemus, vaan usein masentunut, ahdistunut tai pelokas ulkomuoto, jota toisinaan korostavat viileät värisävyt, kuten sininen. Joskus henkilöiden katse myös näyttää jähmettyneeltä tai lasittuneelta.



Kuva 5: Helsingin kaupunginmuseo, NSM I121-2684 (1964).

Eräässä Nikkilän kokoelman teoksessa nuori irokeesihiuksissaan nojaa silmät suljettuina mustaan ristiin (ks. Kuva 5). Työssä on kuolemaan ja katoavaisuuteen liittyvää symboliikkaa, kuten myös Nikkilän kokoelman kuvissa pääkalloista, luurangosta tai hauraista vanhuksista. Toisessa teoksessa, lyjyknäpiirroksessa, nuori nainen taas istuu peilin edessä selkä selin katsojaan. Hän tarkastelee itseään peilistä ja pitelee käsillään hiuksiaan (ks. Kuva 6).



Kuva 6: Helsingin kaupunginmuseo, NSM I121-753 (1933).

Peili, joka varsinkin perinteisen vanitas-aiheen yhteydessä viittaa turhamaisuuteen, katoavaisuuteen ja kuolemaan, on toistuva symboli naistaiteilijoiden omakuvissa eri aikoina, ja niitä on usein myös käytetty apuna omakuvien tekemisessä (ks. esim. Borzello 1998/2016, 22–23, 154–155). On ilmeistä, että omaa kuvaansa katsova nainen näkee itsensä toisin kuin kuvan katsoja. Peilin kautta välittyvä itseensä kohdistuva katse herättää assosiaatioita psykoanalyttisten teorioiden yhteydessä usein keskustellusta peilivaiheesta, joka liittyy minäkuvan rakentamiseen.

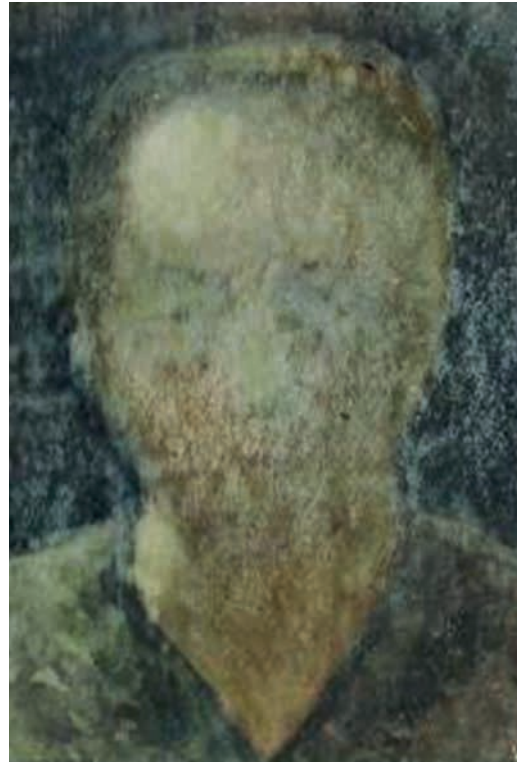
Vaikka Jacques Lacanin (1901–1981) esittelemä ja myöhemmin paljon kritisoitu peilivaiheen käsite liittyy varhaislapsuuteen, on se kiinnostava myös psykiatristen potilaiden taiteen yhteydessä – kytkeytyväthän mielen sairaudet usein tavalla tai toisella minän rajojen hahmottamiseen. Lacanin näkemyksen mukaan identiteetti, psykoanalyttisin termienä, on konstruktio ja imaginaarinen rakenne, joka liittyy havaintoihin ruumiin ulkoisen muodon erillisyydestä ja ykseydestä. Vaikka ruumiinkuva kiinnittyy empiirisesti havaittuun ruumiiseen, on se ennen muuta psykkinen ja sosiaalinen määre, representaatio ruumiista

ja siihen paikantuvasta identiteetistä. Lacin näkemyksiä jatkokehitellyt taidehistorioitsija Kaja Silverman on lähestynyt identiteetin problematiikkaa eletyn ruumiin näkökulmasta. Eletty ruumis on ruumiista käsin moniaistisesti koetun minän ulottuvuus, fluktuoiva, tilaan ja tilanteisiin reagoiva egon dimensio. Eletyn ruumiin kautta subjektin on mahdollista hahmottaa ero ruumiin ja sen kuvan välillä ja siten ylläpitää etäisyyttä ulkoa annettuihin, pakottaviin, pelkistäviin tai normatiivisiin identiteetin määreisiin. (Nyberg 2019, 34–35.)

