

Teoksen äärellä harjaantunut katse

Kukka Paavilainen



Teoksen äärellä harjaantunut katse

Teoksen äärellä harjaantunut katse

Kukka Paavilainen

Kuvataiteen tohtorin opinnäyte

Julkaisija
Taideyliopiston Kuvataideakatemia

© Taideyliopisto ja Kukka Paavilainen

Graafinen suunnittelu
Leena Kangaskoski

Kannen kuvat
Kukka Paavilainen, *Haaste*, 2012, öljy
pellavalle, 200 x 440 cm, taiteilijan
omistuksessa. Kuva: Jussi Tiainen.
Ellen Thesleff, *Marionetteja*, puupiiirros,
laatta 1908, 9,5 x 9,5 cm, yksityiskokoelma.
Kuva: Kansallisgalleria / Janne Tuominen.
© Ellen Thesleffin oikeudenhaltijat 2024.

Paino
Hansaprint, 2024

ISBN 978-952-353-455-1 (painettu)
ISBN 978-952-353-456-8 (pdf)

Tämä kirja on luettavissa avoimena julkaisuna
Taideyliopiston sähköisessä julkaisuarkistossa.
<https://taju.uniarts.fi/>



Sisällys

Esipuhe	Opinnäytteen lähtökohdat ja kokonaisuus	7
Artikkeli 1	Freud, Morelli ja kerronnan kudelma - Tutkivan taiteilijan näkökulma syntyvän teoksen havainnointiin	41
Artikkeli 2	Maalauksen läpi: <i>Maisema Toscanasta</i>	79
Artikkeli 3	Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä	129
Artikkeli 4	Väriä päin - Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaatat ja värivedokset	175
Yhteenveto	Tutkia katsoen	223
	Lähdeluettelo	235
	Tiivistelmät	248
	Kiitokset	255



Kuva 1. Kukka Paavilainen, Manuaalisesti vedostettu värivalokuva mustavalkonegatiivia käyttäen (1999-2000). Esityö maalausta varten.

Lahden taideinstituutin takapihalla keväällä 1999 etsiskelin kiinnostavaa tilaa pääsykoetehtävänä olleelle installaatiolle. Osuin roska-astioille, jotka oli sullottu unohdetun oloisina vanhan tehtaanpiipun juurelle. Matalan rakennuksen seinä ahdisti tilaa oikealta ja verkkoaita vasemmalta puolelta. Viisi roskapönttöä kyyhötti tilaan työnnettynä viimeksi käyneen kuskin jäljiltä. Niiden asennot olivat sattumanvaraiset, mutta ne tuntuivat muodostavan suhteita toisiinsa.

Syksyllä opintojen alettua tahdoin ikuistaa mieleeni jääneet syvennykseen unohtuneet roskapöntöt. Odottelin lumisateen lakkaamista koululla ja illan pimennyttyä lähdin ulos. Valonheitin syttyi liiketunnistimen tunnistettua minut ja valaisi lumen ja valkoisen spraymaalin roskisten kyljissä. Niiden pintaa peittänyt graffitimaalauskuudelma oli lisääntynyt poissa ollessani. Aamulla valokuvauksen mustavalkokurssilla kehitin filmit ja myöhemmin pimiössä olin tyytyväinen valokuvani lopputuloksen raakuuteen. Valonheittimen ansiosta valkoiset merkit roskisten iholla paloivat puhki valokuvassa. Roskien viejää ajatellen asennettu valonlähde oli paikallaan pimenevässä illassa ja teki odottamatta työtä edukseni.

Kevätlukukaudella kaivoin mustavalkonegatiivin esiin valokuvauksen värikurssia varten. Mielessäni olivat taidemaalari

Jussi Nivan sanat edelliseltä keväältä, kun olin haastatellut häntä taidehistorian kandityötäni varten. Niva oli kertonut valottaneensa mustavalkonegatiivin avulla värivalokuva-paperia. Hän oli muuttanut negatiivin mustavalkoisen kuvan yksi- tai kaksiväriseksi valitsemalla valkoisen valon koko spektrin sijaan vain yhden valon aallonpituuden suurennuskoneen valopäästä. En tuntenut ilmiötä ja tahdoin kokeilla, toteutuisiko se silmiäni edessä taiteilijan kuvaamalla tavalla.

Nivan ohjeiden mukaan valitsin pimiössä mahdollisimman puhtaan vastaväriparin. Valotin syaanisista aallonpituutta valokuvani vasemmalle laidalle ja pidin pahvinpalaa ilmassa toisen puolen suojana. Tämän jälkeen valitsin lämpimän punaisen valokuvani oikealle laidalle ja suojasin jo valottamani puolen pahvilla. Pimiön kemikaalialtaan kirkaaseen nesteeseen upotettuna mustavalkokuvani piirtyi hiljalleen esiin - Ranskan lipun väreissä!

Siellä, missä valoherkkä paperi oli saanut osakseen molempia aallonpituuksia, näin puhtaan harmaan sävyn. Missä värivalot eivät olleet kohdanneet, näin sinisen värin liukuvan valkoisen kautta punaiseen ja päinvastoin. Väriliukuma synnytti voimakkaan tunteen häikäisevästä valosta. Luonnonilmiö oli toteutunut Nivan kertoman mukaan, se oli toistettavissa kuten empiirinen tutkimustulos.

Arkinen koe oli osoittanut, että valkoisesta valosta oli erotettavissa erivärisiä aallonpituuksia ja että värivalokuvapaperi reagoi niihin tarkasti. Valo itsessään sekoittui additiivisesti. Valokuvapaperilla värit sen sijaan likaantuivat sekoittuessaan toisiinsa substraktiivisesti. Vedoksesta toiseen vaihdellen valon vastavärit muodostivat kuitenkin paperilla hyvin puhtaan harmaan sävyn. Tätä halusin ryhtyä tutkimaan myös maalauksen kouriintuntuvan materiaalisilla väriaineilla.

Keväällä 2001 aloitin opinnot Kuvataideakatemiaan maalaustaiteen osastolla, josta valmistuin vuonna 2005. Koulun jälkeen omalla työhuoneellani kaivoin esiin trikoloriroskis-valokuvani. Maalasin ensimmäisen teokseni työhuoneellani tuota valokuvaa apuna käyttäen. Jäljittelin graffiti-scenen ulkopuolisena tarkkailijana tágien muotokieltä kuin kalligrafeja, jotka alkoivat ilmetä minulle puhekuplina roskapönttöjen pinnalla. Yhtäkkiä olin keskellä nuorten keskustelua, jota käytiin takapihalla pakkasessa, seitsemän hengen voimin.

Katkelmasta käy ilmi, kuinka alkuperäinen havainto roska-astioiden äärellä kehittyi pimiötyöskentelyn kautta ja sai muodon työhuoneella valmistuneessa teoksessa *Nimetön* (2005) (kuva 2). Tuon maalausaiheen ympärille kehkeytyi debyyttinäyttelyni teoskokonaisuus, joka oli esillä Forsblom Projects’issa maaliskuussa 2007. Näyttelyssä asetin teoksen esille muutoin tyhjään huoneeseen kuin elokuvateatterin valkokankaan (kuva 3). Se täytti huoneen päätyseinän reunasta reunaan. Toivoin, että sitä myös katsottaisiin kuin valkokangasta, jolla näkyviin tapahtumiin katsoja uhraa paljon kallista aikaansa.

Katkelmasta hahmottuu myös käsitykseni taiteilijan tekemästä tutkimuksesta aloittaessani kuvataiteen tohtoriopinnot vuonna 2010. Taiteellinen työskentelyni on havaintoon ankkuroitunutta ja siihen liittyvä tutkimus käytännönläheistä ja kokeilevaa. Teosta edeltävä havaintoni on usein arkikokemuksesta eroava luonnonilmiö. Rajuilman seuraukset alikulkutunnelissa (kuva 4) tai tyynen vedenpinnan heijastus saattavat sytyttää halun maalata. Niin ikään tutkimus voi lähteä liikkeelle kokemuksen ääreltä.

Kuvataiteen tohtorin opinnäytteeni teoskokonaisuus ja neljä tutkimus-artikkelia ovat kaikki syntyneet jonkin merkityksellisen havainnon seurauksena. Varsinaisia tutkimuskysymyksiä on tästä syystä ollut vaikea

muotoilla. Niille olen löytänyt sanallisen muotoilun vasta julkaisun alla. Tutkimukseni kuluessa opin, että tällainen yksityiskohdasta yleiseen suuntautuva tutkimusasetelma vastaa osittain mikrohistorioit-sijoiden aloittamaa tutkimuskirjoittamista. Minun lähtökohtani ovat muovautuneet kuvataiteilijan todellisuudesta, jossa työn alla oleva teos on eräällä tavalla koko maailmankaikkeuteni siihen saakka, kunnes teos valmistuu. Tarkastelen maailmaa työn alla olevan teokseni ”läpi”, ja tästä syystä yksittäiseen teokseen keskittyvä tutkimus on tuntunut luon-tevalta. Kutsun lähestymistapaani teoslähtöiseksi tutkimusasetelmaksi.¹

Kuvataiteilijalla yhden teoksen syntymiseen liittyy loputon määrä käytännöllisiä kysymyksiä, ongelmanratkaisua, uusien materiaalien kokeilua ja käyttöönottoa. Niinpä on ymmärrettävää, että

¹ Samankaltaisesti yhden teoksen synnyttämän hämmennyksen tai oivalluksen ääreltä ovat alkaneet ainakin kahden maalaustaiteidetta tutkivan taidehistorioitsijan väitöstutkimukset: Tutta Palin, *Oireileva miljöömuotokuva: Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 2004), 32; Patrik Nyberg, *Maalautut kasvot: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen* (Helsinki: Kansallisgalleria, 2019), 11–14.



Kuva 2. Kukka Paavilainen, *Nimetön*, 2005, öljy pellavalle, 200 x 300 cm, Nykyaiteen museo Kiasma. Kuva: Jussi Tiainen.



Kuva 3. Installaatiokuva debyyttinäyttelystäni (2007)
Forsblom Projects, Helsinki. Kuva: Jussi Tiainen.



Kuva 4. Kukka Paavilainen, alikulkutunneli rajuilman
jälkeen Helsingin Herttoniemessä (2005–2007).

taidehistorioitsija, jota nämä haasteet eivät kosketa, saattaa ihmetellä opinnäytteeni kokonaisuutta. Näissä artikkeleissa yhdistän kahden koulutukseni - kuvataiteilijan ja taidehistorioitsijan - tietotaitoa. Opinnäytteeni läpikulkeva juonne on teoksen äärellä harjaantunut katse ja sitkeä tutkimuskirjoittamisen haaste, johon haen erilaisia kerronnallisia ja argumentoivia ratkaisuja. Millaista kumuloituvaa uutta tietoa syntyy taiteilijan asettamalla tutkimuskysymyksillä ja millaisia tutkimustuloksia näillä valinnoilla on mahdollista saavuttaa?

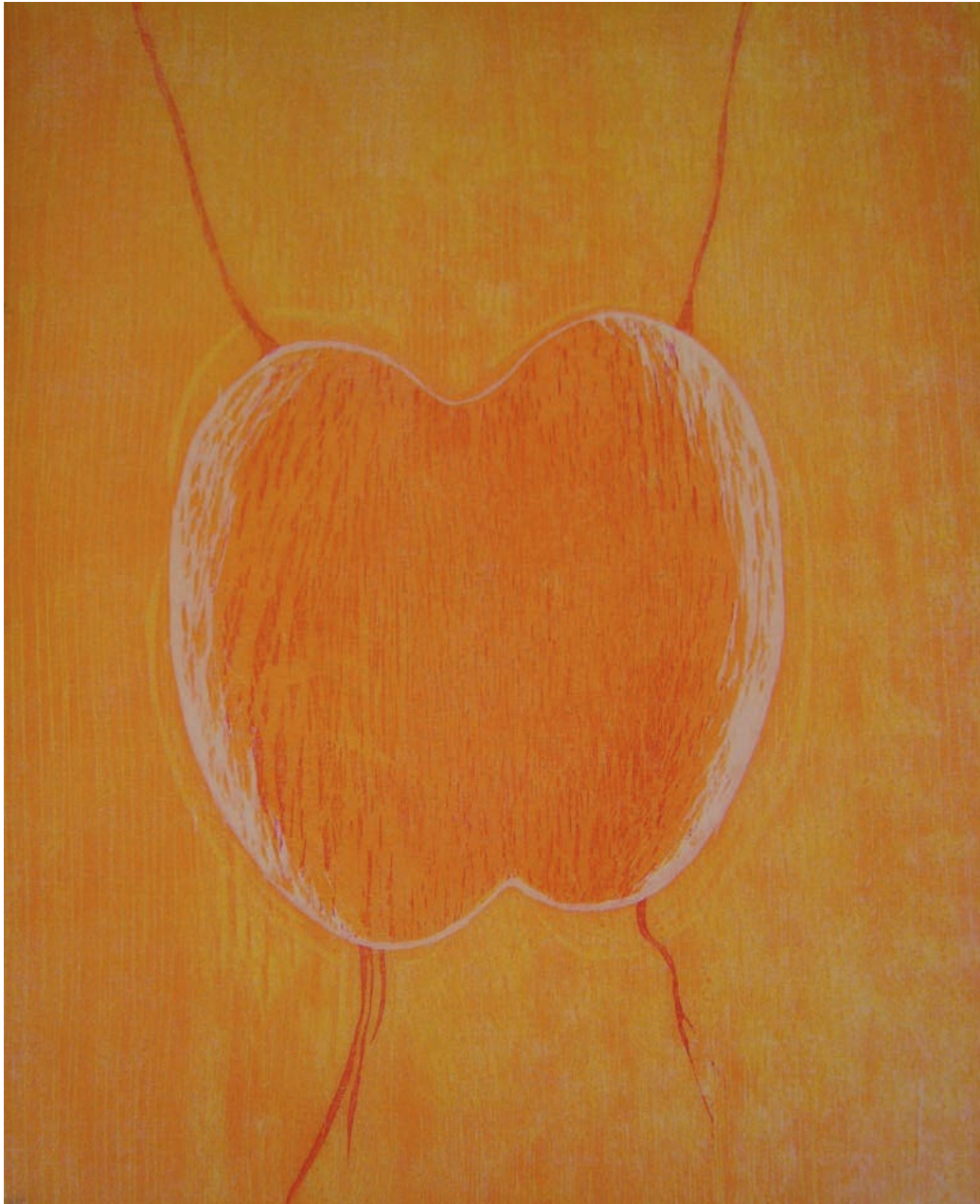
Käytännönläheinen tutkimus

Kuvataiteilija Ellen Thesleffin (1869-1954) graafinen tuotanto sai minut kokeilemaan grafiikan menetelmiä jo kauan ennen kuin hain tohtoriopintoihin. Aloitin litografialla Idem Paris -litografiapajalla joulun alla 2007. Liukkaalla kalkkikivellä tein yksi- ja kaksivärisiä kuvia ja jatkoin vuoden päästä väriliukumaan teoksella *Iris* (kuva 5). Litografiassa vedostamiseen käytetään transparenteja väriaineita, ja kahden värin liukumista toisiinsa kutsutaan iirikseksi. Liu'utin rasvaiseen kiinalaiseen tussiin kastamiani paljaita käsiäni veden liukastamalla kivellä. Vedostusvaiheessa kylmä viridiaanivihreä liukui lämpimään vermilloninpunaiseen muodostaen keskelle tumman värittömän alueen. Vedoksessa kalkkikiven koko pinta reunaa myöden jäi näkyviin. Toinen vedostuskerta tyhjäksi hiotulla kivellä tehtiin lämpimällä syaanisinisellä ja kylmällä punaisella. Syaani lämmitti alareunan vihreää ja kinakridon viilensi yläreunan punaista ja keskialueen paperinvalkoinen jäi näkyviin apugeelin ansiosta.

Keväällä 2008 ryhdyin tekemään myös puupiirrosta. Tampereen Mäntinrannassa puupiirtäjä Tuukka Peltosen kurssilla tein Thesleffin kunniaksi *Sätkynukkesydämen* katoavan laatan tekniikalla (kuva 6). Samanlaisesti tein laatalta erivärisen uniikin vedoksen, jolle annoin nimeksi *Raatosydän* (kuva 7). Litografiani ja puupiirrokseni olivat esillä Grafiikanpaja Himmelblau'n näyttelyssä Taidekeskus Retretissä *Ellen Thesleff - Värien tanssi* -näyttelyn aikaan kesällä 2008. Paljon myöhemmin Kuvataideakatemia Puupiirtäjä *Ellen Thesleff* -kurssin (2018) yhteydessä kokeilin myös harvojen suosimaa puukaiverrusta taidegraafikko Inari Krohnin opastamana. Tällaisella graafisella osaamisella lähestyin Thesleffin kohopainotuotantoa tutkivana taiteilijana.



Kuva 5. Kukka Paavilainen, *Iris*, 2009, litografia, 98 x 64 cm. Kuva: Jussi Tainen.



Kuva 6. Kukka Paavilainen, *Sätkynukkesydän*, väripuupiirros, 2008, 40,6 x 33,4 cm. Kuva: Kukka Paavilainen.



Kuva 7. Kukka Paavilainen, *Raatosydän*, väripuupiirros, 2008, 40,6 x 33,4 cm. Kuva: Kukka Paavilainen.

Taiteellinen osuus ja neljä tutkimusartikkelia

Kesällä 2008 vierailin Mikkelin taidemuseossa ja näin vuosien tauon jälkeen Ellen Thesleffin öljymaalauksen *Maisema Toscanasta* (1907) (kuva 1 sivulla 80). Tämän Martti Airion kokoelmaan kuuluvan teoksen äärellä oivalsin, miten Thesleff oli ymmärtänyt maalauksen tilalliset mahdollisuudet. Tämä oli taiteellista tutkimustani edeltänyt havainto. Se sysäsi liikkeelle jatkumon, jonka tulokset esittelen opinnäytteeni toisessa luvussa, artikkelissa ”Maalauksen läpi: *Maisema Toscanasta*”. Teoksen äärellä syntynyt havainto johti oivallukseen, jota aloin tutkia maalaamalla. Syntyneet kymmenen öljymaalausta muodostavat opinnäytteeni *taiteellisen osuuden*.

Kymmenen maalaukseni teoskokonaisuus valmistui vuosina 2012–2014, ja teokset olivat julkisesti esillä eri kokoonpanoissa vuosina 2013–2016. Kolme teoksista osallistui *Tsiigaa Art Goes Kapakka* -näyttelykokonaisuuteen Helsingissä elokuussa 2013.² Samana kesänä osa maalauskokonaisuuden teoksista oli esillä Galleria Pirkko-Liisa Topeliuksen kesänäyttelyssä Kemiönsaarella.³

Kymmenestä maalauksesta seitsemän muodosti yksityisnäyttelyni *Valkokangas* teoskokonaisuuden, joka oli esillä Valokuvagalleria Hippolytessä Helsingissä 3.–26.10.2014. Valokuvataiteilijoiden liiton galleria entisen elokuvateatteri Dianan salissa tarjosi mahdollisuuden asettaa jokin teoksista alkuperäisen valkokankaan paikalle. Valitsin tähän tehtävään öljymaalauksen nimeltä *Sumu* (2012) (kuva 8).

Galleriatilan sisäänkäynnin pöytätasolle lehdistötiedotteen viereen asetin valokuvan sekä videoluupin tablettinäytöllä. Olin yhdistänyt valokuvaan kaksi lähes identtistä otosta kesältä 2011. Otosten laukaisuväli oli korkeintaan muutama sekunti. Valokuvan vieressä tablettinäytöllä vierailija saattoi katsella videota, jonka olin kuvannut näyttelyä varten kesällä 2014, kun maalausprosessi yhtä teosta lukuun ottamatta oli jo valmis. Valokuvan ja videon esittelemät todisteet teosta edeltävästä havainnosta ovat Bromarvin lähellä sijaitsevasta uomasta Hankoniemen pohjoispuolella.

- 2 *Maalauksia, Tsiigaa Art goes Kapakka*, Motellet Discosteket, Helsinki 15.–25.8.2013. Näyttelyn kuraattorina toimi taideemaalari Camilla Vuorenmaa. (Ei esitarkastusta.)
- 3 ”*arSboretum 13 - sarjasta 'temporary happiness' ja muita kertomuksia*”, Galleria Pirkko-Liisa Topelius, Westers, Kemiönsaari, 14.6.–25.8.2013. Näyttelypaikkana oli Dag Anderssonin puolison Gunilla Törnroosin suvun vanha yritysala, joka tuolloin vielä oli toiminnassa. (Ei esitarkastusta.)