Nikkilän kokoelman kuva itseään peilaavasta naisesta avaa kiinnostavia näkökulmia identiteetin, ruumiin ja kuvan suhteeseen. Sairaalaympäristössä potilas tulee helposti vain osittain näkyväksi ja määrätty pääasiallisesti sairautensa kautta, kun taas potilaan kokemus todellisesta identiteetistään voi jäädä täysin ulkopuolisen havainnoijan tavoittamattomiin.

Kuten symbolistisia omakuvia tutkinut Marja Lahelma on todennut, näyttäytyivät 1800–1900-lukujen vaihteen symbolismissa kaikki teokset tavalla tai toisella omakuvina – suuremmin tai epäsuoremmin. Taiteilijat pyrkivät samanaikaisesti itsetutkiskeluun ja universaalien totuuksien ilmaisemiseen. Émile Zolaa (1840–1902) mukaillen taide oli temperamentin läpi nähtyä luontoa. Symbolistisissa omakuvissa tutkitaan usein äärimmäisiä mielentiloja, joissa subjekti tulee vieraantuneeksi tai erilliseksi itsestään. Tästä näkökulmasta symbolistinen taideteos ei ole suljettu ja valmis kokonaisuus, vaan pikemminkin tulemisen prosessi. (Lahelma 2014, 241–244.) Tunnetuin esimerkki symbolistisessa taiteessa käsitellyistä mielentiloista on Edvard Munchin *Huuto* (1893), joka on usein tulkittu kuvaksi modernin ihmisen eksistentiaalisesta ahdistuksesta. (Ks. esim. Kuuva 2010, 170–184.)

Joskus katseiden luonne jää arvoitukselliseksi, kuten Nikkilän kokoelman kuvassa, joka epätarkkuudessaan synnyttää vaikutelman liikkeisyydestä (ks. Kuva 7).



Kuva 7: Helsingin kaupunginmuseo, NSM I121-1432 (ei valmistumisvuotta).

Toisinaan henkilöahmojen taustaa taas hallitsevat Munchin *Huuto*-teoksen tapaan voimakkaat aaltoilevat viivat, jotka herättävät mielleyhtymiä auroihin ja energiakenttiin ihmisten ympärillä. Välillä kuvien katseet ovat täynnä ahdistusta, pelkoa ja kauhua, jota saattavat korostaa teosten tummanpuhuva värimaailma tai ikään kuin säikähdyksestä kasvoille kohotetut kädet (ks. Kuva 8).

Kuvissa on myös ihmisiä, joiden katse tai ilme näyttää vihaiselta tai ilkeältä. Vaikka kyseiset teokset eivät välttämättä ole omakuvia, kertovat ne kuitenkin visuaalisesti tekijänsä negatiivisesti värittyneestä suhteesta ulkomaailmaan ja muihin ihmisiin. Eräässä teoksessa ihmishahmo on esimerkiksi kuvattu piikikkäänä kaktuksena, minkä voi ymmärtää kuvastavan torjuvaa asennetta muihin ihmisiin.



Kuva 8: Helsingin kaupunginmuseo, NSM I121-1132 (ei valmistumisvuotta).

Itseensä käpertyneet

Nikkilän kokoelmassa on myös huomattava määrä kuvia, joissa henkilö, usein nuori nainen, kyyhöttää tilassa itseensä käpertyneenä, ikään kuin suojellen käsillään ruumistaan. Yksi näistä kokoelman itseensä käpertyneistä hahmoista istuu mekossaan lumihangessa paljain jaloin, puristaen jotakin esinettä rintaansa vasten. Taustalla olevan talon ikkunoista loistaa valoa ja koristeltu joulukuusi. Tytön takana hangella on lintu ja pieniä, tummia viivamaisia esineitä, jotka voisivat olla poltettuja tulitikkuja. Yksi tikusta on kaukaisuuteen katsovan, hymyilevän tytön kädessä. Kuva tuo mieleen Hans Christian Andersenin (1805–1875) kertomuksen ”Pieni tulitikku-tyttö”, joka päättyy seuraaviin sanoihin.

Mutta talon viereisessä loukossa kyyrötti aamuvarhaisella pakkasessa pieni tyttö punaposkisena,

suu hymyssä – kuolleena, kuoliaaksi paleltuneena vuoden viimeisenä iltana. Uuden vuoden sarastus valaisi pienen ruumiin, joka istui tulitikut kädessään, yksi tulitikukimppu melkein loppuun palaneena. Hän oli koettanut lämmitellä, sanottiin. Mutta kukaan ei tietänyt, mitä ihanaa hän oli nähnyt, missä loistossa hän isoäitinsä kanssa oli päässyt uudenvuoden iloon. (Andersen 1981, 84–85.)

Toisessa sinisävyisessä kuvassa nuori nais-hahmo istuu pää painuksissa lapsi vierellään. Sininen väri yhdistää naishahmoa ja lasta toisiinsa, mutta heidän välillään ei vaikuta olevan muuta yhteyttä, vaan kumpikin on uppoutunut omaan todellisuuteensa. Yksinäinen lattialla kyyhöttävä hahmo on kuvattu myös useissa muissa Nikkilän kokoelman teoksissa. Hänellä on usein pitkät vaaleat hiukset ja vaatetukseen hame tai mekko. Yhdessä kuvassa hahmo vaikuttaa polvistuneen lattialle rukoukseen ja ristineen kätensä. Toisessa teoksessa lattialla kyyhöttävä henkilö on kohottanut kätensä kasvoilleen, eikä hän näe takanaan raollaan olevaa mustaa ovea, jonka takaa hohtaa kulta-ainen valo (ks. Kuva 9).



Kuva 9: Helsingin kaupunginmuseo, NSM I121-EiNo (ei valmistumisvuotta).

Vaikka yksinäisyys on perusteena näissä kaikissa teoksissa, tuovat yksityiskohdat kuitenkin kuviin välähdyksiä siitä, että jonkinlainen yhteys muihin voisi olla mahdollinen. Tulitikkutyttöaiheessa yhteys avautuu sekä kuvan taustalla olevan kertomuksen kautta että tytön taakse asetetun linnun kautta, sinisävyisessä kuvassa on mukana lapsi, ja muissa teoksissa yhteys avautuu rukouksen ja raollaan olevan oven kautta. Huolimatta siitä, että käpertynyt asento viittaa haluun suojautua ulkomaailmalta ja vetäytyä sisäiseen todellisuuteen, on näissä kaikissa kuvissa myös toivoa.

Eräässä teoksessa yksinäinen naishahmo lojuu sängyllä huoneessaan. Teoksen yläreunaan on kirjoitettu sanat: ”Tämä on mun huone Nikkilässä.” Värikkään huoneen lattialla on lplevy ja pöydällä soitin ja kaiuttimet. Näiden elementtien hallitsevuudesta päätellen mielimuusikki on ollut kuvantekijälle merkityksellinen elementti sairaalaympäristössä. Sairaalasänky pois lukien kuva voisi olla kenen tahansa teinin huoneesta 1980-luvulta, jolloin kuva päiväyksen mukaan on tehty. Läheskään kaikissa kuvissa sairaalamaailma ei siis näyttäydy täysin lohduttomana ympäristönä.

Jännitteiset suhteet ihmisten välillä

Osa Nikkilän kokoelman kuvista keskittyy jännitteisiin suhteisiin ihmisten välillä. Kokoelmassa huomiota kiinnittää kolme hyvin erityyppistä kuvaa äiti ja lapsi -aiheesta. Ensimmäisessä, vaaleasävyisessä kuvassa sekä äiti että lapsi hänen sylissään näyttävät onnellisilta, ja heidän välillään vaikuttaa olevan positiivinen tunneside. Toisessa, tummanpuhuvassa asetelmassa äiti näyttää masentuneelta ja lapsi hänen sylissään onnettomalta. Äidin katse on kääntynyt sisäänpäin, ja lapsi katselee alakuloisena kohti katsojaa. Kolmannessa äiti ja lapsi -aiheisessa teoksessa äiti on kuvattu selin katsojaan, ja hänen sylissään oleva lapsi kasvat kohti katsojaa (ks. Kuva 10).

Katsoja ei voi olla varma, ovatko nämä kuvat omaelämäkerrallisia vai eivät – kuvaako tekijä

itseään äitinä, lapsena, ulkopuolisena tilanteen tarkkailijana, tai onko hänellä ylipäättään minkäänlaisista henkilökohtaista suhdetta kuvauskohteeseen. Teosten aiheessa voi nähdä kosketuspintaa myös uskonnolliseen madonna ja lapsi -kuvastoon.



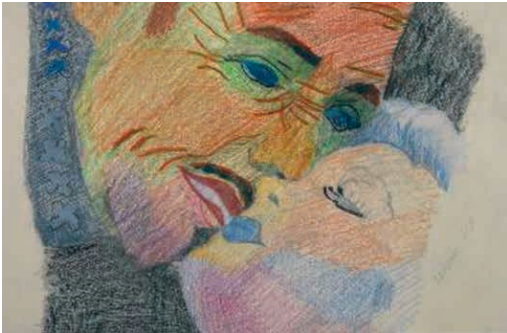
Kuva 10: Helsingin kaupunginmuseo, NSM I121-3140 (1978).