Kuva 8. *Sumu* (2012) näkyy installaatiokuvassa valokuvan ja tablettinäytön taustalla. *Valkokangas* (2014) Valokuvagalleria Hippolyte, Helsinki. Kuva: Milla Talassalo.



Kuva 9. Installaatiokuva yksityisnäyttelystäni *Valkokangas*
(2014) Valokuvagalleria Hippolyte, Helsinki. Kuva: Jussi P. Aalto.



Kuva 10. Installaatiokuva yksityisnäyttelystäni *Valkokangas*
(2014) Valokuvagalleria Hippolyte, Helsinki. Kuva: Jussi P. Aalto.



Kuva 11. Installaatiokuva yksityisnäyttelystäni *Valkokangas*
(2014) Valokuvagalleria Hippolyte, Helsinki. Kuva: Jussi P. Aalto.



Kuva 12. Installaatiokuva yksityisnäyttelystäni *Valkokangas*
(2014) Valokuvagalleria Hippolyte, Helsinki. Kuva: Jussi P. Aalto.

Maalaukset *Lasi* (2012) ja *Näen sinut* (2012) asetin *Sumun* oikealle puolelle, gallerian pitkälle ehjälle seinälle (kuva 9). Samalle seinälle asetin myös teoksen *Minä kuuntelen* (2013), sillä se on *Näen sinut* -maalauksen pari (kuva 10). *Sumuun* nähden galleriatilan vastakkaisella seinällä oli *Perhekuva* (2014) ja sen vieressä, sisääntulon portaiden jälkeen oikealla *Valkokangas* (2012) (kuva 11). Gallerian toisella pitkällä seinällä oli myös maalauskokonaisuuden viimeinen teos, suuri-kokoinen *Muisto* (2014) (kuva 12).

Helsingiläisenä olin käynyt Dianassa sen vielä toimiessa elokuvateatterina. Nautin tilaisuudesta esitellä teoksiani elokuvateatterissa, mutta samalla tilan nykyinen toiminta Valokuvataiteilijoiden liiton galleriana korosti tarvetta pohtia valokuvan roolia maalausteni taustalla. Siihen tarjoutui mahdollisuus keskustelutilaisuudessa maalausteni äärellä.⁴

Valkokangas-näyttelyn yhteydessä näyttelyteokset esitarkastettiin.⁵ Suurikokoinen diptyyksi *Haaste* (2012) ei mahtunut mukaan yksityisnäyttelyni ripustuskokonaisuuteen. Teos oli esillä Mäntän kuvataideviikoilla kesällä 2014 kolmen muun maalauksen kanssa (kuva 13).⁶ Kaksi vuotta myöhemmin *Haaste* esitarkastettiin Galleria Pirkko-Liisa Topeliuksen yhteisnäyttelyssä (kuva 14).⁷ Teos asettui leikkisään vuoropuheluun Sakari Kannoston pienoisseivostosten kanssa, ja galleriatila kasvoi Hietalahden satamaltaan suuntaan suurten ikkunoidensa kautta.

Kaksi esitarkastettujen näyttelyjen ulkopuolista teosta *Värin erottelu* (2012) ja *Seitsemän päivää ja yötä* (2012–2013) kuuluivat kiistatta samaan maalausprosessiin muiden esitarkastettujen teosten kanssa. Koska teokset olivat jo olleet julkisesti esillä kesänäyttelyssä Kemiönsaarella vuonna 2013, esitarkastettiin ne työhuoneellani elokuussa 2016.⁸

- 4 Keskustelutilaisuus *Valokuvan rooli maalausten taustalla*. Keskustelijoina Kukka Paavilainen, Anna-Kaisa Rastenberger Suomen Valokuvataiteen museosta ja Patrik Nyberg Nykyaiteen museo Kiasmasta Valokuvagalleria Hippolytessä liittyen Kukka Paavilaisen *Valkokangas*-näyttelyyn 8.10.2014.
- 5 *Valkokangas*, Valokuva-galleria Hippolyte, Helsinki 3.–26.10.2014. Nina Roosin esitarkastuslausunto on päivätty 14.12.2014 ja Juha-Heikki Tihisen lausunto 29.10.2014.
- 6 *Hetkinen*, XIX Mäntän kuvataideviikot, Mänttä-Vilppula 15.6.–31.8.2014. Kuraattori Minna Joenniemi. *Haasteen* lisäksi esillä olivat *Näen sinut*, *Minä kuuntelen* ja *Perhekuva*.
- 7 Kari Hakli, Sakari Kannosto, Kukka Paavilainen, Galleria Pirkko-Liisa Topelius, Helsinki 2.–21.8.2016.
- 8 Juha-Heikki Tihinen ja Nina Roos vierailivat työhuoneellani näyttelyn aikana 18.8.2016. Molempien esitarkastuslausunnot on päivätty 8.9.2016.

Kirjallisen osan lukuohje

Opinnäytteeni *kirjallisen osan* neljä artikkelia olen kirjoittanut tohtoriopintojeni aikana vuosina 2010–2023. Artikkelit esittelevät itsenäiset tutkimukset, jotka ovat saaneet alkunsa joko yhden taideteoksen herättämän huomion ääreltä tai jonkin kirjan tai artikkelin muutaman virkkeen esiin nostaman kysymyksen seurauksena. Usein huomio on kohdistunut puuttuvaan tietoon, jolloin tutkimusta on ohjannut kokemus aukosta tai reiästä muutoin ehyessä kertomuksessa.

Olen julkaissut puolet artikkeleistani vertaisarvioituna taidehistorian alalla ja tästä syystä valinnut opinnäytteeni tutkimuskirjallisuuden tieteellisen koulutukseni puolelta. En ole muokannut aiemmin julkaistuja artikkeleita opinnäytteessä julkaisua varten. Valinnoistani seuraa, että suuri osa artikkeleissa mainitsemistani tutkijanimistä esiintyy ilman mainintaa tutkimusalasta. Nämä henkilöt ovat taidehistorioitsijoita, sillä muiden alojen tutkijat esittelen mainitsemalla myös tutkimusalan. Olen kuitenkin kasvattanut jo julkaistujen artikkelieni kuvien määrää. Lisätyt kuvat on lueteltu kunkin artikkelin ensimmäisessä viitteessä.

Toinen tavoitteeni on ollut pysytellä mahdollisimman lähellä käytännön työskentelyä. Käsillään materiaalia työstävä tutkiva taiteilija tarvitsee kokemusta sanoittavan kielen. Kokemuksen tapahtumista raportoiva kertojääni puolestaan käyttää luontevasti *minäkerrontaa*.⁹ Narratologi Dorrit Cohn määrittelee sen ensimmäisessä persoonassa kerrotuksi tarinaksi.¹⁰ Tutkimusartikkeli taas on useiden kerronnallisten valintojen summa, jossa aina kuuluu myös tutkijan oma ääni. Olen pyrkinyt tietoisesti saamaan esiin taidemaalarin äänen ja huomannut, että oma kirjoittajaääneni on

muuttunut vuosien myötä. Niinpä artikkelien kirjoitus- ja julkaisujärjestyksestä seuraa sekä kerronnallista että sisällöllistä vaihtelua aina teoreettisen viitekehyksen laajuuteen asti.

Väitöskirjani koostuu neljän artikkelin muodostamista luvuista, joiden löyhä yhteinen nimittäjä on Ellen Thesleffin tuotanto vuosina 1898–1910. Opinnäytteeni etenee jokseenkin takaperoisesti, sillä viimeisenä on ensimmäiseksi julkaistu artikkeli ”Väriä päin – Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaatat ja värivedokset”.

- 9 Tähän tulokseen tulin opettaessani Kuvataiteen maisterin kirjoitusseminaaria Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa vuosina 2014–2019.
- 10 Dorrit Cohn, *Fiktion mieli*, alkuteos *The Distinction of Fiction*, 1999 (Helsinki: Gaudeamus, 2006), 268.



Kuva 13. Installaatiokuva näyttelystä *Hetkinen*, Mäntän XIX kuvataideviikot 2014.
Vasemmalta *Näen sinut* (2012), *Minä kuuntelen* (2013) ja *Haaste* (2012). Kuva: Sam Stäuber.



Kuva 14. Installaatiokuva yhteisnäyttelystä 2016
Galleria Pirkko-Liisa Topelius, Helsinki. Pienois-
veistokset Sakari Kannosto. Kuva: Sam Stäuber.

Artikkeli syntyi professori, kuvataiteilija ja puupiirtäjä Annu Vertasen kutsusta ja julkaistiin Taideyliopiston Kuvataideakatemia taidegrafiikan opetusalueen julkaisussa *Printed matters: merkitysten kerroksia* (2021).¹¹ Tutkimusyhteistyöllä materiaalitutkijoiden ja konservattoreiden kanssa selvitin taiteilijan värillisten puupiirros- ja puukaiverrusvedosten aiemmin tuntemattomat materiaalit. Nostan artikkelissa materiaalitutkimuksen merkityksen esiin kuvataiteen teosten tutkimuksessa ja kuvataiteen alan uuden tiedon synnyssä. Samalla artikkeli on Thesleffin kohopainolaatoilta julkaistun aineiston ensimmäinen kartoitus. Artikkelin lopussa esittelen lyhyesti taidehistorian pro gradu -tutkielmani *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912* (2016) tärkeimpiä tutkimustuloksia.¹²

Mainitun artikkelin kanssa samaan aikaan kirjoitin myös toista artikkelia, joka oli saanut alkunsa presentaatiosta konferenssissa Tahiti8: National Conference in Art History in Finland. Tilaisuus *From Material to Immaterial: Art Historical Practices in the Contemporary World* järjestettiin Turun yliopistossa 28.–29.11.2019. Artikkelini ”Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä” jalostui professori Tutta Palinin toimittamana ja oli ensimmäinen tieteen kentällä vertaisarvioitu artikkelini. Se ilmestyi *Tahiti - taidehistoria tieteenä* -julkaisun teemanumerossa 4/2020, joka oli konferenssin julkaisu.¹³ Toteutin tutkimuksen argumentaation pitkälti kuvallis-materiaalisia lähteitä käyttäen eli originaaliteoksia, luonnoksia, valokuvia ja painotuotteiden kuvia hyödyntäen.

Väitöskirjani ensimmäinen artikkeli syntyi viimeisenä. ”Freud, Morelli ja kerronnan kudelma - Tutkivan taiteilijan näkökulma syntyvän teoksen havainnointiin” julkaistiin niin ikään vertaisarvioituna *Tahitin* numerossa 1/2023.¹⁴ Jäljitän siinä taiteentuntija Giovanni Morellin (1816–1891) ja psykoanalyttikko Sigmund Freudin (1856–1939) lähestymistapojen leikkauspistettä. Morellin tarkat

- ¹¹ Julkaisun *Printed matters: merkitysten kerroksia* (2021) pysyvä osoite: <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe202102053929>. Julkaisun toimittivat Annu Vertanen ja estetiikan dosentti Martta Heikkilä. Kirjoitin artikkelin ilman ohjausta, mutta tiiviissä yhteistyössä materiaalitutkijoiden ja paperikonservattoreiden kanssa. Kansalliskallerialian erikoistutkija Seppo Hornytzkyj ja tutkija Hanne Tikka sekä freelance-paperikonservattori Sara Théodore ja Metropolian ammattikorkeakoulun konservoinnin lehtori, paperikonservattori Päivi Ukkonen olivat aktiivisesti mukana käsikirjoitukseni materiaalitutkimuksia koskeneiden kohtien kommentoinnissa.
- ¹² Kukka Paavilainen, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912*, pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, 2016. Aloitin tutkielman teon syksyllä 2008 kokeiltuani litografiaa vuosina 2007–2008 ja puupiirrosta keväällä 2008.

- ¹³ *Tahiti - taidehistoria tieteenä* 10, nro 4 (2020): Tahiti8: National Conference of Art History in Finland, *From Material to Immaterial: Art Historical Practices in the Contemporary World*, DOI: <https://doi.org/10.23995/tht.103185>
- ¹⁴ Artikkelin toimitti *Tahiti-lehteen* professori FT Marie-Sofie Lundström. *Tahiti - taidehistoria tieteenä* 13, nro 1 (2023), DOI: <https://doi.org/10.23995/tht.128840>
- ¹⁵ *Pinta ja syvyys: Varhainen modernismi Suomessa 1890–1920*. Toimitanut Riitta Ojanperä (Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Valtion taidemuseo, 2001), 370–375.

huomiot hänen tutkimiansa teosten ääreltä antoivat vaikutteita Freudille, joka kehitteli omaa psyyken teoriaansa näiden havaintojen pohjalta, erityisesti mitä tulee freudilaiseen lipsahdukseen.

Vielä on mainitsematta omia teoksiani koskeva tutkimus, jossa tutkimusmetodina on maalaus. Artikkelini ”Maalauksen läpi: *Maisema Toscanasta*” julkaistaan nyt ensi kertaa. Se sai alkunsa Thesleffin pienestä maalauksesta *Maisema Toscanasta* (1907) ja on ollut työn alla koko tutkimukseni ajan vuodesta 2010 lähtien. Sen loppulauseet kirjoitin kaikkein viimeisimpänä. Artikkelini on opinnäytteessäni järjestyksessä toinen. Neljän artikkelin jälkeen viimeinen luku on yhteenveto ”Tutkia katsoen”, jossa esittelen muun muassa opinnäytteen jälkeistä maalaustuotantoani.

Toisella tapaa tarkasteltuna ensimmäinen artikkeli ”Freud, Morelli ja kerronnan kudelma” johdattelee Thesleffin teoksiin ja päättyy vuoteen 1907. Seuraava artikkeli tarkastelee Thesleffin vuonna 1907 maalaamaa *Maisemaa Toscanasta*. Kolmas artikkeli jäljittää kesäkuussa 1907 syntyneiden luonnosten avulla Thesleffin *Marionetteja*-puupiirroksen (1907–1908) malleina toimineita marionettinukkeja ja siten taiteilijan teosta edeltäneen havainnon kohteita. Viimeinen artikkeli ”Väriä päin” on kartoitettava perustutkimus Thesleffin kohopainografiikan varhaisvuosista 1907–1910. Näin neljä artikkelia kattavat Thesleffin elämästä ajanjakson 1898–1910 tarkentuen yhteen vuoteen 1907, jolloin taiteilijan puupiirros- ja puukaiverrustuotanto alkoi.

Vuosi 1908–1912 kutsutaan Suomen taidehistoriassa ”puhtaan paletin kaudeksi”, jolloin suuri joukko maalareita maalasi sateenkaaren värein ja sai vaikutteita kansainvälisestä ekspressionismista.¹⁵ Olli Valkonen huomioi väitöskirjassaan *Maalaustaiteen murros Suomessa 1908–1914*, että Thesleff oli varhainen värimaalari kotimaassaan, sillä hän teki koloristisen läpimurtonsa jo vuonna 1906.¹⁶ Sen jälkeen Thesleff muutti kolmeksi vuodeksi Italiaan. Hän osallistui maalauksillaan Pariisiin Syys-salongin yhteydessä olleeseen Suomen taiteen erillisyisnäyttelyyn vuonna 1908 ja järjesti samana vuonna ensimmäisen yksityisnäyttelynsä

Helsinkiin. Vuonna 1912 hän osallistui kotimaas-
saan *Septem*-ryhmän ensinäyttelyyn. En paneudu
tutkimuksissani ensisijaisesti Thesleffin uran jul-
kiseen puoleen, vaan sitä vastoin hänen Italiassa
syntyneen kohopainotuotantonsa yksittäisten
teosten syntyprosesseihin. Tästä syystä konteks-
tualisoin Thesleffin kansainväliseen lehdissä
julkaistun graafisen taiteen kehitykseen. Taidehis-
toriallinen tutkimus on lähes tyystin keskittynyt
Thesleffiin suomalaisena taiteilijana, eivätkä
hänen vaiheensa Italiassa ole juurikaan saaneet
keskittynyttä huomiota.¹⁷

Kolmannella tavalla tarkasteltuna voimme väi-
töskirjassani seurata ensimmäisessä artikkelissa
Freudia, joka matkusteli Italiassa ja inspiroitui
näkemistään taideteoksista. Minä puolestani seik-
kailen toisessa artikkelissa maalauksen maailmassa
toscanalaismaiseman johdattamana. Kolman-
nessa artikkelissa Thesleff vieraillee venetsialaisessa
museossa, ja neljännessä artikkelissa saamme seurata, kuinka hän
työskentelee Firenzessä. Näin tutkimusartikkelien kimara tarkentuu
milloin mihinkin aiheeseen, mutta valaisee samaa ajanjaksoa ja tut-
kimusaihetta eri suunnista ja aina erilaisen aineiston turvin.

Kuvataiteen tohtorin opinnäytteeni voikin nähdä jatkavan jo pro gradu
-tutkielmassa aloittamaani Thesleffin lähes koskemattoman koho-
painoaineiston tutkimusta. Nyt tutkimusmetodeina ovat kuitenkin
luonnontieteelliset kokeet, kuvallis-materiaalisten lähteiden seuraami-
nen sekä kokeellisessa mielessä itse maalaaminen. Thesleff-aineisto
esiintyy opinnäytteeni itsenäisissä tutkimuksissa niin kutsutusti
”tapauksina” - case study -periaatteella - sen sijaan, että kyseessä olisi
laaja ja järjestelmällinen Thesleff-tutkimus. Hänen aineistonsa on
mahdollistanut monien tutkimuksellisten pohdintojeni testaamisen
kuvataiteilijan näkökulmasta käsin.

¹⁶ Olli Valkonen, *Maalaustaiteen murros Suomessa 1908–1914: Uudet suuntaukset maalaustaiteessa taidearvostelussa ja taidekirjoittamisessa* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 1973), 60. Timo Huusko puolestaan käsittelee väitöskirjassaan teosten vastaanottoa ja taidekritiikissä tapahtuneita muutoksia, joihin minä en tutkimuksissani paneudu. Timo Huusko, *Maalauksellisuus ja tunne: Modernistiset tulkinnat kuvataidekritiikissä 1908–1924*. Kirjoituksia taiteesta 4, (Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 2007).

Argumentoinnin, ilmaisun ja metodologisen lähestymistavan lisäksi opinnäytteeni kokonaisuutta voi tarkastella myös käytettyjen tutkimuslähteiden näkökulmasta. Ensimmäisessä artikkelissa kirjalliset lähteet ovat keskeisiä, kun taas kolmessa muussa artikkelissa niiden rooli on vähäinen ja esiin nousevat kuvat, valokuvat, vapaalla kädellä piirretty viiva, väri- ja sideaineet sekä vedostuspaperit.

¹⁷ Leonard Bäcksbacka kirjoittaa Thesleffin Italian-vuosista elämäkerrassaan *Ellen Thesleff* (Helsingfors: Konstsalongen, 1955). Thesleffin Italianmatkat ovat mukana Ateneumin taidemuseon näyttelyjulkaisussa *Ellen Thesleff*. Toimittanut Leena Ahtola-Moorhouse (Helsinki: Ateneumin taidemuseo / Valtion taidemuseo, 1998). Hanna-Reetta Schreck on käsitellyt Thesleffin vaiheita Italiassa sekä kirjoittamansa elämäkerran näkökulmasta teoksessaan *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide* (Helsinki: Teos, 2017) että näyttelyjulkaisussa

Ellen Thesleff: Värien tanssi / Dance of colour (Helsinki: Retretti, 2008). Näissä teoksissa graafinen tuotanto jää aina maalaustuotannon varjoon. Itse olen käsitellyt Thesleffin maalaus-
tuotantoa ja varhaista kohopaino-
tuotantoa pro gradu -tutkielmassani *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912* (Helsingin yliopisto 2016). Erkki Anttonen käsittelee väitöskirjassaan *Kansallista vai modernia: taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää* (Helsinki: Valtion taidemuseo, 2006) Thesleffin koti-
maassaan tekemää taidegraafiikkaa.

Artikkeli 1

**Freud, Morelli ja kerronnan kudelman -
Tutkivan taiteilijan näkökulma syntyvän
teoksen havainnointiin**

Taidehistorian tutkimusalan varhaisen muotoutumisen aikoina taiteentuntija Giovanni Morellin (1816–1891) kirja *Della Pittura italiana* (1897) päätyi psykoanalyttikko Sigmund Freudin (1856–1939) kirjastoon *Unien tulkinnan* (1899) kirjoitusvaiheessa.¹ Kirjassaan Morelli hyödynsi proosan kirjoittamisen menetelmiä, kuten minäkertojaa², dialogia, useita henkilöitä sekä kuvausta.³ Hänen esimerkkinsä innoittamana otan nämä keinot käyttöön ja pohdin artikkelissa *taidemaalarin kerronnallisia keinoja* ja tietoa, jota tutkimusaiheesta on mahdollista tuottaa yhdistämällä taidemaalarin ja taidehistorioitsijan lähestymistavat.⁴ Jäljitän Freudin lukukokemusta, sen synnyttämiä ”mielikuvia” (*Vorstellung*) ja sen vaikutuksia hänen ajatteluunsa. Saiko Freud vaikutteita Morellilta, kuten hän kertoo kuvataidetta käsittelevässä esseessään ”Michelangelon Mooses” (1914) ja näkyvätkö vaikutteet Freudin varhaisissa julkaisuissa?

Freud ei ollut vierailut Firenzessä ja Roomassa, joiden kuuluisia museokoelmia Morelli kirjassaan käsittelee.⁵ Niinpä Freud koki Morellin kuvaamat teokset vain lukemisen välityksellä. Koska taidemaalari Ellen Thesleff (1869–1954) työskenteli Morellin kuvaamien

museoiden puutarhoissa vain puoli vuotta ennen Freudin kirjahankintaa, lainaan Thesleffin materiaalisia teoksia konkretisoidakseni niitä mahdollisia mielikuvia, joita Freud on lukiessaan saattanut kuvitella. Freud toi tutkimuksen piiriin ”muistikuvat”



Kuva 1. Peter Paul Rubens, *Paesaggio con il ritorno dai campi*, 1635, öljy puulle, 121 x 194 cm, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Firenze.
Kuva: Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi / Claudio Giusti.

(*Erinnerungsbild*) ja ”unikuvat” (*Traumbild*), eli sellaiset ihmismielen rakentamat kuvat, joilla on keskeinen rooli taiteilijan työskentelyssä. Vaikka Freud kirjoitti myös fantasiasta (*Phantasie*), hän ei käyttänyt erillistä käsitettä sen synnyttämistä mielikuvista. Muistikuvan ja unikuvan rinnalla käytän lisäksi käsitettä *haavekuva*, jolla tarkoitan valvetilanaikaista fantasiaa. Sen avulla kuvittelemme asioita, joita emme ole kokeneet. Samojen mielikuvituksellisten mielikuvien avulla kirjailija luo henkilöahmoja ja kuvataiteilija haaveilee syntyvästä teoksestaan. Tässä artikkelissa etsin keinoja ottaa nuo immateriaaliset kuvat mukaan tutkimukseen ja ehdotan, että taiteilijan teosta edeltäviä mielikuvia tutkittaisiin *luovan kirjoituksen katkelmien* avulla osana kirjallisten lähteiden laajaa joukkoa.

Artikkelissa ”Lukemisen psykologiaa” kulttuuripsykologi Juhani Ihanus tähdentää, että kaunokirjallisuuden lukeminen aktivoi muistoja tapahtumista, tilanteista ja niitä säestävistä henkilökohtaisista tunteista, jolloin lukeminen kytketty etenkin omaelämäkerralliseen, henkilökohtaisten tunteiden sävyttämään muistiin.⁶ Lukeminen onkin jatkuvaa, muuttuvaa ja affektiivista tekstin ja lukijan mielikuvituksen kohtaamista.⁷ Toisaalta artikkelissaan ”Sanat että hoitaisimme: kirjallisuusterapia ja kertomukset” Ihanus valottaa Freudin kehittämää *sanahoitoa*⁸ ja korostaa, että assosiaatioiden ja fantasioiden sekä niihin nojautuvien tarinoiden kuunteleminen muodostivat freudilaisen hoito- ja

tutkimusprojektin ytimen. Jo varhaisille psykoanalytikoille kertomuksiin perustuva ja psykologisesti tulkitseva terapiatyö oli keskeistä.⁹ Psykiatri, psykoterapeutti Matti O. Huttunen näkeekin, että unien tapaan kirjallisuus voi toimia keinona löytää kosketus ihmismielen aiemmin ilmaisemattomiin ulottuvuuksiin.¹⁰

Freudin intohimoinen kiinnostus kaunokirjallisuutta kohtaan oli syttynyt nuorena, viimeistään 1870-luvun alussa.¹¹ Kirjallisuutta ja kuvataidetta käsittelevissä esseissään (1907–1928) hän pohti reaktioitaan taideteosten äärellä. Freud ammensi vaikutteita taiteesta ja mieleenpainuvista näkymistä matkustamalla vuonna 1901 Roomaan ja vuonna 1902 Pompejin raunioille sekä lukemalla Wilhelm Jensenin rauniokaupunkiin sijoittaman romaanin *Gradiva. Ein pompejanisches Phantasiestück* (1903). Nämä kokemukset synnyttivät Freudin taidetta käsittelevän kirjallisuuden.¹²

Freud hallitsi kerronnan keinot, mutta kirjoitti tieteellisesti *Unien tulkinnan* (1899), *Arkielämämme psykopatologiaa* (1904), tapauskertomukset (1905–1920), kirjallisuutta ja kuvataidetta käsittelevät esseet (1907–1928) sekä psykoanalyysiin johdattelevan luentosarjansa julkaisut (1916–1917).¹³ Morellin kirjan ja Thesleffin kirjeiden lisäksi poimin esimerkkejä Freudin *Unien tulkinnasta* sekä esseestä ”Michelangelon Mooses”. Morellin ja Freudin mahdollisiin yhteyksiin liittyvän tutkimuskirjallisuuden olen valinnut taidehistorian alalta. Tarkastelemalla kytköstä Morellin ja Freudin välillä

erottelen tutkivan taiteilijan kahtalaisen havainnoinnin syntyvän teoksen äärellä. Samanaikainen silmin havaittavien materiaalien muutosten tarkastelu ja näiden huomioiden synnyttämien mielikuvien psykologinen havainnointi mahdollistavat taidemaalarin havaintopisteen määrittelyn syntyvän teoksen äärellä.

Taiteellisessa tutkimuksessa taiteellisella työskentelyllä on keskeinen asema uuden tiedon havaitsemisessa, oivaltamisessa ja määrittelyssä. Havainnollistan siksi taiteilijan mielikuvia omalla luovan kirjoituksen katkelmallani, joka syntyi Freudin näkemyksistä ammentaneen lastenlääkäri Donald W. Winnicottin kirjoitusten äärellä. Winnicottin ajattelussa luovuudella, taiteella ja kulttuurilla on keskeinen sija kyvyssämme *hahmottaa itseämme osaksi* kulttuurista ja yhteiskunnallista kokonaisuutta. Kirjoitamallani katkelmalla osoitan taiteilijan keinoin, miten empiiristen havaintojen oivaltaminen ja määrittely tapahtuu mielikuvien kautta, niitä katselemalla ja tulkitsemalla. Luova kirjoittaminen auttaa näiden koherenttien ja todenmukaisten hahmotelmien muodostamisessa ja tarkastelussa.

Jotta kuvia olisi myös mielen ulkopuolella, täytyy jonkun tehdä ne. Sitoudun taidemaalarin ajattelun työväliseisiin, maalarin, jolla on ajatellessaankin kädet maalissa.¹⁴ Artikkelini on osa Thesleffiä käsittelevää väitöstutkimustani Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa. Hänen teoksillaan konkretisoin myös mielen ulkopuolelle syntyviä materiaalisia

kuvia. Vaikka Thesleff ei henkilökohtaisesti ollut tekemisissä Morellin tai Freudin kanssa, hänen toimintansa sijoittui osittain niihin paikkoihin, joita Morelli kirjassaan käsitteli, ja lähes samoihin ajankohtiin Freudin lukukokemuksen kanssa. Lisäksi Thesleff myöhemmin vuonna 1909 julkaisi *Firenze-albumin*, joka sisältää puupiirroksia ja puukaiverruksia kaupungin kohteista, joista monet esiintyvät myös Morellin *Della Pittura italianan* sivuilla.¹⁵ Thesleff-viittausten avulla laajennan analyysiani taiteellisen tutkimuksen suuntaan ja avaan lukijalle yhden lisäulottuvuuden tarkastelemini kysymyksiin. Kerronnallistamani taidehistoriallisen argumentaation kolme henkilöahmoa ovat taiteentuntija, taiteesta kirjoittava psykoanalyttikko ja taidemaalari.

Peitenimen suojissa

Kesällä 1871 avautui Hans Holbein nuoremman teosten näyttely Dresdenin Gemäldegaleriessa. Kaksi taiteilijan *Meyer Madonna* -maalauksia asetettiin esille rinnakkain, jotta taiteentuntijat ja yleisö saisivat omin silmin tarkastella teoksia ja arvuutella *attribuoinnin* perusteita.¹⁶ Pascal Griener pitää taideteoksen tekijän tunnistamiseen liittyvää *Holbein-kiistaa* 1800-luvun taidehistorian merkittävimpänä konfliktina. Sen seurauksena museon ”Holbeinin Madonna” osoitettiin jäljennökseksi Darmstadtin linnasta lainatusta originaaliteoksesta.¹⁷ Kiista kirvoitti ennennäkemättömän laajan keskustelun aikakauden lehdistössä.¹⁸ Valentina Locatellin mukaan

kyseinen kiista ja sen ratkaisu katseen perustuvalla vertailulla markkeerasi käännettä kohti *uuden taidehistorian* voittokulkua: enää ei tahdottu ihastella romantiikan kirjallisia tulkintoja teoksesta, vaan tavoiteltiin objektiivisia tutkimustuloksia tieteellisesti vertailevalla tutkimuksella. Tähän debattiin Morelli yhtyi vuonna 1874.¹⁹

Morelli esitteli attribuointiin tähtäävän kokeellisen menetelmänsä, *metodo sperimentalen*, saksalaisessa taidehistorian alan lehdessä *Zeitschrift für Bildende Kunst*. Roomalaisen Galleria Borghesen kokoelmateoksia käsittelevät esseet hän julkaisi peitenimen Ivan Lermolieff turvin vuosina 1874, 1875 ja 1876.²⁰ Herättääkseen julkista keskustelua Morelli asetti vastakkain taidehistorioitsijat ja taiteentuntijat väittäen, etteivät taidehistorioitsijat useinkaan viitsineet hankkia itselleen riittävää empiiristä asiantuntemusta teosten äärellä.²¹ Ajatuksellaan *merkityksellisistä yksityiskohdista*, piirteistä, joiden perusteella tietty teos voidaan tunnistaa tietyn taiteilijan tekemäksi, Morelli haastoi taiteentutkijoiden piirissä vallinneen uskomuksen taide-teoksen yleisvaikutelman tärkeydestä.²²

Johanna Vakkari tarkastelee Morellin menetelmän perimmäisiä tavoitteita ja siihen kohdistettuja epäilyksiä artikkelissa ”Giovanni Morelli’s ’Scientific’ Method of attribution and its reinterpretations from the 1960’s until the 1990’s”. Vakkarin mukaan termin ”kokeellinen” voi ymmärtää tarkoittavan kahta asiaa: tieteellistä menetelmää tai hypoteettista

menetelmää. Morellin metodi tulisikin ymmärtää termin toisen merkityksen kautta hypoteettiseksi menetelmäksi, jonka perusta oikeutetaan jatkuvalla empirismillä.²³ Morellin aikana arvostettiin taideteoksen kulttuurista ja jopa myyttistä merkitystä eikä sellaisiin maalausyksityiskohtiin, kuten maalarin kädenjälkeen tai eritasoiisiin konservointirytyksiin toivottu kiinnitettävän tutkimuksessa huomiota.²⁴ Morelli nosti keskusteluun *marginaalisten ilmiöiden arvon* maalarin kädenjäljen materiaalisena todisteena.²⁵ Freud puolestaan avasi kirjoituksillaan ikkunan mielikuviin ja samalla Morelliin nähden hyvin toisenlaiseen tulkinnalliseen ulottuvuuteen.

Lähestymistapojen leikkauspiste

Kuvataiteesta Freud kiinnostui kaonokirjallisuutta myöhemmin. Artikkelissaan ”Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes” (1983) mikrohistorioitsija Carlo Ginzburg ajoittaa tämän heräämisen tapahtuneen Dresdeniin suuntautuneen matkan aikana ja huomauttaa, että Lermolieffin ensimmäiset niteeksi kootut esseet olivat ilmestyneet vuonna 1880 ja käsitelivät muun muassa Dresdenin museokokoelmaa.²⁶ Ginzburgin artikkelista ”Johtolankoja: Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia” (1996) käy ilmi, kuinka Freud kirjoitti joulukuussa 1883 morsiamelleen Martha Bernaysille ja kertoi vierailleensa Dresdenin Gemäldegaleriessa ja ”löytäneensä maalaustaiteen”. Maalaustaiteen museossa Freud kuvasi ”ravistaneensa niskastaan barbaarisuuden ja ryhtyneensä

ihaillemaan taidetta”.²⁷ Opintomatallaan Pariisissa 1885 Freud nautti Louvren antiikin kokoelmista. Assyrialaisen kuninkaiden patsaat, ”korkeita kuin puut, käsivarsillaan lejonat kuin sylikoirat”, toivat hänelle mieleen unien maailman.²⁸ Tästä eteenpäin Freudin matkat suuntautuivat Italiaan.

Ginzburg tuo esiin, että Freudin kirjastosta Lontoosta löytyy Morellin teos *Della Pittura italiana* (1897). Niteen etulehdelle on jopa kirjattu merkintä ostopäivästä, ”Milano, 14. syyskuuta”. Freud hankki sen kaupunkiin tekemänsä ainoan vierailun aikana vuonna 1898.²⁹ Vuonna 1914 essee ”Michelangelon Mooses” ilmestyi nimettömänä.³⁰ Vasta elämänsä loppupuolella, maailmansotien välissä, Freud paljasti saaneensa vaikutteita kuuluisalta taiteentuntijalta liittäessään esseensä koottuihin teoksiinsa *Gesammelte Schriften* (1924–1934).³¹ Esseessään hän kertoo varhaisesta inspiraationlähteestään seuraavasti:

Kauan ennen kuin saatoin kuulla mitään psykoanalyysista, sain tietää, että venäläinen taiteentuntija, Ivan Lermolieff, jonka ensimmäiset kirjoitukset julkaistiin saksaksi 1874 ja 1876, oli aiheuttanut mullistuksen eurooppalaisissa gallerioissa asettaessaan kyseenalaiseksi monien teosten kuuluminen jonkun yksittäisen taiteilijan tuotantoon, oppiessaan varmasti erottamaan jäljennökset alkuperäisistä ja konstruoidessaan uusia taiteilijajaksilöitä tekijöiksi teoksille, joita ei enää voitukaan pitää siihen asti oletettujen taiteilijoiden töinä. Tämän kaiken hän sai aikaan, kun hän kehotti luopumaan taulun kokonaisvaikutelman ja

sen suurten piirteiden tarkastelusta ja kiinnittämään huomiota vähäisempiin luonteenomaisiin yksityiskohtiin, sellaisten pikkuasioiden kuin kynsien, korvalehtien, pyhimyskehien ja muiden vähämerkityksellisinä pidettyjen seikkojen kuvauksiin, joiden jäljentämisen jäljentäjä laiminlyö ja jotka jokainen taiteilija kuitenkin kuvaa hänelle tunnusomaisella tavalla. Olin silloin hyvin kiinnostunut kuullessani, että tuon venäläisen pseudonyymillä taakse kätkeytyi italialainen lääkäri, Morelli nimeltään. Hän kuoli 1891 Italian kuningaskunnan senaattorina. Minusta tuntuu, että hänen menetelmänsä on läheistä sukua lääketieteellisen psykoanalyysin tekniikalle. Sekin on tottunut päättelemään salattuja tai kätkeytyä asioita vähäarvoisina pidetyistä tai sivuutetuista piirteistä, havaintojen ”roskaläjästä”.³²

Katkelmassa Freud esittelee meille taiteentuntijoiden pioneerin, Morellin, joka valittiin Italian kuningaskunnan senaattoriksi vuonna 1873. Seuraavana vuonna Morelli julkaisi kuuluisan metodinsa maalausten tekijän selvittämiseksi. Morellin kuoleman jälkeen esseet julkaistiin ensi kertaa italian kielellä nimellä *Della Pittura italiana. Studii storico critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma* (1897). Freudin hankkiman kirjan nimilehdelle oli ensi kertaa painettu tekijän molemmat nimet Morelli ja Lermolieff.³³ Lähden seuraavaksi etsimään italiankieltä taitaneen Freudin lukukokemuksen mahdollisia polkuja seuraamalla aikalaismaisemia Thesleffin maalauksiinsa taltioimien havaintojen avulla.³⁴

Havaintoon ankkuroituva metodi

Della Pittura italianassa Morelli aloittaa kertomuksensa dialogimuodossa. Venäläinen taiteenharrastaja Ivan Lermolieff laskeutuu Firenzessä Palazzo Pittin portaita alas tunnelmissa, jotka muistuttavat elokuvista poistumista. Hän muistelee viimeksi tarkastelemaansa Peter Paul Rubensin maisema-maalausta ikään kuin se vielä olisi hänen silmiensä edessä. Muistikuva teoksesta sulautuu kokemukseen taidemuseon häikäisevästä interiööristä, kokoelmien korkeasta laadusta ja palatsin puutarhan kauneudesta. Pinjat, sypressit ja laakeripuukujat tuoksuineen ovat läsnä kokonaisvaltaisessa taidekokemuksessa, josta Morelli kirjoittaa muistikuvansa perusteella.³⁵

Lermolieffin mainitsema Rubensin maalaus lienee *Paesaggio con il ritorno dai campi* (1635) (kuva 1). Pelloilta palaavia viljelijöitä kuvaava teos liitettiin museon kokoelmiin vuonna 1815.³⁶ Anonyymien ihmishahmojen toimintaa enemmän maalaus esittelee kaunista seutua, jossa he askareitaan suorittavat. Korkealle etäännytetty maalari-kertojan katse tarkastelee hahmoja ja maisemaa kuin tutkija ikään, tai *kaikkittietävä kertoja*, jonka toiminta-alueita koko näkymä on.³⁷

Lermolieffin Palazzo Pittin portailla kohtaaman vanhemman yläluokkaisen italialaisen taiteentuntijan on yleisesti arveltu tarkoittavan Morellia itseään. Kirjailijan haavekuvassa keskustelu alkaa Lermolieffin aloitteella, kun hän

kommentoi palatsin arkkitehtuuria taiteentuntijalle. Tämä ilahtuu keskustelunavauksesta ja kutsuu sivistyneen nuorukaisen mukaansa lähellä sijaitsevaan Villa Ruccianoon. Porraskelmilta Morelli ja Lermolieff jatkavat matkaa yhdessä, mutta päätyvätkin illan tullen Arnon rantaan Ponte Vecchiolle, josta Morelli suuntaa kohti asuinpaikkaansa ja Porta S. Fredianoa, keskiaikaisen kaupunginmuurin porttia.³⁸

Palazzo Pittiltä avautuu näkymä laajaan puistoon, Giardino di Boboliin. Puiston toisella äärilaidalla komeilee Porta Romanan keskiaikainen kaupunginmuurin portti, jota kuvataiteilija Ellen Thesleff kuvaa kuivaneulapiirrosessaan (kuva 2). Thesleff ilmeisesti asettui asumaan aivan portin sisäpuolelle joulun alla 1897.³⁹ Taiteilija piirsi Porta Romanan neulalla metallilaatalle alkukevästä 1898. Emme tiedä, piirsikö Thesleff kuvansa laatalle paikan päällä vai luonnosteliko hän aiheensa ensin paperille, mutta mikään ei teknisesti estänyt häntä piirtämästä laatalle jo taivasalla.