Tietynlaisiksi omakuviksi ovat toisinaan tulkittavissa sellaisetkin teokset, joissa ei ole lainkaan ihmishahmoja. Nikkilän kokoelmaan sisältyy esimerkiksi kymmeniä oksalla istuvaa pöllöä esittäviä teoksia, jotka kokonaisuutena saavat pohtimaan, onko tekijä pöllöhahmon kautta kuvannut omaa tilannettaan. Samankaltaisia ajatuksia herättävät myös tietyt luontoaiheet, joissa samaa maisemaa on kuvattu yhä uudestaan ja uudestaan vaihtelevissa värisävyissä ja vuodenajoissaan. Myös monet nimeltä tunnetut taiteilijat ovat rakentaneet rinnastuksia omakuviansa ja luonnonelementtien, kuten puiden välille. Esimerkiksi Edvard Munch ja Charley Toorop (1891–1955) ovat kuvanneet itsensä ikääntyneenä ikkunasta näkyvän paljaan, talvisen puun rinnalla.

Nikkilän potilastaitteessa kuvatut ihmiset eivät yleensä näytä onnellisilta, tai edes tyytyväisiltä, vaan heidän päävireenään on pikemminkin alakulo ja lamaantuneisuus. Tässä mielessä poikkeuksellisia ovat eräänlaiset fantasiakuvat, joissa henkilö on esitetty esimerkiksi josakin eksoottisessa kohteessa tai prinsessana. Toisinaan Nikkilän sairaalan jugend-tyylisiä

rakennuksia on kuvailtu linnamaisiksi, mikä on osaltaan saattanut vaikuttaa prinsessa-aiheiden kehittelyyn. Kellokosken prinsessana tunnettu potilas Anna Lappalainen (1896–1988) eli viimeiset vuotensa Nikkilän sairaalassa, ja hänestä kerrotut tarinat ovat niin ikään saattaneet kiehtoa muiden Nikkilän potilaiden mielikuvitusta. Nikkilän kokoelmassa kuvatut prinsessatkaan eivät aina vaikuta elämäänsä kovin tyytyväisiltä, vaan joskus jopa masentuneilta. Poikkeuksen muodostaa erään potilaan teoksissa viettelevästi hymyilevä naishahmo, mutta näihin teoksiin liitettyjen tietojen kautta käy ilmi, että kuvauskohteena on ollut missi Anne Pohtamo.

Silloin, kun Nikkilän kokoelman teoksissa on kuvattu useampi ihminen, tilanteet ovat usein jännitteisiä. Osa teoksista havainnollistaa miehen ja naisen suhdetta ja eroottista vetovoimaa heidän välillään. Selkeimmin tämä näkyy kuvassa, jossa mies ja nainen on asetettu seisomaan vastatusten punainen kukka välissään. Henkilöt katselevat kaihoisesti kohti kukkasta, vieno puna poskillaan. Muutamissa yksittäisissä teoksissa on kuvattu halaava tai suuteleva pariskunta (ks. Kuva 11).



Kuva 11: Helsingin kaupunginmuseo, NSM I121-EiNo (1978).

Nikkilän taidekerhoa ohjannut Wardi on todennut näistä aiheista seuraavaa: ”Nikkilässä näin ihmisiä jotka aikoivat tehdä itsemurhan ja tekivätkin. Heidän viimeiset piirroksensa yrittivät usein kuvata halaamista. Siis jonkinlainen toivo ja yhteyden tarve kuitenkin.” (Wardi, teoksessa Anhava 2005, 106.)

Joissakin Nikkilän kokoelman kuvissa parisunnan tunnekokemukset vaikuttavat ristiriitaisilta. Nainen saattaa esimerkiksi näyttää viekkaalta tai viettelevältä ja hänen rinnalleen asetettu mies järkyttyneeltä, varautuneelta tai jähmettyneeltä. Joskus henkilöihajmojen tunnetiloja on korostettu värien avulla esimerkiksi siten, että naishahmo on kuvattu punaisena ja mieshahmo sinisenä, tai naishahmon kasvot saattavat olla punaiset ja mieshahmon vihreät. Vastaavanlaista värienkäyttöä voi kohdata esimerkiksi Edvard Munchin mustasukkaisuusaiheessa. Erään Nikkilän kokoelman taiteilijan teoksissa on kiinnostavia kosketuskohtia Munchin teokseen *Elämäntanssi* (1899–1900), jonka teemana on vetovoima ja ulkopuolisuudentunne (ks. Kuva 12).