Porta Romanalta lähtee vanha tie kohti Roomaa ja Palazzo Borghesea, jonka kokoelmia Morellin *Della Pittura italianan* seuraava luku käsittelee. Maaliskuun alkupuolella Thesleffkin suuntasi Roomaan.⁴⁰ Huhtikuun puolivälissä hän pistäytyi myös Napolissa lähistöllä sijaitsevan Pompejin rauniokaupungin vuoksi. Vesuviuksen kraatterille tekemästään retkestä hän kirjoitti Eynarveljelle kuvattoman postikortin:



Kuva 2. Ellen Thesleff, *Porta Romana*, 1898, kuivaneula, laatta 11,9 x 9,5 cm, Kuopion taidemuseo, Leonardo da Vilhun kokoelma. Kuva: Hannu Miettinen.

”Vi komma nu från Pompei o gjorde igår den intressantaste resa i våra lif upp till en af Vesuvius kratrar - o det var hett må du tro - i det skönaste natursceneri [- -].”⁴¹

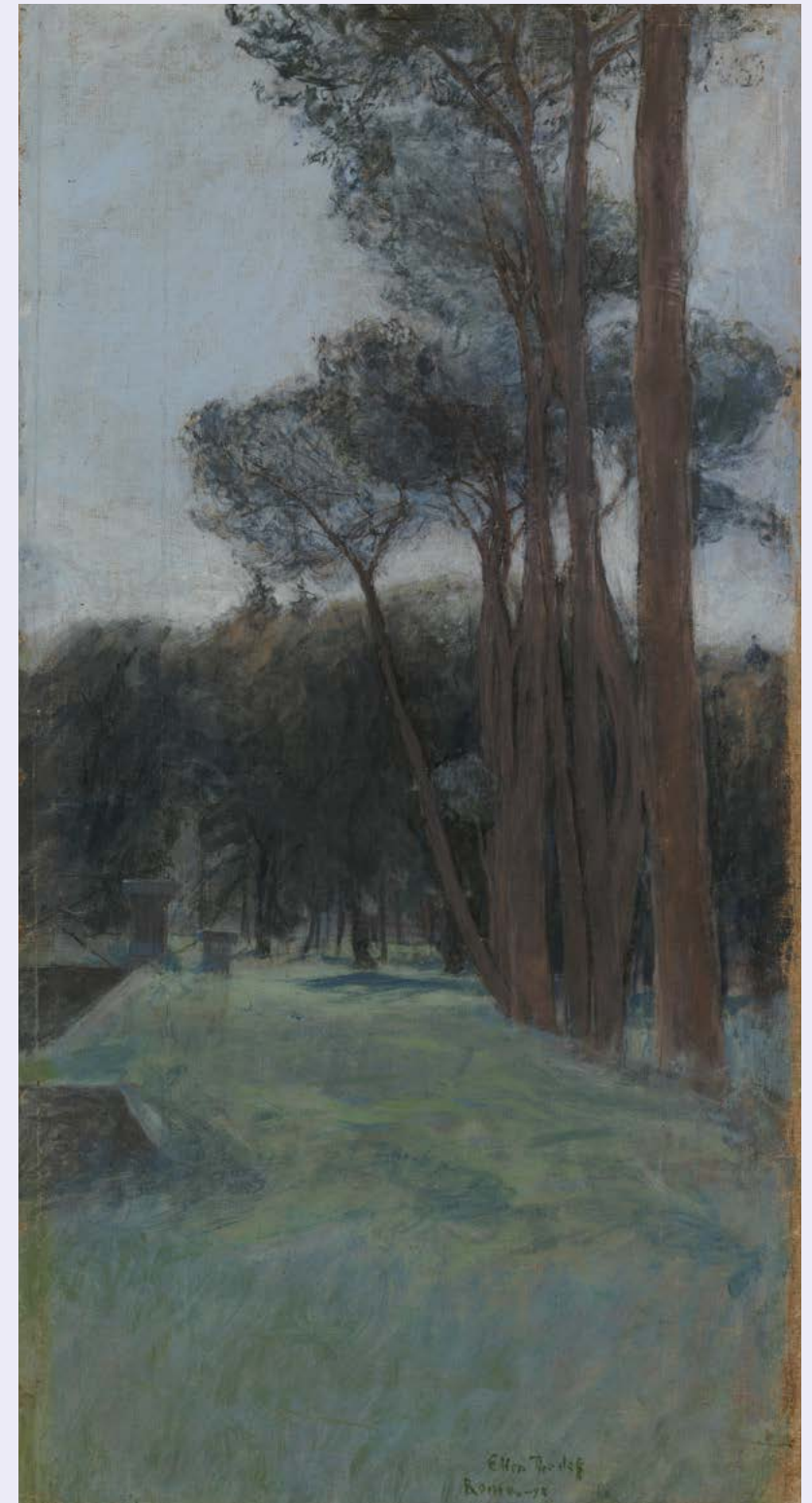
Kuvattomassa postikortissa Thesleff kirjoittaa edellispäivän elämyksestään.⁴² Thesleffin muistikuva tulivuoren kraatterilta avautuu eteeni maalarilukijana häikäisevän kauniina ja kuumana luontonäkymänä. Kirjoitukseen tallennettu todiste synnyttää minussa mielikuvan.⁴³ Ilmaisu ”natursceneri” tarkoitti jo Thesleffin aikaan kokijan eteen avautuvaa maalauksenkaltaista näkymää, yhdestä havaintopisteestä näköastein tavoitettavaa maisemaa.⁴⁴ Taidemaalarina ymmärrän Thesleffin kirjallisen kuvauksen elämyksen materiaaliseksi tallenteeksi, joka onnistuu välittämään tekijän muistikuvasta jotakin lukijan mielikuvaksi.

Napolista Thesleff palasi Roomaan, jossa hän maalasi öljyväriteoksen *Pinjoja Villa Borghesen puistossa* (1898) (kuva 3).⁴⁵ Kesän tullen hän palasi Suomeen.⁴⁶ Thesleffin maalauksen rajaus on tiukka, katsojalle tarjotaan tarkkaan valittu viipale edessä avautuvasta näkymästä. Katsojaa ei aivan päästetä osalliseksi maalauksen kuvaamasta paikasta, vaan hän joutuu tarkastelemaan näkymää etäisyyden päästä, ikään kuin avautuvan oven raosta. Tällainen havaintopiste ei vastaa kaikkitietävän kertojan kaikkialle yltävää katsetta, mutta se lähestyy tutkijan katsetta: hän näkee lähteiden tarjoaman ikkunan kautta.

Ginzburg tarkastelee kertojan intiimin katseen lämmön ja tiedemiehen ulko-kohtaisen katseen kylmyyden välistä ristivetoa artikkelissaan ”Mikrohistoriasta” (1996).⁴⁷ Hän löytää lentävän kotkan näkökulman Albrecht Altdorferin maalauksesta, jossa maiseman horisontti näyttää kaareutuvan.⁴⁸ *Aleksanteri Suuren ja Dareioksen välinen taistelu Issos-joella* (1529)⁴⁹ on kuvattavaksi aiheeksi niin laaja, että se vaatii etäännytetyn kertojan. Altdorferin näkymä oli rajoittamaton, mutta auttamattoman etäinen. Myös Rubens tarjoili etäännytetyn tutkijan näkymän, jolla hän kuvasi anonyymien henkilö-hahmojensa asuttamaa seutua eikä niinkään henkilö-hahmojaan.

Thesleffin tarjoama ovenrakonäkymä, Rubensin ja toisaalta sanan ”natursceneri” tarjoama laaja, mutta rajoittunut näkymä sekä Altdorferin rajoittamaton, mutta eittämättä etäinen näkymä antavat varsin hyvän kuvan taidemaalarin kerrontakeinojen skaalasta. Lisäksi näitä kaikkia voi kutsua makrotason näkymiksi, kun taas lähikuvat ja yksityiskohtiin keskittyvä Morelliaaninen tarkastelu vastaisivat Ginzburgin kuvaamaa mikrotason ilmiöiden tutkimusta.⁵⁰ Mikro- ja makrotason tarkastelun leikkauspisteessä seisoo taidemaalari ja tutkija, joka valitsee näkökulmansa.

Kirjallisten lähteiden niukkuudessa kuvälähteiden merkitys kasvaa, ja kuvälähteiden puuttuessa sanoin kerrottu kokemus avaa ikkunan.



Kuva 3. Ellen Thesleff, *Pinjoja Villa Borghesen puistossa*, 1898, öljy kankaalle, 55,5 x 29 cm, Kansallisgalleria, Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.



Kuva 4. Edmund Engelman, Freudin vastaanottohuone taide-esineineen Wienissä, 1938, IN/1270. Courtesy of Freud Museum London.

Freudin kliinisessä potilastyössä kuvälähteet eivät olleet käytettävissä, ja potilaan mielikuvia oli tarkasteltava hänen sanalliseen kertomukseensa tukeutuen. Miten Freud siis *kuunteli* mielikuvia vastaanottohuoneellaan?

Wienissä, osoitteessa Berggasse 19, Freud asui ja työskenteli vuodesta 1891 eteenpäin.⁵¹ Arkeologisten pienoisesi-
tosten keskellä potilas sai antaa mielensä vaeltaa vapaasti (kuva 4). Sohvalla maaten asiakkaat saattoivat tarkastella myös kipsijäljennöstä Vatikaanin kokoelmiin kuuluvan korkokuvan fragmentista.⁵² Vastaanottohuoneen rauhassa Freud havainnoi potilaita, jotka olivat itse hakeutuneet hänen psykoanalyttiseen hoitoonsa. Freud havainnoi potilaansa reaktioita ja elekieltä *empiirisesti*, kuunteli hänen kertomuksiaan ja antoi niiden ”soida” mielessään. Freudin kokemuksen, opintojen ja yksilöhistorian luomassa kaikupohjassa potilaan kertomukset *resonoivat* tavalla, joka sai analyytikon tekemään *hypoteettisia psykologisia synteesejä* ja *testaamaan* niiden osuvuutta potilaan myöhempien kertomusten ja reaktioiden valossa. Freudin käytännöntyö lähestyi siten Morellinkin harjoittamaa *hypoteettista empiriaa*.

Myös taidemaalari havainnoi maalatesaan kahdella tavalla. Omien silmien edessä nähdyn kohteen havainnointia voi kutsua empiiriseksi ja maalarin mielen sisällä tapahtuvaa havainnointia psykologiseksi. Freudin *kuunteleva luenta* sopiikin myös taidemaalarin tulkinnalliseksi metodiksi mielikuvien

kuunteluun.⁵³ Se tulee lähelle tässä tarkastelemaani kertomuksen kuulijassa synnyttämää huomiota, joka voi tarkentua analyysin, lauserakenteen tai muun tietopohjaisen seikan sijasta esimerkiksi yhteen sanaan tai tunnelmaan.

Kuvan suhde sanaan

Ostaessaan *Della Pittura italiana* 14. syyskuuta 1898 Freud oli työstänyt *Unien tulkinnan* käsikirjoitusta jo hyvän aikaa.⁵⁴ Freudin isän kuolema 24. lokakuuta 1896 oli sysännyt kirjoitusprosessin liikkeelle, ja uunituore teos *Die Traumdeutung* ilmestyi myyntiin jo 4. marraskuuta 1899, vaikka kirjan alkulehdelle onkin merkitty vuosiluku 1900.⁵⁵ *Unien tulkinnan* sivuilla Freud avaa muun muassa omia uniaan, joissa hän tekee niin kutsutun ”virhesuorituksen” (*Fehlleistung*).⁵⁶ Vasta *Unien tulkinnan* loppupuolella Freud alkaa käyttää virhesuorituksista nimitystä kielen lipsahdus (engl. *slip of the tongue*). Nimitys ilmestyy tekstiin vasta kirjan viimeisen osan toiseksi viimeisessä luvussa.⁵⁷ Tämä sopii yhteen Ginzburgin ajoituksen kanssa, sillä ostaessaan Morellin kirjan Freud oli työstänyt *Unien tulkinnan* käsikirjoitusta jo kaksi vuotta ja vain vuotta myöhemmin kirja ilmestyi kauppoihin.

Della Pittura italiana osuudessa, joka käsittelee Palazzo Borghesen teoksia, Morelli rinnastaa maalarin ja itseään verbaalisesti ilmaisevan taiteilijan. Seuraavassa katkelmassa huomionarvoista on sanallisen ilmaisun rinnastaminen maalarin kädenjälkeen:

Esimerkiksi: mikä maalauksessa ilmentää taiteilijan sielua [- -]? Ainoastaan ihmisvartalon asento ja liike, kasvojen muoto, värytys ja draperiako? Nämä ovat varmastikin ensiarvoisia seikkoja, mutta eivät koko totuus. Taiteilijan sielua ilmentää myös esimerkiksi käsi, yksi ihmisvartalon henkevimmistä, luonteenomaisimmista muodoista, korva, maisematausta, silloin kun sellainen on, ja värien yhteensointuvuus eli niin sanottu väriharmonia. Todellisen taiteilijan teoksessa kaikki nämä yksityiskohdat ovat yksilöllisiä ja siksi merkityksellisiä; kuten olen sanonut, vain tuntemalla nämä piirteet voidaan tunkeutua [- -], teoksen luoneen taiteilijan sieluun. Taideteoksen luonne tai tyyli syntyy yhdessä idean kanssa, tai selvemmin sanottuna, taiteilijan idea edeltää muotoa ja määrää teoksen luonteen ja tyylin. Kopioitsijoilla ei voi olla sen enempää luonnetta kuin tyyliäkään, koska heidän teostensa muoto ei perustu heidän omaan ideaansa.

Tässä ei kuitenkaan ole kaikki. Suuri osa ihmisistä käyttää sekä puhuessaan että kirjoittaessaan tiettyjä suosikkifraaseja ja totunnaisia sanontatapoja, jotka putkahtavat keskusteluun toisinaan tarkoittamatta tai ennakoimatta, usein sellaisiinkin kohtiin, joihin ne eivät sovi. Samoin lähes kaikilla taidemaalareilla on tiettyjä totunnaisia maneereja, jotka 'lipsahtavat' heiltä heidän huomaamattaan. Joskus taiteilija jopa tuo teoksiinsa omia fyysisiä piirteitään tai vajavaisuuksiaan. Sen joka haluaa tutkia mestaria perusteellisesti ja oppia tuntemaan hänet paremmin, on suunnattava katseensa näihin pienenpieniin yksityiskohtiin - kalligrafi kutsuisi niitä 'girigogoleiksi' - ja oppia havaitsemaan ne. Ei tietenkään riitä, että tarkastelee yhtä tai muutamia taiteilijan teoksia, vaan pitää perehtyä niihin mahdollisimman laajasti ja nähdä taiteilijan kaikkiin eri kausiin sijoittuvia töitä.⁵⁸

Ylemmässä kappaleessa Morelli esittelee metodinsa kannalta keskeisten "peruspiirteiden" (*Grundformen*) ilmenemistä maalauksessa.⁵⁹ Tarkastelen myöhemmin Morellin metodin peruspiirteiden ilmenemistä Freudin tarkastelussa hänen kirjoittaessaan Michelangelon Mooses-veistoksesta. Jälkimmäisestä kappaleesta tarkastelen kahta sanaa, "lipsahtavat" ja italiantielistä sanaa "girigogolo". *Della Pittura italiana* sivulla esiintyy verbi "sfuggire", joka tarkoittaa "livahtaa, paeta".⁶⁰

Borghesen gallerian teoksia käsittelevät esseet julkaistiin niteenä *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* (1890), jossa Morelli kutsui pieniä yksityiskohtia nimellä "Schnörkel", koukero.⁶¹ Nämä Morellin kalligrafiaan liittämät ilmaissulliset elementit on julkaisussa *Italian Painters* (1892) käännetty monikkomuotoon "flourishes", joka yksikkömuodossa vastaa suomenkielen sanaa "kukoistus".⁶² Morellin kuoleman jälkeen ilmestyneessä *Della Pittura italiana*ssa ne on puolestaan käännetty italiaksi monikkomuodolla "girigogoli".⁶³ Yllä oleva sitaatti on Vakararin italiantielestä tekemä suomennos. Suomeksi sana "girigogolo" kääntyy muotoon harakanvarvas, koukero ja koriste. Morelli painotti näiden vähäpätöisiltä vaikuttavien - puheen ja kirjoituksen ohessa ja maalaamisen sivutuotteena syntyvien - ilmiöiden merkitystä maalauksissa. Freud puolestaan ymmärsi havaintojen eräänlaisten ylijäämien merkityksen potilaan kertomuksissa ja kutsui niitä esseessään "Michelangelon Mooses" "havaintojen roskaljäkäksi".⁶⁴

Psykoanalyttisessa teoriassa merkitykseltömiltä vaikuttavia virhesuorituksia potilaan kertomuksen kuluessa kutsutaan freudilaisiksi lipsahduksiksi (engl. Freudian *slip of the tongue*). Juuri niiden ajatellaan puhuvan kaikkein intiimeintä, henkilökohtaisinta kieltä ja ikään kuin *tihkuvan* varsinaisen narratiivin sekaan ja liepeille. Näin Morellin empiirinen kuvallis-materiaalinen lähestymistapa muuttui Freudin ymmärryksessä sanallisen kertomuksen sisältämäksi todistusaineistoksi.

Maalarina ymmärrän nämä yllättävät tapahtumat *kukinnoiksi* puheenparressa ja maalauksen materian poetiikassa. Lähestymistapani eroaa Ginzburgin ymmärryksestä, jonka mukaan Freud käsitti kyseiset yksityiskohdat sairauden oireiksi.⁶⁵ Ginzburgin alkuperäinen italiantielinen muotoilu "sintomi" on käännetty englanniksi muotoon "symptoms".⁶⁶ Suomeksi molemmat kääntyvät oireiksi. Samalla tavalla Ginzburgin kanssa asian oli ymmärtänyt myös Jack J. Spector jo vuonna 1968 pitämässään luennessa, jonka pohjalta laadittu artikkeli "The Method of Morelli and Its Relation to Freudian Psychoanalysis" (1969) löytyy Ginzburgin lähteistä.⁶⁷

Spectorin ja Ginzburgin tulkinta maalarin teokseen jättämistä merkityksellisistä yksityiskohdista oireina antaa nähdäkseni ymmärtää, että maalari ilmentäisi oireillaan kaikkein yksilöllisimpiä piirteitään. Näkemys ei käy yksiin sen kanssa, että sairauden oireet tulevat yksilöllisen luonteenlaadun

päälle häiritsemään taiteilijan omimpien ominaisuuksien ilmenemistä. Spectorin ja Ginzburgin tulkinta heittää ikävän varjon taiteilijakunnan ylle: ikään kuin ammattitaiteilijat ja harrastajat ilmaisisivat itseään sairauden oireilla!

Pian *Della Pittura italiana* hankinnan jälkeen, joulukuussa 1898, Freud julkaisi tutkimusartikkelin "The Psychological Mechanism of Forgetfulness". Siinä hän teki eron tahattoman lipsahtelun ja patologisen oireen välille. Hän otti jälleen valaisevan esimerkin omasta elämästään ja avasi nimien väärinmuistamista ja sanojen kantamaa tunnetta tutkimalla nimiä Bosnia, Botticelli, Boltraffio ja Signorelli, joista kolme jälkimmäistä eli kaikki taiteilijoiden nimet löytyvät *Della Pittura italiana* sivuilta.⁶⁸ Artikkelin toimi alkusysäyksenä Freudin teokselle *Arkielämämme psykopatologiaa: Unoh-tamisesta, virhesanonnoista, virheteoista, taikauskosta ja erehdyksistä* (1904). Siinä Freud käy läpi laajan kirjon arkisia terveen psyyken virhesuorituksia sekä jatkaa sairaalloisten virhesuoritusten erottelua terveistä.⁶⁹

Morelli tunsu maalausten konservointikäytännöt ja painotti siksi kirjassaan tutkijan tarvetta tuntea teoksen kunto ennen analyysin ja tulkinnan aloittamista. Hän suhtautui kriittisesti aikakautensa konservattoreiden taipumukseen "parannella mestareiden tekemiä virheitä".⁷⁰ Morellin aikana taidemaalari-konservattorit korjailivat kuolleiden kollegojensa huonokuntoisia teoksia, ja uusi maalausjälki peitti alleen alkuperäisen

taiteilijan kädenjäljen.⁷⁴ Nykyaikainen konservointiala on ratkaissut ongelman *restaurointimaalauksella*, jossa korjausjälki jätetään selvästi näkyviin ja muutoksia originaalin maalausjäljen alueella vältetään.⁷⁵ Freud ymmärsi oireiden peittävän potilaan omimman ilmenemistä ja erotteli psyyken sairaudet terveen psyyken toiminnasta. Tutkijan onkin tehtävä selkeä ero Morellin tarkoittamien taiteilijan ominaispiirteiden ja Freudin tarkoittamien sairauden oireiden välille.