Kuva 12: Helsingin kaupunginmuseo, NSM I121-EiNo (ei valmistumisvuotta).

Muutamissa teoksissa on kuvattu myös vetovoimaa ja kiintymyssuhteita miesten välillä ja aiheeseen liittyviä häpeän- ja syyllisyydentunteita. 1900-luvun loppupuolella, jolloin pääosa Nikkilän teoksista on tehty, oli homoseksuaalisuus huomattavasti suurempi tabu kuin 2000-luvulla (ks. esim. Kalha 2005; Tihinen 2000; Kuva 13).

Aikuisten keskinäiseen läheisyyteen tai erillisyyteen keskittyneissä kuvissa on toisinaan taustalla lapsihahmoja. Joskus lapset näyttävät tarkkailevan tilanteita aikuisten välillä ja joskus taas toimivan eräänlaisina välittäjinä toisilleen selkensä kääntäneiden aikuisten välillä. Kaiken kaikkiaan Nikkilän kokoelman



Kuva 13: Helsingin kaupunginmuseo, NSM I121-EiNo (ei valmistumisvuotta).

ihmisten välisiä suhteita valottavat teokset ovat hyvin monipuolisia, ja niissä on kuvattu herkkävireisesti monenlaisiin haasteellisiin ihmissuhteisiin liittyviä tunteita eri toimijoiden näkökulmasta. Nikkilän kokoelman kuvamateriaalia voisikin siten hyödyntää paitsi osana taideterapiaa, myös esimerkiksi hoitohenkilöstön koulutuksessa pyrittäessä ymmärtämään kokemusmaailmaa, joka ei aina ole yksiselitteisesti sanojen tavoitettavissa.

Lopuksi

Viime vuosikymmeninä kuvataideterapia ja taidepsykoterapia ovat kehittyneet merkittävästi, ja aiheesta on saatavilla runsaasti oppikirjoja ja tutkimustietoa – toisin kuin 1900-luvun alkupuolella, jolloin Nikkilän taidekokoelmaa alettiin kartuttaa. Nikkilän kokoelman voikin mieltää yhdeksi varhaiseksi vertailukohtaksi nykyisessä terapiakontekstissa tehdyille kuville. Nikkilän taidekerhojen yhteydessä terapeuttiset keinot ja päämäärät eivät oleet lainkaan yhtä selkeästi määriteltäviä kuin nykyään. Nikkilän kokoelman kuvat voivat kuitenkin tuoda nykyiseen terapeuttiseen toimintaan ajallista syvyyttä näyttämällä, mitkä nykyisten terapioiden yhteydessä käsitellyistä aiheista, teemoista ja ilmaisutavoista ovat olleet keskeisiä jo 1900-luvulla ja mitkä teemat taas ovat muuntuneet tai täysin kadonneet 2000-luvun terapiakuvastosta. Onko esimer-

kiksi uskonnollisilla teemoilla yhtä keskeinen rooli 2000-luvun kuvastossa kuin niillä oli Nikkilän potilastaiteessa? Toisaalta 2000-luvun taideterapeuttisen kuvaston tutkimus voisi puolestaan auttaa ymmärtämään Nikkilän kokoelman yksittäisiä kuva-aiheita osana visuaalista jatkumoa laajemmassa psykiatrisen taiteen kontekstissa.

Nikkilän kokoelman omakuvat ja muut henkilökuvat sisältävät monenlaista ruumiillista tietoa, joka osittain väistää verbaalista kuvasta. Kokoelman teoksista voi löytää laajan kirjon tunteita ahdistuksesta pelkoon, surumielisyyteen, epävarmuuteen, yksinäisyyteen, ulkopuolisuuteen, vihaan, kateuteen, häpeään, syyllisyyteen, välinpitämättömyyteen, ylättyneisyyteen, tyytyväisyyteen, ihastukseen, rakkauteen, kiintymykseen ja hellyyteen. Sekä negatiiviset että positiiviset tunteet ovat siis kuvissa monipuolisesti edustettuina, mutta osaa kuvista hallitsee tunteiden täydellinen poissaolo. Tunnekokemukset näyttäytyvät kuvissa paitsi henkilöhahmojen katseiden, ilmeiden, eleiden ja asentojen kautta, myös kuvien symboliikan, värien, piirrosjäljen, maa-laustavan ja kuvien asetelmien kautta. Tunteiden laadusta kertovat esimerkiksi hahmojen etäisyys tai läheisyys suhteessa toisiinsa ja ympäröivään tilaan.

Viittauksina mielen sairauteen voi Nikkilän kokoelman teoksissa ymmärtää esimerkiksi ihmishahmojen tuskaiset, pelokkaat tai kivettyneet ilmeet ja asennot, lamaannuksesta tai ahdistuksesta kertovat värit, ihmishahmojen pirstonaisuuden, ruumiin rajojen rikkoutumisen tai sumentumisen. Joissain teoksissa kuvatut ihmishahmot näyttävät valmistautuvan hyppyyn korkeuksista kohti kuolemaa, ja osassa kuvista on viitteitä kehon vahingoittamiseen esimerkiksi pistämällä tai viiltämällä. Mielen tuskaisuutta kuvataan siis usein fyysisen kivun kautta. Nikkilän kokoelman ihmishahmojen joukossa on vain vähän itsevarmoja hahmoja ja huomattavasti enemmän käpertyviä, kouristuneita, vetäytyviä, katseensa sivuun kääntäviä, omaan todellisuuteensa sulkeutuvia hahmoja.

Kokonaisuutena Nikkilän kokoelman kuvat muodostavat äärettömän vaikuttavan katalogin, jonka äärelle jokaisen hoitoalalla työskentelevän toivoisi pysähtyvän. Kuvat välittävät monenlaista sanatonata tietoa paitsi potilaiden sairaudesta ja sairaalakokemuksista, myös heidän iloistaan ja suruistaan, pettymyksistään ja kaipauksestaan, peloistaan ja toiveistaan sairaalaelämän ulkopuolella. Läheskään kaikki kuvat eivät kerro potilaiden sairaudesta ja kärsimyksestä, vaan kuvissa mukana on paljon potilaille merkityksellisiä asioita ja ihmissuhteita, jotka he ovat halunneet tuoda mukaansa sairaalaympäristöön ja joista he ovat ammentaneet voimaa selviytymiseensä ja toipumiseensa. Omakuvien lisäksi Nikkilän kokoelmassa on runsaasti esimerkiksi luontoaiheita ja uskonnollista kuvastoa, jotka tarjoavat mahdollisuuksia paitsi identiteetin työstämiselle, myös etäisyyden ottamiseen omaan tilanteeseen ja sen reflektointiin laajemmassa perspektiivissä (ks. Kuuva 2021).

On selvää, että osalla Nikkilän kokoelman taiteilijoista on ollut muita enemmän harjaantuneisuutta kuvalliseen ilmaisuun ja erilaisten tekniikoiden hyödyntämiseen, mikä luonnollisesti vaikuttaa siihen, kuinka täsmällisesti esimerkiksi tunnekokemuksia on ollut mahdollista ilmaista. Harjaantumattomuus on myös voinut ohjata kuvantekijöitä keskittymään kokemuksen kannalta keskeisimpiin asioihin. Tekijöiden välillä on myös suuria eroja sen suhteen, kuinka symbolisesti, etäännytetysti tai kirjaimellisesti he ovat kokemuksiinsa kuvanneet, ovatko he esimerkiksi hyödyntäneet teoksissaan tunnistettavia hahmoja vai työskennelleet abstraktin taiteen keinoin, värien ja muotojen yhdistelmien kautta. Lapsenomaisesti toteutuissa kuvissa on usein tiettyä vilpittömyyttä ja avoimuutta, jota on vaikeampaa tavoittaa kuvien taidokkaan teknisen toteutuksen takaa.

Omakuvat voi käsittää pisteeksi, jossa menneisyyden kokemukset ja tulevaisuuden toiveet kohtaavat. Omakuva on itsen ja oman tilanteen kohtaamista ja sen tekemistä näkyväksi siten, että kokemus on mahdollista jakaa myös muiden kanssa. Koska potilaiden monitahoi-

set tunnekokemukset usein väistävät sanoja, ovat ne siksi saattaneet jäädä huomiotta sairaalaympäristöissä. Nikkilän taidekerhoja ohjannut Wardi on kertonut, että hän koki potilaiden piirrosten avulla toisinaan pääsevänsä hyvin lähelle heitä: ”Vaikkei mitään puhuttu, niin kuva kertoi tekijänsä tuskasta ja surusta. Muutos näkyi piirroksessa, jossa silmien ilme oli hivenen vähemmän tuskainen ja kuvan kokonaisilme vapautuneempi.” (Wardi, teoksessa Tuovinen 2009, 189.)