Julkaisun *Italian Painters* esipuheen kirjoitti Morellin pitkäaikainen ystävä Sir Austen Henry Layard, jolta idea englanninkieliseen käännökseen tuli.⁷³ Kääntäjä Constance Jocelyn Ffoulkes ymmärsi Morellin merkityksellisen yksityiskohdan kukoistukseksi kääntäessään Morellin ilmaisun ”Schnörkel” muotoon ”flourish”. Freud kehitti Morellin jäljissä osan virhesuorituksista freudilaisiksi lipsahduksiksi, jotka Spector ja Ginzburg ymmärsivät epätarkasti oireiksi. Freud luki Morellia Spectorin tarkemmin ja erotti terveen psyyken toiminnot sairaan mielen oireilusta kirjassaan *Arkielämämme psykopatologiaa*. Freud ei arvottanut lipsahduksia kielteisiksi – sen ovat tehneet jälkipolvet.⁷⁴ Ehdotan Spectorin ja Ginzburgin näkemyksen tilalle vaihtoehtoista tulkintaa ottamalla seuraavassa käyttöni oireen sijasta *kukinnon*. Se kuvastaa sitä terveen mielen luovaa toimintaa, joka ilmenee niin arkielämässä kuin taiteilijan työssäkin ja jota nykyaikainen psykoanalyttinen tutkimus painottaa Freudia voimakkaammin.⁷⁵

(Im)materiaalisten teosten äärellä

Freudin luennoilla ensimmäisen maailmansodan aikaan lipsahdukset eivät olleet sattuman tuotetta, vaan vakavasti otettavia mentaalaisia toimintoja: niillä oli mieli. Ne olivat *merkkejä* mielen sisäisten voimien vuorovaikutuksesta, toisin sanoen tarkoituksenmukaisten intentioiden *manifestaatioita*, jotka toimivat samanaikaisesti, mutta toisilleen vastakkaisesti.⁷⁶ Kyse oli kitkapinnasta, jolla toisilleen vastakkaiset intentiot kohotasivat.⁷⁷ Freud ymmärsi saavuttaneensa oman aikansa psykologian vallitsevaan käsitykseen nähden *dynaamisen näkemyksen* mielen toiminnasta ja totesi, ettei psykologinen tutkimus tätä aiemmin ollut huomionut lipsahduksia intentioiden konfliktina. Siten luentosarjan aloittanut psyykkisen ilmiön tarkastelu oli laajentanut psykologian alueeseen kuuluvien ilmiöiden kirjoa.⁷⁸ Taiteilijana minulla on kokemusta ristiriitaisten tavoitteiden paineessa syntyneistä teoksista. Intentioiden kitkapinnalla kukkii mitä suurin luovuus.

Thesleffin teokset ovat pilkahtaneet esiin artikkelin kuluessa tiettyjen maantieteellisten paikkojen yhteydessä Firenzessä ja Roomassa. Näin on tapahtunut silloin, kun Morelli on kirjoittanut kaupunkien museoista muistikuvansa perusteella tai Freud on tarkastellut Morellin haave- ja muistikuvia taiteentuntijan kirjaa lukemalla. Thesleffin teosten äkillisellä ilmaantumisella olen ilmentänyt lipsahduksen esiin purkautumista kukintona ja

alleviivannut sen erilaista ilmenemistä verrattuna säännöllisesti toistuvaan sairauden oireeseen.

Toisilleen vastakkaiset tarkoituksenmukaiset intentiot voivat synnyttää myös visuaalisina ilmeneviä mielikuvia. Valaistakseni taiteilijan mielikuvia liitän artikkeliini kirjoittamani luovan kirjoituksen katkelman. Freudilta ammentaneen lastenlääkäri Donald W. Winnicottin teoksen *Playing and Reality* (1971) äärellä oivalsin, kuinka

vastasyntyneen vauvan ja äidin varhaisessa vuorovaikutuksessa alkaa suotuisissa olosuhteissa kehittyä luottamus, jossa on luonnollisen leikin alku.⁷⁹ Ymmärsin tuon vastavuoroisuuden kokemuksen merkityksen halullemme tavoitella dialogista suhdetta toiseen ihmiseen ja ympäristöömme. Winnicottin ajattelussa taiteella ja kulttuurilla on keskeinen rooli tuon yhteiskunnallisen ja kulttuurisen *osallisuuden kokemuksen* synnyssä. Kuvasin mielensisäisen hahmotelmani seuraavin sanoin:

Maalatessani minulla on vahva tunne siitä, kuinka kankaani takana velloo valtameri, jonka syvyyksistä nousee pintaan asioita – kuplia – ja toisaalta pinnalla näkyy heijastuksen välkettä. Luemme veden pinnasta kuvaa, joka on sekä vedenalaisen todellisuuden synnyttämä että pintaan heijastuva kuva taivaasta, puista, linnuista. Samaan tapaan kankaalleni nousee kuva, joka on muodostunut sekä vellovan valtamereni syvyyksistä nousseista – kulloinkin oleellisista – asioista että oman heijastukseni (projektion) rihmoista. Kuva kankaalla ei suinkaan ole kuva koko mereni syvyydestä tai tarkka kuva projektioistani, mutta se on selkeä ja kirkas kuva kulloinkin oleellisesta.

Winnicott kuvaa, kuinka lempeän rakastavan hyväksyvän toistuvan katseen avulla vauva alkaa kokea olevansa olemassa. Ja kuinka tuon hyväksyvän pelaamisen varassa alkaa hiljainen eriytyminen omaksi itseksi, äidistä irralliseksi. Winnicottin mukaan tuossa luottamuksessa ja sen suojeluksessa tapahtuvassa eriytymisessä on luonnollisen leikin alku. Luottamuksen varassa alkaa luova suhde elämään, toiseen ihmiseen ja maailmaan ympärillämme. Siitä kasvaa myös kulttuurinen kokeminen, jonka varassa lepää ymmärryksemme itsestämme osana jotakin suurempaa. Kulttuurinen pääomamme määrittää kokemisemme rajat ja vain tätä tradition tarjoamaa kokonaiskäsitystä vasten voimme olla innovatiivisia.

Winnicott puhuu ihmisyyden altaasta, johon kulttuurimme on tuhansien vuosien aikana kokoontunut. Sieltä ammennamme, mutta sinne myös tuomme uutta. Ihmisyyden allas vastaa kokemustani alitajunnastani, joka on ulkoistunut maalauskanakaan taakse. Siellä se velloo hetkien mukaan ja kastelee kangastani synnyttäen kuvia yhteistyössä kanssani. Kangas vastaa.⁸⁰

Luovan kirjoituksen katkelma avaa näkymän mielensisäiseen hahmotukseen rannasta, jota ei ole olemassa. Silti se erinomaisella tavalla todistaa arkisesta kokemuksestani työhuoneella, jossa tarkastelen syntyvää teostani *jo ennen kuin on mitään näkyvää*, kun edessäni on vain tyhjä pingotettu pellavakangas. Kokemukseni *dialogisesta työskentelystä* kankaan kanssa on voimakas ja toistuva. Taiteilijan kirjoittamat luovan kirjoituksen katkelmat tulisikin nähdä tutkimusaineistona kuvallis-materiaalisten ja kirjallisten lähteiden rinnalla.

Tihentymän ja mittakaavan merkitys

Palataan vielä samalle *Unien tulkinnan* sivulle, jossa Freud ensi kertaa kutsui virhesuoritusta kielen lipsahdukseksi. Siellä, kirjan viimeisen osan toiseksi viimeisessä luvussa, hän sivuaa myös *tihentymän* ilmiötä. Seuraava lainaus, jossa Freud puhuttelee lukijaansa, osoittaa hänen kirjoittavan minänsä ajatelleen jo kirjaa laatiessaan, että sanallinen ilmaisu oli menetelmiltään verrannollinen kuvallisen esitystavan kanssa:

Vertauksena voimme ajatella, että pidän kirjani käsikirjoituksen jotakin sanaa ratkaisevan tärkeänä tekstin ymmärtämiseksi ja painatan sen siksi kursivoituna tai lihavalla. Lukiessani sitten tuon sanan lausuisin sen hitaasti ja selvästi ja erityisen painokkaasti. Vertauksen alkuosa tuo heti mieleen edellä olleen näytteen unityön toimintatavasta [- -]. Taidehistorioitsijat kohdistavat meidän huomiotamme siihen seikkaan, että vanhimmat historialliset veistokset

soveltavat samaa periaatetta; ne näet ilmaisevat kuvaamiensa henkilöiden arvoaseman kuvakokona. Kuningas kuvataan kaksi tai kolme kertaa niin suureksi kuin hänen saattoväkensä tai hänen voittamansa vihollinen. Rooman vallan aikainen kuvaamataiteen luomus ilmaisee saman asian kehittyneemmin keinoin. Imperaattoria ei siinä enää kuvata jätiksi kääpiöiden joukkoon vaan hänet on sijoitettu sommitelman keskipisteeksi, ja hän seisoo ryhdikkään suorana, kun taas viholliset makaavat hänen jalkojensa juuressa; lisäksi hänet on kuvattu huomattavasti muita tarkemmin. Kun alaiset meidän päivinämme kumartavat syvään esimehensä edessä, tuo muinainen esittämisperiaate toistuu vielä vaimeana kaikuna.⁸¹

Tässä ennen marraskuun neljättä 1899 kirjoittamassaan katkelmassa Freud kiinnittää huomiota veistoksissa ja arkkitehtuurissa suosittuun merkitykselliseen kokoeroon ja myös kokohierarkiaan sisältyvään tihennettyyn yksityiskohtien määrään.⁸² Vain neljätoista kuukautta aiemmin Freud oli hankkinut Morellin kirjan. Taiteentuntijaa lukemalla hän oli ymmärtänyt merkityksellisen yksityiskohdan todistusvoiman. Katkelmassa hän kirjoittaa taidehistorioitsijoiden osoittamista tihentyneistä yksityiskohdista ja mittakaavan merkityksestä.⁸³ Arvelen hänen tässä epäsuorasti viittaan taiteentuntija Morelliin.

Pian kirjan julkaisemisen jälkeen Freud koki jotakin mieleenpainuvaa: syyskuussa 1901 hän seisoi lumoutuneena Roomassa Michelangelo Buonarrotin Mooses-veistoksen (n. 1513–1515) edessä.⁸⁴ Paavi Julius II:n itselleen tilaaman

hautamuistomerkin lukuisten veistosten keskellä Mooseksen hahmo oli selvästi muita kookkaampi (kuva 5).

Freud poimi ”Michelangelon Mooses”-esseensä aiheen veistosryhmän kokonaisuudesta sen keskushahmon koon perusteella. Edelleen hän tunnisti keskushahmon tunneilmaisun ja sen kuvaamista tukevan yksityiskohtaisuuden muita veistoshahmoja tiivistyneemmäksi. Muut hahmot hän jätti tarkastelunsa ulkopuolelle.⁸⁵ Esseessä Freud kertoo havainneensa veistoksessa yksityiskohtia, joita aiempi tutkimus ei ollut huomionnut.⁸⁶

Vakkarin mukaan Morellin menetelmä on myöhemmässä tutkimuksessa ymmärretty kolmitasoisiksi siten, että helpoimmin huomattavat, yleisvaikutelman synnyttävät piirteet ovat ensimmäisellä tasolla. Tällaisia ovat esimerkiksi vartalon asennot ja liikkeet sekä kasvojen muoto.⁸⁷ Freud tarkastelee Mooseksen istuvaa asentoa sekä tunnetta maan vetovoimasta ja pidätetyistä äärimmäisistä tunteista.⁸⁸ Toinen, Morellille tärkeämpi taso piti sisällään fysiologiset yksityiskohdat ja sellaiset seikat kuten kädet ja korvat. Ne saattoi Morellin mukaan tunnistaa tietyn taiteilijan tekemiksi vain tunnollisen vertailevan tutkimuksen ja tarkan havainnoinnin avulla.⁸⁹ Freud keskittyy Mooseksen partasuortuvaan, sitä koskettavaan etusormeen ja saman käden muihin sormiin sekä myöhemmin lisäksi Mooseksen pitelemien laintaulujen asentoon.⁹⁰ Sen sijaan Morellin menetelmän

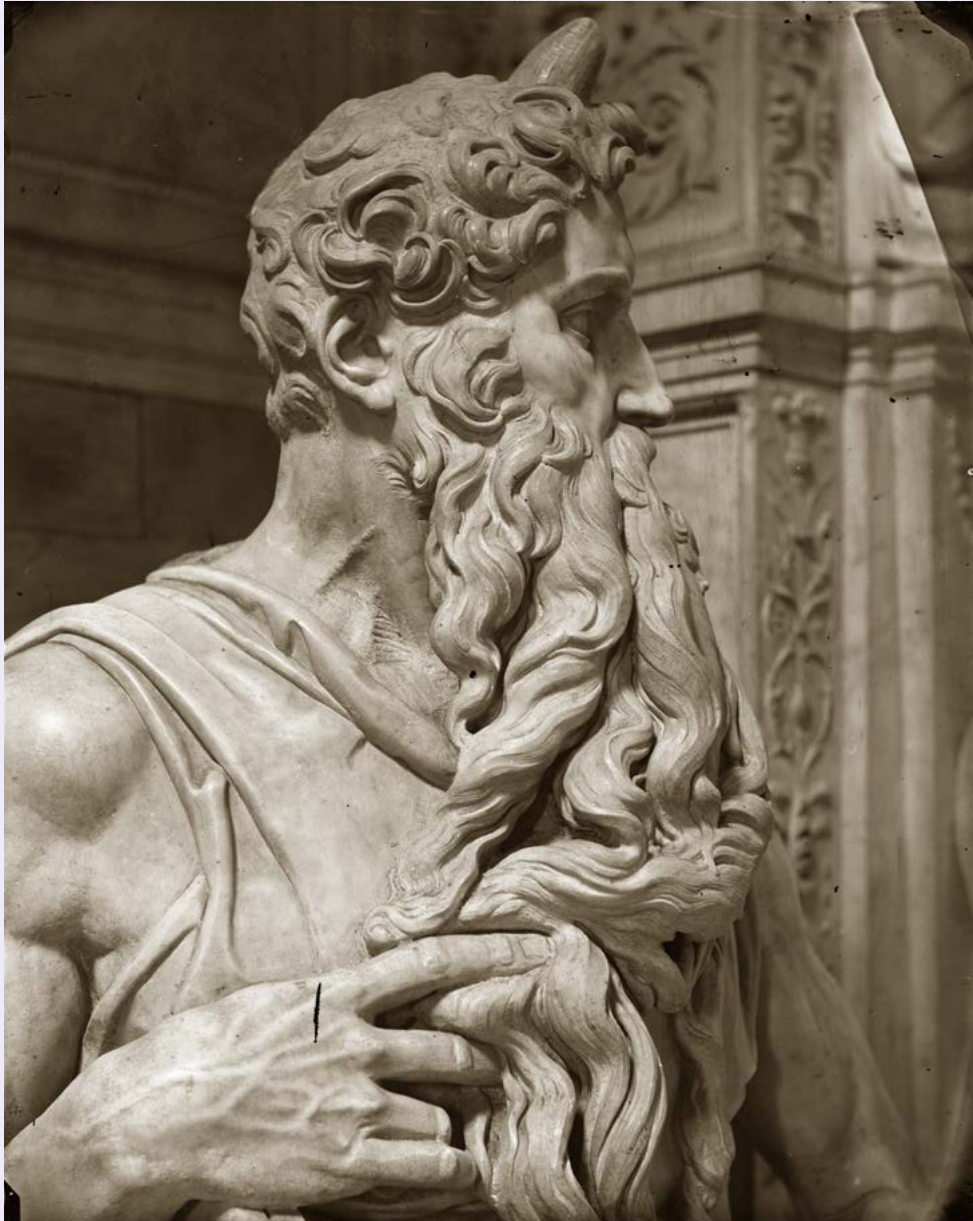
kolmannella tasolla oleviin, teoksen kokonaisuuden kannalta marginaalisiin piirteisiin, kuten taiteilijalta tiedostamatta syntyneisiin yksityiskohtiin, Freud ei nähdäkseen puutu.⁹¹

Tämän artikkelin alussa olevassa Mooses-esseen lainauksessa Freud toisin sanoen kommentoi Morellin metodia verratessaan taiteilijalta tiedostamatta syntyneitä yksityiskohtia lääketieteellisen psykoanalyysin ”havaintojen roskaläjään”. Tästä huolimatta hän ei esseessään analysoi Mooses-veistosta tästä näkökulmasta. Hän ei etsi kyseisiä yksityiskohtia teoksesta, vaan on tyytyväinen löytämiinsä yksityiskohtiin, jotka ovat syntyneet taiteilijan tietoisien toiminnan tuloksena.

Partasuortuvan kiristyminen Mooseksen sormen spontaanilta vaikuttavassa otteessa *hahmon pään oletetun äkkinäisen käännöksen seurauksena* on epäilemättä tällainen Morellin tarkoittama merkityksellinen yksityiskohta, joka ei tule esiin veistoksen nopealla tarkastelulla (kuva 6).⁹² Intentio, jonka Freud oletti Michelangelolla olleen hänen veistäessään Mooseksen hahmoa, tuli esiin *heikosti havaittavasta merkistä*.

Kuva 5. Romualdo Moscioni, Michelangelo Buonarrotin Paavi Julius II:n hautamuistomerkki, San Pietro in Vincoli, Rooma, ennen vuotta 1885, hopeagelatiinivalokuva, 27 x 21 cm. Negatiivin numero MVF. XIX.16.12. Vatican Museums Photo Library.





Kuva 6. Mooseksen etusormi painaa partasuortuvaa. Romualdo Moscioni, Michelangelo Buonarrotin *Paavi Julius II:n hautamuistomerkki*, yksityiskohta Mooses-veistoksesta, San Pietro in Vincoli, Rooma, ennen vuotta 1885, märkälävymenetelmä, 27 x 21 cm. Negatiivin numero MVF.XXIII.13.19. Vatican Museums Photo Library.

Siihen Freud luki tiivistyneen sikermän piirteitä profeetta Mooseksen edesottamuksista *Vanhassa testamentissa*.⁹³

Esseessään Freud lähestyy tarkastelemaansa aihetta kahdesta suunnasta, yhtäältä muotoanalyttisesti ja toisaalta uskonnonhistoriallisesti. Hän yhdistää veistoksen tarkastelussaan Morellin empiiristä lähestymistapaa oman alansa tapaan tarkastella havaittua. Tunnelmaltaan tihentynyt, muita kookkaampi Mooses-veistos johdatteli Freudin tulkitsemaan näkemäänsä:

Tärkeämpää kuin uskottomuus pyhälle tekstile on kuitenkin se muutos, jonka Michelangelo meidän tulkintamme mukaan on tehnyt Mooseksen luonteessa. Tradition mukaan Mooses oli ihmisenä kiivas ja helposti tulistuva. [- -] Michelangelo on kuitenkin sijoittanut paavin hautamuistomerkkiin erilaisen Mooseksen, joka on historiallista ja perinteistä Moosesta suurempi. Hän on muuntanut särjettyjen laintaulujen teeman, hän ei anna Mooseksen särkeä tauluja vihassaan, vaan näyttää meille, että niiden joutuminen särkymisen vaaraan tyynnyttää Mooseksen vihan tai ainakin estää tätä purkamasta sitä tuohon tekoon. Näin hän on antanut Mooseksen hahmolle jotakin uutta, yli-inhimillistä, ja tuosta mahtavasta ruumiista ja voimaa uhkuvista lihaksista tulee nyt vain ruumiillinen ilmaisukeino korkeimmalle psyykkiselle suoritukselle, mikä on ihmiselle mahdollinen, oman intohimon lannistamiselle sen asian hyväksi, jolle hän on vihkiytynyt.⁹⁴

Nähdäkseni Freud tässä kumartaa Morellin suuntaan. *Fyysinen ilmaisukeino psyykkiselle suoritukselle, jossa*

intohimo suunnataan sen asian toteuttamiseen, jolle tekijä on vihkiytynyt, lienee eräs selkeimmin muotoiltu tunnustus luovan työn haastavuudesta. Niin ikään se vahvistaa Morellin havaintoa siitä, että taiteilijan sielu tulee näkyväksi maalatun korvan muodossa ja maalarin siveltimenvedoissa. Tulkintani mukaan tuo *merkki*, jonka olemassaolon Morelli oli Freudille osoittanut, toi hänessä esiin mitä voimakkaimman tunteen.⁹⁵

Itsereflektion - tai itseanalyysin - Freud oli aloittanut jo 1890-luvun puolivälissä ja hän syventyi siihen järjestelmällisesti kesästä 1897 lähtien.⁹⁶ Seuraavan vuoden syyskuussa hankittu Morellin teos epäilemättä tarkensi Freudin katsetta merkitystä kantavien yksityiskohtien etsinnässä niin taideteoksissa kuin kliinisen työn kontakteissakin. Freudin voikin nähdä juuri Mooseksen veistoshahmon äärellä - mahdollisesti jo vuonna 1901 - erotelleen näkemiseen perustuvan havainnoinnin ja siitä seuraavan tulkinnan. Tässä häntä mahdollisesti auttoi Morellin kirjan lukeminen.