Monet taiteilijat van Goghista Schjerfbeckiin, Munchiin ja Kahloon ovat kuvanneet itseään pitkällä aikavälillä, jolloin heidän teostensa joukosta voi löytää kuvia ennen sairastumista, sairastumisen aikana ja sen jälkeen, toipilavaiheessa. Nikkilän kokoelman kuvissa on siis runsaasti kosketuspintaa myös taidehistoriasta tunnettuihin teoksiin, mikä asettaa ne laajempaan kontekstiin ja voi auttaa näkemään sairastumiskokemuksissa yleisinhimillisiä piirteitä aikakaudesta riippumatta. Yhteyksien löytyminen voi olla vapauttavaa myös potilastaiteilijoiden kannalta ja tuoda tekijöille merkityksellisen peilauspinnan omaan tilanteeseensa.

Kirjallisuus

Andersen, Hans Christian (1981). *Pieni merenneito ja muita Andersenin satuja*. Valikoinut ja kuvittanut Kaarina Kaila. Suom. Martti Rapola, Sirkka Rapola ja Maria Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.

Anhava, Martti (2005). *Rafael Wardi ja värin ilo*. Helsinki: WSOY.

Arell, Berndt (2004). Omakuvat ja sairaalan arkea. Teoksessa Mäkelä, Hannu & Arell, Berndt, L. *Onerva: valvottu yö. Runoilijan maalauksia pimeästä valoon*. Helsinki: Minerva.

Borzello, Frances (1998/2016). *Seeing ourselves. Women's self-portraits*. Lontoo: Thames & Hudson.

Cadogan, Jukka (2008). Mielisairaiden taide Suomessa. Tutkielma psyykkisesti sairaiden taiteen vastaanotosta taidekentällä ja julkisuudessa 1915–1971. Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Elovirta, Arja (2005). Taiteeton taide: Luovuuden ja taiteen suhteista. Teoksessa Elovirta, Arja (toim.), *Omissa*