Empiirinen ja psykologinen havainnointi

Kahdenlaisten havaintojen samanaikainen seuraaminen ilmenee myös psykoanalyttisessa terapiatyössä. Vastaanottohuoneen asiantuntija havainnoi potilasta katseensa avulla ja samassa tilassa oleilemalla. Tällä tavoin toteutettu havainnointi nousee kuitenkin uudelle tasolle vasta molempien läsnäolijoiden yhdessä tekemän

kuvittelutyön ansiosta. Vapaan assosiaation ruokkima lipsahtelu on myös taiteilijan luovan työskentelyn edellytys ja suuri ilon aihe.

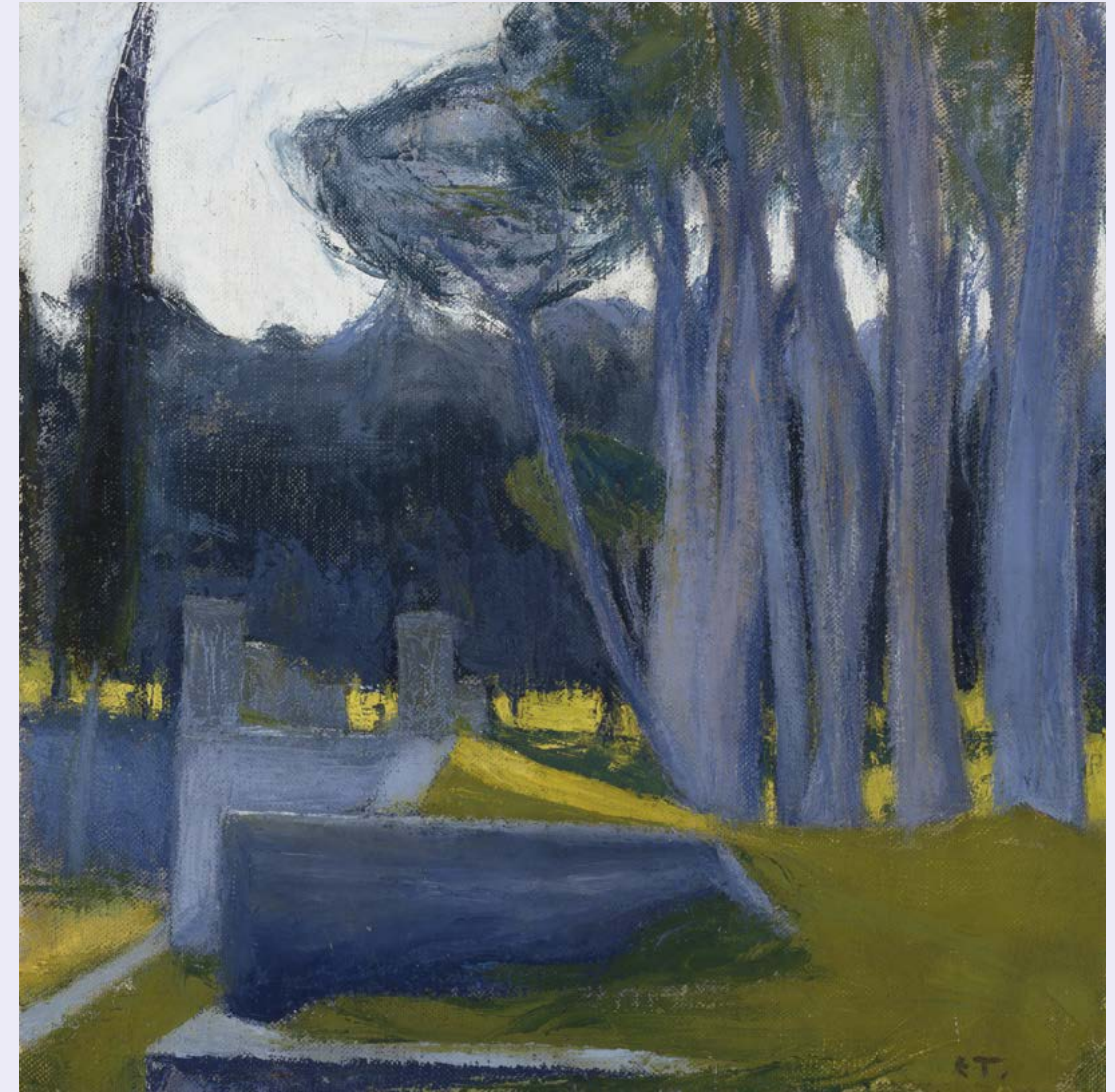
On todennäköistä, että Morellin *Della Pittura italiana* lukemisella oli merkittävä vaikutus Freudiin. Pian kirjan lukemisen jälkeen Freud matkusti useita kertoja Italiaan ja kohtasi siellä vaikuttavia taideteoksia, joita käsittelevät esseet hän julkaisi vasta selvästi myöhemmin. Tässä artikkelissa olen pysytellyt *Unien tulkinnan* sivuilla ja tarkastellut Morellin antia Freudille tämän varhaisen teoksen ja ”Michelangelon Mooses” -esseen tarjoamien esimerkkien kautta. Esseessä esiintulevan kahtalaisen havainnoinnin alkujuurta olen jäljittänyt Morellin teoksesta ja Freudin varhaisista julkaisuista seuraavasta syystä: Morellin empiirisen lähestymistavan ja Freudin empiiripsykoanalyttisen luennan leikkauspisteestä avautuu mahdollisuus eritellä tutkivan taiteilijan positiota havainnon ja kokemuksen välissä.

Otan teoreettiseksi lähtökohdakseni Freudin käytännöntyönsä ääreltä löytämän kahtalaisen havainnoinnin. Sitä soveltaen esitän, että taidemaalarin työhuoneella havainnoidaan yhtäältä silmin nähtäviä ja käden ulottuvilla olevia materiaalisia muutoksia kankaalla ja toisaalta mielikuvia. Kun molempia havainnoidaan vuorotellen, saadaan esiin teoksen synnyttävä *dialoginen tapahtumaketju*, jossa toisena osapuolena on taiteilija ja toisena kehkeytyvä taideteos. Näin löydän *kokevan*

tekijän havainnon ja kokemuksen väliltä, niin empiirisen kuin psykologisenkin havainnoinnin ääreltä.

Tekijän mielensisäisyys on mukana teoksen syntymässä yhtä lailla kuin katseen kohteena ja käden ulottuvilla kehkeytyvä teoskin. Tutkijoiden on sitä vastoin ollut vaikea ulottaa katsettaan taiteilijan mielikuviin. Kitkapinnan kukintoina freudilaiset lipsahdukset ovat huomiota herättäviä poikkeamia tavanomaisessa kanssakäymisessä – norsuja ja sammakoita puheenparressa. Arkisen keskustelun kuluessa ne syntyvät ylisuurina ja *tuntuvat näkyviltä* manifestaatioilta, vaikka ilmenevät keskustelun toiselle osapuolelle vain kielen välityksellä. Visuaalisista mielensisäisistä manifestaatioista nautimme kielen kantamana.

Lopuksi palaan tuttujen puiden alle Roomaan, jossa Thesleff maalasi *Pinjoja Villa Borghesen puistossa* jälleen vuonna 1905 päivinä, joista meille ei ole säilynyt teosta enempää tietoa (kuva 7). Tuona vuonna Freud aloitti tapauskertomustensa julkaisemisen. Villa Borghesen puistossa on eri vuodenaika ja valaistus kuin vuonna 1898 (kuva 3). Maalauksen rajaus on laajempi ja huomaamme Thesleffin havaintopisteen siirtyneen hieman vasemmalle, sillä puuryhmä näkyy nyt katsojan edessä rivimuodostelmana aiemman jonomuodostelman sijaan. Puut ja puiston pengerryksenteen tunnistamme muistikuvan turvin. Roomasta Firenzeen vievän tien päätepisteeseen Porta Romanalle



Kuva 7. Ellen Thesleff, *Pinjoja Villa Borghesen puistossa*, 1905, öljy kankaalle, 40,5 x 40 cm, yksityiskokoelma. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.



Kuva 8. Ellen Thesleff, *Porta Romana, Firenze*, 1907, öljy puulle, 20,5 x 21 cm, yksityiskokoelma. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.

Thesleff palasi jälleen vuonna 1907. Tuona vuonna Freud julkaisi ensimmäisen taidetta käsittelevän esseensä.

Thesleff on kahdella eri tekniikalla toteuttanut näkyviä todisteita siitä, että hän koki paikan päällä säätilan ja valon määrän: kaiverruslaatalta Porta Romana, katu ja puut ovat olleet siten kuin ne ilmenivät Thesleffin niitä havainnoissa eli kuten ne näkyvät maalauksessa *Porta Romana, Firenze* (1907) (kuva 8). Kuivaneulapiirros (kuva 2) on puolestaan vedos, jossa laatalle piirretty, todellisuudesta ja sen olosuhteista todistava kuva on kääntynyt peilikuvaksi. Tästä syystä Bobolin puutarhan puuston lehvästöt näkyvät teoskuviissa eri laidoilla. Onko jompikumpi lopputulos todenmukaisempi ja miksi? Tai kykenisikö valokuva todistamaan taiteilijan läsnäolosta paikan päällä teoksia paremmin?

Tässä artikkelissa olen hahmottanut historiallisesti etäältä ja kerronnallisia keinoja etsien niitä lähtökohtia taidemaalarin tekemälle tutkimukselle, jotka avautuvat Morellin ja Freudin

tarkastelutapojen risteyksestä. Olen tarkastellut, miten luova, tutkiva ja tulkitseva taiteilija kirjoittaa ja miten lipsahdukset ilmenevät luovassa prosessissa. Olen ehdottanut freudilaiseen lipsahdukseen taidehistorian alalle syntyneelle käsitykselle vaihtoehtoa ja tulkinnut lipsahduksia mielen luovana toimintana vapaan assosiaation palveluksessa. Ehdotukseni luovan kirjoituksen aineistojen *kuuntelevasta luennasta* eroaa taidehistorian alalla vallalla olevasta psykoanalyttisen teorian sovelustavasta. Artikkelissani olen pyrkinyt osoittamaan mahdollisuuksia kurkottaa luovan kirjoittamisen keinoin ja taiteellisen tutkimusotteen avulla kohti vaikeasti sanallistettavia taiteen tekemisen prosesseja. Niistä eräs, maalari-kertojan katse, ilmenee Rubensin ja Altdorferin maalauksissa, joissa maalari lentää korkealla kuvaamiensa henkilöahmojen yläpuolella, jopa niin korkealla, että näkee maapallon kaareutuvan.

- Mitä kuvassa näkyy? - Totuus. Kuvassa ei näy mikään, siellä on totuus, kokemuksellinen totuus.

Lähdeviitteet

- 1 Artikkelin on aiemmin julkaistu *Tahiti - taidehistoria tieteenä* -lehdessä 1/2023. <https://tahiti.journal.fi/article/view/128840>. Tässä uudelleen julkaistavassa artikkelissa alkuperäiseen julkaisuun on lisätty yksi valokuva, kuva numero 6. Lisäksi viitteitä 25, 29, 54, 55 ja 75 on muokattu.
- 2 *Minäkerronta* määritellään useimmiten ensimmäisessä persoonassa kerrotuksi tarinaksi ja minäkertoja tällaisen kertomuksen päähenkilöksi. Hänen halunsa ja päätöksensä synnyttävät teokseen toimintaa ja tekstissä onkin usein voimakas subjektiivisuuden tuntu. Timo Harju & Iida Rauma ”Kohtaa minut! Todellisten henkilöiden luominen proosan kertojaratkaisuilla ja runon puhujilla,” teoksessa *Kirjoittamisen taide & taito*, toim. Emilia Karjula (Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 2014), 73–76.
- 3 Giovanni Morelli, *Italian Painters: Critical Studies of their Works*, translated by Constance Jocelyn Ffoulkes, with an introduction by Sir Austen Henry Layard. Vol. 1: The Borghese and Doria Pamphili Galleries in Rome (Lontoo: John Murray, 1892), 1–2, https://archive.org/details/gri_33125004307134/page/n7/mode/2up; Giovanni Morelli & Jaynie Anderson, *Della Pittura italiana, studii storico-critici, le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma* (Milano: Adelphi Edizioni, 1991), 25.
- 4 Tutkimus on tehty Jenny ja Antti Wihurin rahaston tuella. Kirjoittaja on Svenska litteratursällskapet i Finlandin työhuonestipendiaatti.
- 5 Freud matkusti Roomaan vuonna 1901 ja Firenzeen vasta vuonna 1910. Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume IV (1900) The Interpretation of Dreams (First Part) (Lontoo: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1981), 167. Tieto matkasta Firenzeen löytyy viitteestä, joka on lisätty vuonna 1911; Peter Gay, *Freud* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 2004 [1990]), 179, 336–337. Matkallaan Hollannista Firenzeen Freud pistäytyi Pariisiin Louvressa tarkastelemassa Leonardo da Vincin maalauksia *Mona Lisa* ja *Pyhä Anna kolmantena*.
- 6 Juhani Ihanus, ”Lukemisen psykologiaa,” teoksessa *Hoitava lukeminen: Teoreettisia ja käytännöllisiä näkökulmia lukemistyöhön*, toim. Päivi Kosonen & Juhani Ihanus (Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino, 2022), 85.
- 7 Ihanus, ”Lukemisen psykologiaa,” 86.
- 8 Psykiatrian ja psykoterapioiden alalla *sana-hoito* eli sanakeskeinen käsitys hoidon toteuttamisesta sai jalansijaa, kun aiemmat hypnoosi- ja suggestiohoidot menettivät suosionsa ja kun varhaiset psykiatriset hoitokeinot osoittautuivat mekaanisuudessaan yksipuolisiksi. Psykoanalyysi ja psykoterapia ilmaantuivat 1890-luvun puolivälissä, ja niiden uutena antina oli potilaan henkilökohtaisten assosiaatioiden, mielikuvien sekä niiden varassa rakentuneiden tarinoiden kuunteleminen, vaikkakaan ei alkuun erityisen vuorovaikutuksellisessa ilmapiirissä. Juhani Ihanus, ”Sanat että hoitaisimme: kirjallisuusterapia ja kertomukset,” teoksessa *Sanat että hoitaisimme: terapeuttinen kirjoittaminen* (Helsinki: Duodecim, 2009), 13–14.
- 9 Ihanus, ”Sanat että hoitaisimme: kirjallisuusterapia ja kertomukset,” 14.
- 10 Matti O. Huttunen, ”Alkusanat,” teoksessa *Hoitava lukeminen: Teoreettisia ja käytännöllisiä näkökulmia lukemistyöhön*, toim. Päivi Kosonen & Juhani Ihanus (Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino, 2022), 7.
- 11 Gay, *Freud*, 37, 39, 74–75. Freud aloitti yliopisto-opinnot syksyllä 1873 ja luki opiskeluaikanaan ahkerasti kaunokirjallisuutta.
- 12 Vuonna 1885 Freud nautti Louvren kokoelmista Pariisissa. Milanoon hän matkusti vuonna 1898. Vuonna 1901 hän kohtasi Roomassa Michelangelon Mooses-veitoksen, josta julkaisi esseen vuonna 1914. On mahdollista, että Freud jo vuoden 1901 Rooman-matkallaan vieraili Vatikaanin museossa ja kohtasi Jensenin romaaniin päätyneen korkokuvan. Hänen ensimmäinen esseensä oli ”Harhakuvitelmiä ja unia W. Jensenin *Gradvassa*” (1907). Pariisiin Louvressa vuonna 1910 hän tarkasteli Leonardon maalauksia, joista hän julkaisi esseen ”Leonardo da Vincin lapsuudenmuisto” vielä samana vuonna.
- 13 Freud julkaisi anonymisoitujen potilaidensa hoidon etenemistä kuvaavia tapauskertomuksia vuosina 1905–1920. Niissä hän kehitti hoitotyön raportointimallin, joka on edelleen psykoanalyttikkojen käytössä. Narratologi Dorrit Cohn tuo kirjassaan *The Distinction of Fiction* (1999) esiin, että Freudin potilaskohtaamisten kaunokirjallisilta vaikuttavat kuvaukset ovat kauan johtaneet kirjallisuustieteilijöitä harhaan. Cohn poimi esiin Freudin ilmaisun tieteelliset strategiset valinnat ja kerronnalliset keinot ja osoitti tapauskertomukset kollegoille suunnatuiksi tutkimusjulkaisuksi. Näin hän todisti Freudin käytännön työskentelyä selostavat kertomukset tieteellisiksi. Dorrit Cohn, *Fiktio mieli* (Helsinki: Gaudeamus, 2006), 51–74. *Unien tulkinnan, Arkielämämme psykopatologiaa* ja taidetta koskevat esseensä Freud kirjoitti me-muodossa, joka on vanha tieteellisen ilmaisun muoto, mutta tapauskertomuksiinsa hän valitsi minäkerronnan.
- 14 Teemu Taira, ”Identiteettipolitiikan vaihtoehto? Paikantuminen ja henkilökohtaisuus sitoutumisena,” teoksessa *Tutkija kertojana: Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*, toim. Johanna Latvala, Eeva Peltonen & Tuija Saresma (Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 2004), 110, 127. Artikkelissa uskontotieteen tutkija Teemu Taira jäljittää ”liikkuvaa perspektiiviä” ja peräänkuuluttaa tutkijan paikantumista suhteessa tutkimuksen teoreettis-metodologisiin sitoumuksiin ja akateemisen toimijuuden strategioihin. Hän ehdottaa ratkaisuksi tutkimustyön sitoutuneisuutta, jossa paikantuneisuudella ei tarkoiteta tutkijan psykologista tilaa, ainutlaatuista ääntä tai identiteettiä, vaan kaikkia niitä muuttuvia tekijöitä, joilla on vaikutusta tutkimustyöhön ja joihin se osallistetaan vaikuttamaan. Taira näkee henkilökohtaisen aineksen retorisenä strategiana ja sitä kautta sitoutumisen idean mukaisena vaikutushakuisuutena.
- 15 Tällaisia Firenzeen tunnettuja paikkoja ovat esimerkiksi Palazzo Vecchio (5), Ponte Vecchio -silta (33), Uffizi-galleria (33) ja Arno-joki, jonka yli kaupungin lukuisat sillat on rakennettu. Suluissa olevat sivunumerot viittaavat Morellin *Della Pittura italiana* englanninkielisen käännöksen *Italian Painters* (1892) sivuihin. Ellen Thesleff, *Firenze*

- (Helsinki: J. Simelii Arfvingars Boktryckeriaktiebolag, 1909).
- 16 Till-Holger Borchert, "Hans Holbein and the Literary Art Criticism of the German Romantics," teoksessa *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, toimittaneet Mark Roskill & John Oliver Hand (Washington: National Gallery of Art, 2001), 187–190.
- 17 Pascal Griener, "Alfred Woltmann and the Holbein Dispute: 1863–1871," teoksessa *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, toimittaneet Mark Roskill & John Oliver Hand (Washington: National Gallery of Art, 2001), 211. Syyskuun viidentenä päivänä vuonna 2021 Dresdenin Gemäldegalerie juhlisti Holbein-kiistan 150. vuosipäivää: "Gemäldegalerie Alte Meister feiert 150. Jahrestag des "Dresdner Holbein-Streits" und die Dresdner Madonna von Bartholomäus Sarburgh," luettu 20.9.2022, <https://www.skd.museum/en/besucherservice/presse/2021/default-title-1/>
- 18 Borchert, "Hans Holbein and the Literary Art Criticism of the German Romantics," 187.
- 19 Valentina Locatelli, "Italian Painters, Critical Studies of their Works: the Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden. An overview of Giovanni Morelli's attributions," *Journal of Art Historiography*, nro. 13, December (2015): 1–2, <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/locatelli.pdf>
- 20 Ivan Lermolieff, "Die Galerien Roms. Ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff. I. Die Galerie Borghese," aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze. Mit Illustrationen, in *Zeitschrift für bildende Kunst*, nro. IX (1874): 1–11, 73–81, 171–178, 249–253, nro. X (1875): 97–106, 207–211, 264–273, 329–334, nro. XI (1876): 132–137, 168–173. Kirjoitukset ilmestyivät saksankielisenä niteenä vuonna 1890: *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom. Von Ivan Lermolieff. Mit 62 Abbildungen* (Leipzig: F.A. Brockhaus, 1890). Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 583.
- 21 Johanna Vakkari, *Lähde ja silmä: kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita* (Helsinki: Yliopistopaino, 2006), 5.
- 22 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 80; Ks. esim. Morelli, *Italian Painters: Critical Studies of their Works*, 18–33 ja Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 37–50.
- 23 Johanna Vakkari, "Giovanni Morelli's "Scientific" Method of attribution and its reinterpretations from the 1960's until the 1990's," *Konsthistorisk Tidskrift*, 70 no. 1–2 (2001): 46, 52, DOI: <https://doi.org/10.1080/00233600152126027> Vakkari huomauttaa, että vaikka Morelli nimesi metodinsa "kokeelliseksi", se oli myös hänen omien sanojensa mukaan lähinnä työkalu attribuointien osuvuuden objektiiviseen tarkistamiseen. Niinpä Morellin metodia ei tulisikaan ymmärtää loogiseksi ja eheäksi kokonaisuudeksi. Metodi ei ollut kokeellinen sanan tieteellisessä merkityksessä. Vakkari huomauttaakin, että termin "kokeellinen" voi ymmärtää tarkoittavan kahta asiaa: Se voi tarkoittaa tieteellistä menetelmää, joka voidaan loputtomasti uusia ja todeta todenpitäväksi tai toisaalta se voidaan ymmärtää hypoteettiseksi menetelmäksi, jonka perusta oikeutetaan jatkuvalla empirismillä. Jälkimmäinen tulkinta pitää paikkansa Morellin "metodo sperimentalen" kohdalla.
- 24 Donata Levi, "Crowe and Cavalcaselle on Botticelli: new results," teoksessa *Botticelli Past and Present*, toimittaneet Ana Debenedetti & Caroline Elam (Lontoo: UCL Press, 2019), 166–167. DOI: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv550cgl.16>
- 25 Edgar Wind, *Art and Anarchy* (London: Faber and Faber, 1963), 38–42. Oxfordin yliopiston professori Edgar Wind nosti Freudin ja Morellin välisen yhteyden esiin BBC:lle (British Radio) toimittamassaan kuusiosaisessa luontosarjassa *Art and Anarchy* (1960). Sarjan kolmas osa "Critique of Connoisseurship" käsitteli Morellia. Kolme vuotta myöhemmin Wind julkaisi sarjan pohjalta samannimisen kirjan. Vakkari, "Giovanni Morelli's "Scientific" Method of attribution...", 48–49 ja viite 18 sivuilla 53–54. Äänitetyn luontosarjan "The Reith Lectures: Edgar Wind - Art and Anarchy" kaksi seuraavaa osaa ovat edelleenkin kuunneltavissa BBC:n verkkosivuilta: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p0oh9lbs>
- 26 Carlo Ginzburg, "Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes," teoksessa *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, ed. Umberto Eco & Thomas A. Sebeok (Bloomington: Indiana University Press, 1983), 86; Carlo Ginzburg, "Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia," teoksessa *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista* (Helsinki: Gaudeamus, 1996), 42; Morellin varhaisin julkaisu ilmestyi vuonna 1880 ja kolme vuotta myöhemmin se julkaistiin englanniksi: Ivan Lermolieff, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin: Ein kritischer Versuch von Ivan Lermolieff. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwartz* (Leipzig: E. A. Seemann, 1880); *Italian Masters in German Galleries. A Critical Essay on the Italian Pictures in the Galleries of Munich, Dresden, Berlin, by Giovanni Morelli. Member of the Italian Senate*. Translated from the German by Mrs Louise M. Richter (London: George Bell, 1883). Teos käännettiin italiaksi vuonna 1886. Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 583.
- 27 Ginzburg, "Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia," 42.
- 28 Gay, *Freud*, 76–78. Freud sai dosentuurin keväällä 1885 ja saapui Pariisiin lokakuussa työskennelläkseen Jean Martin Charcot'n patologian laboratoriossa Salpêtrièrissä.
- 29 Ginzburg, "Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia," 43.
- 30 Ibid.
- 31 Ibid.
- 32 Sigmund Freud, "Michelangelon Mooses," alkuteksti "Der Moses des Michelangelo" 1914, teoksessa *Uni ja isänmurha: kuusi esseitä taiteesta*, valikoinut ja suomentanut Mirja Rutanen (Helsinki: Love kirjat, 1995), 206. Suomenokseen on jäänyt ilmeisen tahaton virhe sanaan "vähämerkityksettöminä". Se on korjattu Ginzburg-suomenokseen (1996) muotoon "vähämerkityksellisinä" (s. 41). Käytän samaa korjausta kyseisessä kohdassa.
- 33 Ginzburg, "Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia," 43; Giovanni Morelli, *Della Pittura italiana. Studii storico-critici di Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff). Le Galerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*. Prima Edizione italiana preceduta dalla biografia e dal ritratto dell'autore, e illustrata da 81 incisioni (Milano: Fratelli Treves, 1897), <https://archive.org/details/dellapitturaitaoomoregoog/page/n9/mode/2up>
- 34 Joulukuussa 1898 ilmestyneessä tutkimusartikkelissaan Freud kertoo puhuneensa italiaa useita päiviä syyskuussa 1898 Raguasaan (nyk. Dubrovnik) suuntautuneen

- matkansa aikana. Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume III (1893-1899) Early Psycho-Analytic Publications, 288, 290, 293.
- 35 Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 25; Giovanni Morelli, *Italian Painters. Critical Studies of their Works*, Vol. 1: The Borghese and Doria Pamphili Galleries in Rome, 1-2.
- 36 Michael Jaffé, *Rubens. Catalogo Completo* (Milano: RCS Rizzoli Libri S.p.a., 1989), 333. Peter Paul Rubensin toinenkin öljymaalauksensa *Ulysse nell'isola dei Feaci* (1627), jossa Odysseus saapuu feakialaisten saarelle, tuli Palazzo Pittin kokoelmiin vuonna 1815. Jää siten epäselväksi kumman maisemamaalauksen Morelli oli nähnyt. Lienee kuitenkin todennäköisempää, että maalaukset olisivat olleet esillä museossa yhtä aikaa. Koska teos ei sysännyt minussa liikkeelle muuta kuin hämmentynyttä ihmetystä, valitsin kirjoitukseni lähtökohdaksi teoksen *Paesaggio con il ritorno dai campi* (1635).
- 37 *Kaikkietävät kertot* oli suosittu 1800-luvulla, esim. Leo Tolstoin tuotannossa. Nimensä mukaisesti kaiken tietävä kertot voi kuvaila kenen tahansa henkilöhaamon ulkomuotoa, puhetta, käytöstä, ajatuksia, tunteita ja jopa asioita, joista henkilöhaamo ei itse ole tietoinen. Harju & Rauma, ”Kohtaa minut! Todellisten henkilöiden luominen proosan kertojaratkaisuilla ja runon puhujilla,” 77.
- 38 Morelli, *Italian Painters*, 33; Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 50. Lermolieff kertoo taiteentuntijan asuvan Via S. Fredianolla.
- 39 Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille 13.12.1897, Rooma*. Kirje. Svenska litteratursällskapet i Finland, SLSA 958, Familjen Thesleffs arkiv. Thesleffin kirjeessä mainitsema osoite Via dei Serragli 162 sijaitsee aivan Porta Romanan läheisyydessä keskiaikaisen kaupunginmuurin sisäpuolella. Kirje on leiman mukaan kuitenkin lähetetty Roomasta: ”Roma Ferrovia”; Hanna-Reetta Schreck, *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide*, (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos, 2017), 132.
- 40 Schreck, *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide*, 134. Hugo Simberg mainitsee kirjeessään Blanda-sisarelleen 12.3.1898 Thesleffien lähteneen Roomaan. Kansallisgalleria, arkistokokoelmat, Hugo Simbergin arkisto.
- 41 Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille, 14.4.1898, Napoli*. Kirje. SLSA 958.
- 42 Carte postale d'Italie / Cartolina postale italiana -postikortit, joita Thesleffin perheen arkistosta (SLSA 958) löytyy, ovat joko kuvatomia tai sitten toisella puolella on kuva nykyisten postikorttien tapaan. Tässä käytetyt viisi postikorttia vuodenvaihteesta 1897-1898 ovat kaikki ilman kuvaa.
- 43 Olen vierailut Pompejissa kahdesti, mutta en koskaan Vesuviuksen tai muunkaan tulivuoren kraatterilla. Mielikuvaani sekoittui siten oletettavasti muistikuva Pompejista kesän kuumuudessa ja kuvittelemäni mahdollinen näkymä tulivuoren kraatterilta.
- 44 Svenska Akademiens Ordbok (SAOB) tunnistaa sanaa käytetyn kirjallisissa lähteissä vuosina 1853, 1917 ja 1945: ”Natursceneri, parti av land l. hav som likt en bild utbreder sig framför ngn l. som är återgivet l. framställt på en målning l. i en skildring o. d. Bremer *NVerld*. 2: 452 (1853). [-] Wrangel *Forskn*. 243 (1917). *TurÅ* 1945, s. 224.” ”Svenska Akademiens Ordbok: Naturscenerie,” luettu 7.2.2023, https://www.saob.se/artikel/?seek=natursceneri&pz=1#U_N1_236194
- 45 Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille, 25.4.1898, Rooma*. Kirje. SLSA 958; Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille, 8.5.1898, Rooma*. Kirje. SLSA 958. On mahdollista, että Thesleff maalasi Roomassa jo ennen Napolin-matkaansa, mutta tätä on lähteiden niukkuuden vuoksi vaikea osoittaa.
- 46 Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille, 6.6.1898, [lähetyspaikka epäselvä]*. Kirje. SLSA 958: ”Nu äntligen på väg till München.”
- 47 Carlo Ginzburg, ”Mikrohistoriasta”, teoksessa *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista* (Helsinki: Gaudeamus, 1996), 174.
- 48 Ginzburg, ”Mikrohistoriasta”, 184-185.
- 49 Albrecht Altdorfer: *Aleksanteri Suuren ja Dareioksen välinen taistelu Issos-joella*, 1529, Alte Pinakothek, München.
- 50 Ginzburg, ”Mikrohistoriasta”, 173-175.
- 51 Freud asui ja työskenteli osoitteessa Berggasse 19 aina siihen saakka, kunnes vuonna 1938 pakeni kansallissosialisteja Lontooseen. Neljänkymmenen seitsemän vuoden aikana hän keräsi merkittävän taidekokoelman.
- 52 Alkuperäinen korkokuva on Vatikaanin Chiaramonti museon kokoelmissa (kat. no 1284). Korkokuvan kipsivalos oli suuressa roolissa W. Jensenin romaanissa *Gradiva* (1903), josta Freud kirjoitti esseen vuonna 1907. Romaanin päähenkilö, nuori arkeologi, rakastui korkokuvan naiseen. Hän hankki korkokuvan kipsivaloksen ja asetti sen työhuoneensa seinälle. Myös Freud hankki kipsivaloksen ja asetti sen vastaanottohuoneensa seinälle sohvan oikealle puolelle. Freud, ”Harhakuvitelmiä ja unia W. Jensenin *Gradivassa*,” teoksessa *Uni ja isänmurha*, 24-27, 55.
- 53 Tällainen tekstiä ”kaiuttava” metodi on käytössä luovan kirjoituksen opetuksessa. Tutustuin kirjoitettujen katkelmien ”kaiuttamiseen” dramaturgi, näytelmäkirjailija Katariina Nummisen *Kirjoittamisen aamutunnit* -kurssilla keväällä 2021. Kurssi on osa Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun Kirjoituksen maisteriohjelman opetusta.
- 54 Ginzburg, ”Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia,” 43.
- 55 Juhani Ihanus, ”Unien tulkinnan vastaanotosta ja uudelleentulkinnasta,” *Psyko-terapia* 31, nro. 1 (2012): 47-72, <https://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/ihanus112.htm>; Gay, Freud, 25.
- 56 Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume V (1900-1901) The Interpretation of Dreams (Second Part) and On Dreams, 421-425, 455-459; Sigmund Freud, *Unien tulkinta* (Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiön kirjapaino, 1968), 352-355, 380-383.
- 57 Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume V, 596; Freud, *Unien tulkinta*, 496.
- 58 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 82. Suomennos Vakkarin.
- 59 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 83 ja viite 283 sivulla 148.
- 60 Englanninkielisessä käännöksessä *Italian Painters* (1892) käytetään lipsahtelulle hyvin läheistä muotoilua ”which escape him without being aware of it”. Morelli, *Italian Painters*, 75. *Della Pittura italiana* sivulla virke kuuluu seuraavasti: ”Come la maggior parte degli uomini, tanto parlando quanto scrivendo, hanno parole e frasi favorite e abituali maniere di dire che introducono nel discorso talora senza intenzione, ossia senza avvedersene e non di raro anche dove non

- ci stanno, così quasi ogni pittore ha certe maniere abituali ch'egli mette in mostra e che gli sfuggono senza che egli se ne accorga." Sfuggono on verbin sfuggire taipunut muoto. Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 87.
- 61 Ivan Lermolieff, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* (Leipzig: F.A. Brochhaus, 1890), 94-95, <https://archive.org/details/kunstkritisches1more/page/94/mode/2up> Sanaa 'lipsahtaa' ei varsinaisesti löydy alkukielisestä julkaisusta, jossa asia on ilmaistu muodossa "absichtslos oft anbringen", ilmaantua tahattomasti.
- 62 Morelli, *Italian Painters*, 75.
- 63 Giovanni Morelli, *Della Pittura italiana*, 71.
- 64 Freud, "Michelangelon Mooses," 206.
- 65 Ginzburg, "Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia," 44-45. Viittaan virkkeeseen, joka suomennettuna kuuluu seuraavasti: "Freudilla nämä yksityiskohdat ovat oireita, Sherlock Holmesilla johtolankoja ja Morellilla siveltimevetoja." Siveltimejäljiksi suomennettu kohta on englanninkielisissä käännöksissä muodossa "features of paintings" (1983) ja "traces - more precisely, [...] pictorial marks" (1986).
- 66 Carlo Ginzburg, "Spie. Radici di un paradigma indiziario," *Academia.edu* (1986): 4, https://www.academia.edu/34805557/Carlo_Ginzburg_Spie_Radici_di_un_paradigma_indiziario; Ginzburg, "Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes," 86; Carlo Ginzburg, "Clues: Roots of an Evidential Paradigm," teoksessa *Myths, Emblems, Clues*, translation John & Anne C. Tadeschi, (London Sidney Auckland Johannesburg: Hutchinson Radius, 1986), 101.
- 67 Jack J. Spector, "The Method of Morelli and Its Relation to Freudian Psychoanalysis," *Diogenes* 17, nro. 66 (1969): 69. Spector piti luennon Graduate Art history Association of Columbian Universityssä 1.3.1968. Artikkelin on luennon laajennettu versio. Ginzburg käyttää lähteenään Spectorin artikkelin ranskankielistä julkaisua saman lehden samassa numerossa: "Les méthodes de la critique d'art et la psychoanalyse freudienne," *Diogenes* nro. 66 (1969).
- 68 Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume III (1893-1899), 288-297; Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, Botticelli 92-98, Boltraffio 172-174, Signorelli 102-106; Ginzburg, "Johtolankoja: merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia," 43. Freud pyrki katkelmassa muistamaan Orvieton Duomon freskojen tekijän (Signorelli). Boltraffion Freud mainitsee myöhemmässä lisäyksessä olleen hänelle tuolloin lähes tuntematon taiteilija. Myöhemmin, kun Freud kehittäi artikkelia *Arkielämämme psykopatologiaa* -julkaisussa (1904) hän kertoo tuskin tienneensä Boltraffiosta muuta kuin sen, että tämä kuului Milanon koulukuntaan. Morellin kirjassa Boltraffio kuuluu Lombardian kouluun ja Lombardian keskus on Milano. Botticelli ja Signorelli esitellään kirjassa Toscanan koulukunnan taiteilijoina. Toscana ympäröi Firenzen kaupunkia.
- 69 Sigmund Freud, *Arkielämämme psykopatologiaa: Unohtamisesta, virhesanonnoista, virheiteoista, taikauskosta ja erehdyksistä* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1954), 25-31, 181, 209-210. Alkuteos *Zur Psychopathologie des Alltagslebens: Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum* (Berlin: Verlag von S. Karger, 1904).
- 70 Vakkari, "Giovanni Morelli's "Scientific" Method of attribution...", 46; Vakkari, *Lähde ja silmä*, 81.
- 71 Vakkari, *Lähde ja silmä*, viite 280 sivulla 147.
- 72 Sara Théodore, sähköposti kirjoittajalle, 12.2.2023. Tämä koskee erityisesti pohjoismaista ja anglosaksisen kielialueen konservointialaa. Lisäksi maalauskonservoinnissa nykyään käytetyt synteettiset sideaineet ja väriaineet auttavat erottamaan uuden pinnan alkuperäisestä pinnasta.
- 73 Vakkari, *Lähde ja silmä*, viite 274 sivulla 147.
- 74 Esimerkiksi psykoanalyttikko, runoilija Susan Kolodny ottaa kantaa tähän kirjoitamalla seuraavasti: "Also, given that some in our field focus unduly on the psychopathology of the artist or treat the artist's work as if it were a symptom to be analyzed, a tendency which Roland's book happily works against, I wonder whether, in emphasizing the artist and the selfobject without addressing this question of selfobject and object, Roland might not inadvertently invite readers to imagine the artist as having more narcissistic difficulties than others do, a suggestion I don't believe he intends." Susan Kolodny, "Book Review: *Dreams and drama: Psychoanalytic criticism, creativity and the artist* by Alan Roland," *The International Journal of Psychoanalysis* 85 nro. April, Part 2/6 (2004): 542-545.
- 75 Ks. esim. psykoanalyttikko, kuvataiteilija, näytelmäkirjailija Rolandin teosta Alan Roland, *Dreams and drama: Psychoanalytic criticism, creativity and the artist* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003), Part II, "Dreams, Imagery, and Creativity", 41-83. Soisin jokaisen taiteilijan ja taiteilijoista kiinnostuneen lukevan myös kirjan ensimmäisen luvun neljä lyhyttä tapauskertomusta (Part I, "The Artist and the Artistic Process", 1. "Psychoanalytic Therapy with the Career Artist", 13-27).
- 76 Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XV (1915-16), 3-5, 31-32, 44, 60, 67. Wienin yliopistossa opetuksen talvikausina 1915-1916 ja 1916-1917 pidetyt luennot julkaistiin kahdessa osassa keväisin välittömästi opetuksen päätyttyä. Lipsahduksia käsittelevän osan I (luennot 1-4) otsikko oli *Die Fehlleistungen* (engl. Parapraxes) ja osan II otsikko *Der Traum* (engl. Dreams).
- 77 Nybergin tutkimuksen käsitteitä tuntematta olen tullut omaan kokemukseeni nojautuen samansukaiseen päätelmään. Nyberg käyttää ilmaisua "hankauksesta muodostuva 'kitka'" kuvaamaan Jean-Francois Lyotardin "figuraalisen tapahtumaa", joka "on psyykkisen muodostelman kaltainen. [-] Figuraalinen sijoittuu viettien [-] hankauspinnalle." Patrik Nyberg, *Maalattut kasvat: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen* (Helsinki: Kansallisgalleria, 2019), 84-85.
- 78 Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XV (1915-16), 60, 67.
- 79 D. W. Winnicott, *Playing and Reality* (London: Tavistock Publications Limited., 1971), 38-52, 95-103; Joona Taipale valaisee Winnicottin peilifunktioteoriaa artikkelissa "Tove Janssonin 'Näkymätön lapsi' ja sosiaalinen peilaaminen," *Psykoterapia* 35, nro. 1 (2016): 20-32, <https://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/taipale116.pdf>
- 80 Kukka Paavilainen 2021, Luovan kirjoituksen katkelma. Katkelma syntyi marraskuussa 2021 Taideyliopiston