- maailmoissa. Taidetta, terapiaa ja liiteripicassoja*, 19–31. Helsinki: Maahenki.
- Erkkilä, Jaakko & Rankanen, Mimmu** (2020). Kun sanat eivät riitä. Luovat terapiat. *Duodecim*, 136(18), 2062–2067.
- Haveri, Minna** (2010). *Nykykansantaide*. Helsinki: Maahenki.
- Hämäläinen, Helena** (2020). Potilaiden kädenjälkiä – potilastaide ja potilastyöt terveysalan kokoelmissa. Teoksessa Sinisalo, Henna; Tukia, Maria; Hämäläinen, Helena & Manns, Anders (toim.), *Terveys tallessa – sata kokoelmaa ja museota Uudeltamaalta*, 308–313. Helsinki: HUS Helsingin yliopistollisen sairaalan museo-toimikunta.
- Hämäläinen, Tommi** (2018). Mielen kuva-arkistossa. Tutkielma oppimiskokemuksesta Nikkilän sairaalan potilastöiden äärellä. Maisterintutkielma. Helsinki: Aalto-yliopisto.
- Kalha, Harri** (2005). *Tapaus Magnus Enckell*. Helsinki: SKS.
- Kuuva, Sari** (2010). Emotional creativity in art – Case Scream. Teoksessa Vakkari, Johanna (toim.), *Mind and Matter elected papers of Nordik 2009 conference for art historians*, 170–184. Helsinki: Society of Art History in Finland.
- Kuuva, Sari** (2021). Religious and spiritual motifs in the art of the patients of Nikkilä hospital. *Approaching Religion*, 11(1), 135–155.
- Lahelma, Marja** (2014). Ideal and disintegration. Dynamics of the self and art at the fin-de-siècle. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Lassfolk, Crista & Pasanen, Timo** (toim.) (2008). *Sairaalan kahdet kasvat. Muistoja Nikkilän sairaalasta*. Siipoo: Siipoo kunta.
- Leijala-Marttila, Mervi & Huttula, Kirsi** (toim.) (2011). *Taidepsykoterapia*. Helsinki: Duodecim & Suomen Taideterapiayhdistys ry.
- McGregor, John M.** (1989). *The Discovery of the art of the insane*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Metzger, Rainer & Walther, Ingo F.** (2008). *Vincent van Gogh 1853–1890*. Köln: Taschen.
- Müller-Westermann, Iris** (2005). *Munch by himself*. Lontoo: Royal Academy of Arts.
- Mäkelä, Hannu & Arell, Berndt** (2004). *L. Onerva: valvottu yö. Runoilijan maalauksia pimeästä valoon*. Helsinki: Minerva
- Nyberg, Patrik** (2019). Maalattut kasvat. Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Onerva, L.** (1945). *Pursi. Runoja*. Helsinki: Otava.
- Parland, Oscar** (1991). *Tieto ja eläytyminen. Esseitä ja muistelmia*. Helsinki: WSOY.
- Pietikäinen, Petteri** (2020). *Kipeät sielut. Hulluuden historia Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Prinzhorn, Hans** (1922/1972). *Artistry of the mentally ill. A contribution to the psychology and psychopathology of configuration*. Berliini, Heidelberg & New York: Springer.
- Rankanen, Mimmu** (2007). Taideterapiassa vaikuttavia ydinprosesseja. Teoksessa Rankanen, Mimmu; Hentinen, Hanna & Mantere, Meri-Helga (toim.), *Taideterapian perusteet*, 35–49. Helsinki: Duodecim.
- Rankanen, Mimmu; Hentinen, Hanna & Mantere, Meri-Helga** (toim.) (2007). *Taideterapian perusteet*. Helsinki: Duodecim.
- Rhodes, Collin** (2004). *Toinen taide – luovat erot*. Suom. Tomi Snellman. Helsinki: Maahenki.
- Runco, Mark A.** (2007). *Creativity. Theories and themes: Research, development and practice*. Burlington, San Diego & Lontoo: Elsevier.
- Schreck, Hanna-Reetta** (2017). *Minä maalaan kuin Jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Teos.
- Seeskari, Daniela** (2011). Taideterapian ja taidepsykoterapian historiaa. Teoksessa Leijala-Marttila, Mervi & Huttula, Kirsi (toim.), *Taidepsykoterapia. Psykoanalyttinen näkökulma*, 29–36. Helsinki: Duodecim & Suomen Taideterapiayhdistys ry.
- Seikkula, Jaakko** (2020). Ruumiillisuus psykoterapiassa: dialogista toisiinsa virittäytymistä ja synkroniaa. Teoksessa Erkkilä, Jaakko & Ylönen, Maarit E. (toim.), *Ennen sanoja – pohdintoja ruumiillisuudesta*, 1–23. Jyväskylä: Eino Roiha -säätio & Suomen musiikkiterapiayhdistys ry.
- Stewen, Riikka** (1996). Suljetut silmät. Teoksessa Lyytikäinen, Pirjo; Kalliokoski, Jyrki & Kantokorpi, Mervi (toim.), *Katsomuksen ihanuus. Kirjoituksia vuosisadanvaihteen taiteista*, 17–26. Helsinki: SKS.
- Tihinen, Juha-Heikki** (2000). Vaivoin verhottu halu – mieskuva Magnus Enckellin tuotannossa. Teoksessa Björklöv, Jari & Tihinen, Juha-Heikki (toim.), *Magnus Enckell 1870–1925*. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.
- Tikka, Katja & Maria Tukia** (2020). Rafael Wardi – varhaisen kuvataideterapian lähettiläs. Teoksessa Sinisalo, Henna; Tukia, Maria; Hämäläinen, Helena & Anders Manns (toim.), *Terveys tallessa – sata kokoelmaa ja museota Uudeltamaalta*, 314–315. Helsinki: HUS Helsingin yliopistollisen sairaalan museotoimikunta.

Tolvanen, Marko (2006). Marko Tolvasen "Kohdunsisäisiä unelmia". Kysymys mielisairaiden taiteen estetiikasta. Pro gradu. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Tuohela, Kirsi (2015). Sielun ja mielen sairaus. Varhaiset psyykkisen sairastamisen omaelämäkerrat Suomessa. Teoksessa Ahlbeck, Jutta; Lappalainen, Päivi; Launis, Kati; Tuohela, Kirsi & Westerlund, Jasmine (toim.), *Kipupisteissä. Sairaus, kulttuuri ja modernisoituva Suomi, 195–232*. Turku: Turun yliopisto.

Tuovinen, Sirkka Liisa (2009). *Inhimillinen Nikkilä. Helsingin suuri mielisairaala Sipoossa 1914–1999*. Helsinki: Helsingin kaupungin terveyskeskus.

Tuovinen, Sirkka Liisa & Aronsson, Jukka (2018). *Suomen mielisairaalamuseot ja kokoelmat*. Helsinki: Psykiatrian yhteistyö ry.

van der Kolk, Bessel (2017). *Jäljet kehossa. Trauman parantaminen aivojen, mielen ja kehon avulla*. Suom. Teija Hartikainen. Helsinki: Viisas Elämä.

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