- Teatterikorkeakoulussa Laura Gröndahlin ja Sami Santasen kurssilla *Lukemisen taito*. Winnicottin teosta *Playing and Reality* käsiteltiin kurssilla ja kotitehtäväksi tuli reflektoida luettua teoriaa oman praktiikan näkökulmasta. Lukuvuonna 2021–2022 kurssilla luettiin Sigmund Freudin ja D. W. Winnicottin lisäksi Julia Kristevaa ja Sarah Kofmania.
- 81 Freud, *Unien tulkinta*, 495–496; Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume V, 595–596.
- 82 Gay, *Freud*, 25. *Unien tulkinta* ilmestyi kaappoihin 4.11.1899.
- 83 Freud, *Unien tulkinta*, 495; Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume V, 595. Myös tässä *Unien tulkinnan* englanninkielisessä käännöksessä puhutaan taidehistorioitsijoista ”Art historians” ja sama termi on käytössä saksankielisessä alkuteoksessa: ”Die Kunsthistoriker”. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (Leipzig: F. Deuticke, 1899), 353, https://archive.org/details/Freud_1900_Die_Traumdeutung_k/page/352/mode/2up
- 84 Gay, *Freud*, 179.
- 85 Freud, ”Michelangelon Mooses,” 195–197, 200–205, 207–218. Essee on järjestyksessä neljäs ja samalla viimeinen Freudin kolmesta kuvataidetta käsittelevästä esseestä. Sitä edelsivät korkokuva käsittelevä essee ”Harhakuvitelmiä ja unia W. Jensenin *Gradivassa*” (1907), ”Leonardo da Vincin lapsuudenmuisto” (1910) ja Shakespearea koskeva ”Lippanvalinnan teema” (1913). ”Michelangelon Moosesta” seurasivat kaksi kirjallisuutta tarkastelevaa esseetä: Goethea käsittelevä ”Lapsuudenmuisto teoksesta *Tarua ja totta*” (1917) ja ”Dostojevski ja isänmurha” (1928). 1930-luvun lopulla Freud palasi Mooses-teemaan uudelleen kirjoituksessaan ”Moses and Monotheism” (1937–1939).
- 86 Freud, ”Michelangelon Mooses,” 206.
- 87 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 98.
- 88 Freud, ”Michelangelon Mooses,” 196–218.
- 89 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 98.
- 90 Freud, ”Michelangelon Mooses,” 201–203, 206–218.
- 91 Vakkari, *Lähde ja silmä*, 98.
- 92 Morelli & Anderson, *Della Pittura italiana*, 86–87; Vakkari, *Lähde ja silmä*, 82.
- 93 Freud, ”Michelangelon Mooses,” 195, 213–217.
- 94 Freud, ”Michelangelon Mooses,” 217.
- 95 Freudin voimakkaista tunteista ja itsereflektion harjoittamisesta todistaa seuraava katkelma esseessä: ”Yksikään veistos ei nimitäin koskaan ole tehnyt minuun suurempaa vaikutusta. Kuinka usein olenkaan noussumalta Corso Cavourilta jyrkät portaat yksinäiselle torille, jolla hylätty kirkko kohoaa, ja yrittänyt kestää sankarin vihaisen halveksivan katseen, ja joskus olen hiipinyt varovasti pois sisähuoneen puolihämärästä ikään kuin itse kuuluisin siihen kansanjoukkoon, johon tuo katse on suunnattu, joukkoon, joka ei pysty pitämään kiinni mistään vakauksesta, joka ei osaa odottaa eikä uskoa ja joka riemuitsee saatuaan takaisin jumalankuvansa illuusion.” Freud, ”Michelangelon Mooses,” 195.
- 96 Gay, *Freud*, 135.

Artikkeli 2

Maalauksen tyyli:
Maisema Toscanasta



Kuva 1. Ellen Thesleff, *Maisema Toscanasta*, 1907, öljy puulle, 20 x 21 cm, Martti Airion taidekokoelma / Mikkelin taidemuseo. Kuva: Harri Heinonen.

Ellen Thesleffin öljyvärimaalaus *Maisema Toscanasta* (1907) havahdutti minut Mikkelin taidemuseossa kesällä 2008 (kuva 1). Olin nähnyt pienikokoisen teoksen vuosia aiemmin, mutta nyt sen kohtaaminen synnytti kokemuksen, joka johti uudenlaiseen oivallukseen välittömästi teoksen äärellä. Myöhemmin kirjoitin kokemuksesta muistikuvaan nojautuen Kuvataideakatemiaan *Constellations*-julkaisuun (2018) seuraavasti:

I realized the spatial possibilities a painting has looking at a tiny little painting ten years ago. Finnish painter Ellen Thesleff (1869–1954) was educated in Helsinki following the ideals of French open air painters. After some years in Paris she lived in Florence, one of the period’s major art centres. Her *Landscape in Tuscany* (1907) is painted in open air with a palette knife on a small wooden block easy to carry with. The oil colour is smooth like butter and the strokes are extremely visible. The relief is high, and it grows towards the viewer. The same strokes shape a deep illusion to the far horizon. The wooden surface that carries both the illusion and the relief is the skin where the two worlds touch each other: the space of the painting and the space of the painter.¹

Ymmärsin Thesleffin artikuloineen kirkkaasti maalauksen tilalliset ominaisuudet: maalauksen oman illusorisen tilan ja maalarin oman fyysisen tilan sekä näitä tiloja erottavan rajapinnan, tason, jonka nykyään ymmärrän *lasiksi*. Tuolla rajapinnalla maalauksen etinen ja maalauksen takainen tila kohtasivat. Oivalsin Thesleffin teoksen esittäneen minulle maalaushaasteen, jota halusin ryhtyä tutkimaan maalaamalla. Tässä artikkelissa esittelen maalausprosessistani kirjoittamani raportin, joka johti edellisen luvun teoreettiseen kehittelyyn. Maalaaminen kuitenkin käynnistyi vasta, kun kohtasin teosta edeltävän havainnon:

Uomaan saavutaan avoimelta selältä ohi vaahtopäiden ja korkeiden kalliorantojen. Kun selvittää kahisevan kaislikon, on tullut toiseen maailmaan. Aika pysähtyy, äänimaailma on lehtimetsän linnunlaulua. Vesilinnut poikasineen viihtyvät uomassa ja ihmisetkin ovat hiljaa siellä vieraillessaan. Auringonvalo siivilöityy lehvästöjen läpi ja heittää veden pintaan läikikkään kudelman. Veneen kokka kyntää hiljalleen ruskeaa vettä, jota on vaikea ajatella merivedeksi. Istun kokassa katsellen, kuinka veneemme lipuu uoman keskivaiheilla väistellen veteen kurottavia oksia, kun mutkan takaa eteeni avautuu epätodellinen näky: näen maalauksen keskellä metsämaisemaa. Se on neliskulmainen, horisonttiviiva häipyä ja kuvajainen väreilee veden pinnalla vihreiden ja sinivihreiden sävyjä. Kaislat ja lehvästöt heijastuksineen antavat vaikutelman näkyvästä siveltimenjäljestä. Ajelehdimme kohti tuota luonnonluomaa, ja lopulta puhkaisemme kuvajaisen: joudumme sillan pimeään rumpuun. Sen toisella puolen maisema avautuu eteemme ja takanamme omat laineemme rikkovat heijastuksen.²

Luovan kirjoituksen katkelma sanoittaa kokemustani Riilahden kartanon (Rilax gård) lähistöllä Storängsvikenin uomassa kesällä 2011.³ Katkelma näyttäytyy minulle *kirjoitettuna kuvana*, sillä se rajautuu kuvan tapaan selkeästi ympäristöstään ja avautuu toisaalle.⁴ Toinen hahmotustapa jälkeensä muistiin kirjoitetulle kokemukselle olisi kutsua sitä proosarunoksi.

Koin uomassa päässeeni toden ja illuusion rajalle tavalla, joka on harvoin koettavissa. Tuo rajapinta on juuri se käsitteellisesti vaikeasti tavoitettava pinta, jolla työskentelen päivittäin materiaalien kanssa ja johon Thesleffin antama maalaushaaste liittyi. Tuon rajapinnan koin puhkaisseeni istuessani veneen kokassa. Tämä tutkimus tarkastelee maalaamalla syntyneitä oivalluksia ja mielikuvia sekä etsii tätä kautta sanoja Hankoniemen pohjoispuolella koetulle epätodelliselta tuntuneelle havainnolle, joka synnytti kysymyksen: Mikä on maalauksen oma tila ja miten määrittäytyy maalarin oma tila sekä millä ehdoin nämä tilat kohtaavat?

Artikkeli tulisi ymmärtää luovan prosessin kuvaukseksi ja yhden maalausprosessin kattavaksi *maalauskertomukseksi*. Maalausprosessin kuvaus on mahdollisimman totuudenmukainen selonteko työhuoneella syntyneistä havainnoista ja niiden synnyttämistä oivalluksista ja mielikuvista. Laatimani raportti valmistui jo kesällä 2017, mutta sen lomaan upottamani taidehistoriallinen reflektio on myöhäisempää tekoa. Raportti oli valmistuessaan ehyt alkupäästään, mutta fragmentaarinen maalausprosessin loppuvaiheen osalta. Tästä syystä olen kirjoittanut väleihin luettavuutta helpottavia lyhyitä osuuksia ja tätä raportin kehittämää kutsun maalauskertomukseksi.

Maalausprosessin kuvaus on ensisijainen narratiivi, joka etenee lineaarisesti ja tapahtuu työhuoneella. Tähän kertomukseen yhdistän sille alisteiset taidehistorialliset reflektiot selvärajaisina takaumienkaltaisina upotuksina.⁵ Taidehistorialliseen tarkasteluun lähdän ainoastaan silloin, kun käytännöntyöskentelyn synnyttämä oivallus osoittaa jonkin itsensä ulkopuolisen, esimerkiksi käsitteellisen reflektion, suuntaan.

Koska kyse on maalauskertomuksesta, en ole sen kuluessa siirtynyt käyttämään muiden alojen määrittelemiä käsitteitä, vaan olen pyrkinyt kertomaan asiani käytännönläheisesti ja omalla kielelläni.⁶ Käsitteiden määrittelyyn liittyvät ulkopuolelta tulevat vaatimukset tuhoavat helposti kokemusta sanoittavan kielen kantaman merkityksen.



Kuva 2. Kukka Paavilainen, *Lasi*, 2012, öljy pellavalle, 79,5 x 76 cm. Kuva: Jussi Tiainen.

Tutkimuksellani tahdon tuoda esiin yhden maalarin yhden maalausprosessin aikaisen empiiris-psykologisen havainnoinnin dialogisessa suhteessa syntyvän maalauksensa kanssa. En pyri todistamaan sen avulla kaikille maalareille yhteisestä kokemuksesta, vaan tavoitteeni on tuoda esiin tietoa, joka syntyi kyseisen maalausprosessin kuluessa ja tallentui raportin kirjoittamisen myötä.⁷ Bromarvin lähistöllä uomassa koettu elämys sysäsi maalausprosessini liikkeelle, ja palasin työhuoneelleni heti ensimmäisen äitiyslomani päätyttyä kevättalvella 2012.

Tutkivan taiteilijan raportti

Kirkkaana helmikuun lopun päivänä palasin työhuoneelleni lähes vuoden mittaisen tauon jälkeen. Pöly ja ummehtunut ilma tervehtivät minua astuessani huoneeseen, jossa kukaan ei ollut vierailut lähdettyäni sieltä hiukan ennen laskettua aikaa.

Siivosin työhuonettani tehdäkseen tilaa uudelle. Löysin lattialta siihen vuotta aiemmin hylkäämäni maalauskancaat, jotka olin jo tuominut roskalavalle, mutta säästänyt muutaman mielenkiintoisen kohdan vuoksi. Nyt leikkasin nuo kohdat irti kankaasta ja kiinnitin palat pienille kiilapuille. Nostin kankaat seinälle ja katselin niitä tovin.

Olin kiinnittänyt työhuoneeni seinälle valokuvan kesältä 2011. Tiesin maalaavani siitä. Katselin nyt valokuvaa, jossa vastavalossa näkyvä hirsisilta ylitti uoman tummana rakenteena. Se rajasi valoisan näkymän kuin filmiruudun musta kehys. Sillan vaakasuuntainen suorakulmainen aukko veden päällä heijastui veden pintaan synnyttäen neliömäisen muodon, jonka alareuna nousi viistosti oikealle. Teippasin maalarinteipillä molemmille kankailleni saman muodon, hiukan eri suhtein.

Pienemmällä maalauskancaallani (79,5 x 76 cm) oli vanhoja käsillä maalattuja läpinäkyviä maalikerroksia ja useita värejä. Yleissävy oli punavihreä. Eleen jälki oli pyörteinen, tyypillinen kämmenillä maala- tessa. Maali oli kerääntynyt rannuiksi, jotka näkyivät maalauksen pinnassa hienoisena kohokuviona. Läpinäkyvien kerrosten maalaaminen päällekkäin oli synnyttänyt syvyysillusion kancaalle.

Asetin maalarinteipit muutaman senttimetrin päähän pienemmän maalauksen reunoista. Maalasin useita kerroksia erittäin läpinäkyviä valkoisia maalikerroksia. Käytin runsaasti alkydimediumia. Odotin

kerrosten kuivumista aina vuorokauden. Poistin teipit, kun aloin uskoa, että maalauksen päälle oli muodostunut aavistuksenomainen himmeä kalvo. Teipit poistettuani mietin, teinkö sen liian aikaisin.

Aloittaessani olin toivonut kahdelle maalausvaiheelle selkeää eroa. Jotta eteerinen valkoinen kalvo erottuisi alla olevasta herkästä syvyysilluusiosta eikä häiritsisi sitä, maalasin kalvon pehmeällä leveällä siveltimellä, joka tuskin jätti näkyviä siveltimenjälkiä. Koska maalasin kalvon usealla kerroksella kääntäen aina kangasta yhdeksänkymmentä astetta, saavutin hiljalleen muodostuvan verkon, jossa heikot siveltimenjäljet hävisivät näkyvistä. Kun poistin teipit, näin teräväreunaisen lasin maalaukseni edessä. Tämä oli ensimmäinen, myöhemmin tutkimustulokseen johtanut havainto. Annoin maalaukselle nimen *Lasi* (kuva 2).

Kapeampi, mutta hiukan korkeampi (81,5 x 65,5 cm) kankaani kantoi pinnallaan käsillä maalattuja viridiaanivihreitä jälkiä. Olin maalannut ne avonaisella kämmenellä niin, että kaikkien kymmenen sormen jäljet tulivat näkyviin ja kulkivat ylhäältä alas ja päinvastoin. Muistaakseni leikatun kankaan keskivaiheilla oli jonkinlaista sotkua, mikä osaltaan johti ajatukseen juuri sen alueen peittämisestä ja reuna-alueiden jättämisestä näkyville. Asetin teipit lähelle yläreunaa ja viistosti irti alareunasta. Näin syntyvä maalikerros paljastaisi ylä- ja alareunan, mutta ulottuisi kankaan pystyreunoissa maalauksen fyysiseen reunaan asti.

Ohensin titaanivalkoista öljyväriä vain hiukan alkydimediumilla, sillä tarkoitukseni oli peittää alla olevat jäljet täysin. Yksi kerros ei riittänyt, ja sen kuivuttua toistin kerroksen uudelleen. En kääntänyt kangasta, vaan näkyvät siveltimenjäljet kulkevat vaakatasossa. Koska alla olevat maalauksijäljet olivat paikoitellen kokkareiset, jäivät kohoumat näkyviin paksusta maalista huolimatta. Se tuntui välittömästi oleelliselta, sillä muhkurainen pinta näytti korostavan vaikutelmaa, että valkoinen maalikerros oli alla olevien jälkien päällä. Mieleeni nousi kuva eräästä valkokankaasta, jonka olin nähnyt vuosia aiemmin Berliinissä heinäkuun lopulla 2004:

Itsenäisesti keskellä vihreää puistoa seisova valtava valkokangas oli jäänyt mieleeni todellisena tilanjakajana. Kulkiessani puistossa illan hämärtyessä en nähnyt siihen heijastettavaa liikkuvaa kuvaa vaan ainoastaan tyhjän valkoisena hohtavan kankaan keskellä pimenevää puistoa. Kangas sai illan hämärtyessä valonsa jostakin ympäristöstään: tähdistä, kaukaisista katuvaloista tai valosaasteesta.

Ymmärsin maalanneeni kankaalleni valkokankaan, joka seisoi omillaan taustaansa - vihreitä maalauksijälkiä - vasten (kuva 3). Oivalsin, että maalikerros saattoi toimia tilanjakajana. Maalikerros voi olla ohut ja läpinäkyvä tai paksu ja peittävä. Siten läpinäkyvä maalikerros voi toimia lasin tavoin ja peittävä maalikerros valkokankaan tavoin. Valo ja katse läpäisevät lasin, mutta pysähtyvät valkokankaalle. Tämä oli perustavanlaatuisen oivallus, joka välittömästi sysäsi liikkeelle jatkumon, josta syntyi tutkimus. Maalaamalla nämä kaksi pientä maalausta olin löytänyt ja rajannut tutkimusalueeni. Olin piirtänyt kehän tähän maailmaan.

Näissä ajatuksissa jatkoin maalaamista. Maalasin ohuen läpinäkyvän keltaisen maalikerroksen valkokankaalleni. Sen kuivuttua maalasin ohuen sinisen läpinäkyvän maalikerroksen tämän päälle. Näin vihreän valon heijastuksen valkokankaalleni. Valo tuli jostakin muualta. En nähnyt valonlähdettä. Oivalsin, että valkokangas kykenee näyttämään pinnallaan myös ulkopuoleltaan tulevan heijastuksen. Se teki näkyväksi maalauksen ulkopuolisen valonlähteen. Mistä kuva tuli ja miten se syntyi? Annoin teokselle nimen *Valkokangas*.



Kuva 3. Kukka Paavilainen, *Valkokangas*, 2012, öljy pellavalle, 81,5 x 65,5 cm. Kuva: Jussi Tiainen.

Pimeä huone

Jo uuden ajan ensimmäisenä taidemaalarina tunnettu Cimabue (Giovanni Cenni de Pepo, n. 1240–1302) hyödynsi valkokangasta. Väitöskirjassaan *The Projected Image and the Introduction of Individuality in Italian Painting around 1270* (2008) Susan Grundy osoittaa, kuinka Cimabue vieraili paavin kutsusta Roomassa vuonna 1272. Mitä todennäköisimmin hän tuolloin tutustui fransiskaaniveli Roger Baconin (n. 1214–1292) tuoreeseen optiikan tutkielmaan *Opus Majus* (1268). Cimabue hyödynsi matkalla oppimaansa uudessa teoksessaan Arezzon San Domenico -kirkon krusifiksissa (n. 1272–1275).⁸ Tuon nimenomaisen krusifiksin aiempaa naturalistisempi ja yksilöllisempi ristiinnaulitun Kristuksen hahmo on kautta aikojen nähty uuden aikakauden alkuna maalaustaiteen historiassa.⁹ Renessanssiajan tunnettu taidemaalari ja taiteilija-elämäkertojen kirjoittaja Giorgio Vasarikin aloitti maalaustaiteen historian kertomuksensa Cimabuesta teoksessaan *Vitè de Più Eccellenti Pittori, Scultori et Architetti* (1550), tosin Vasari oli itsekin kotoisin Arezzosta.¹⁰

Grundy havaitsi, että keskeinen lähde keskiajalta, niin kutsuttu ”Roger Baconin kirje”, olikin lähetetty Baconille Kiinasta eikä suinkaan ollut Baconin itsensä kirjoittama.¹¹ ”Roger Baconin kirjeenä” tunnettu keskiaikainen lähde ”De Mirabile Potestate Artis et Naturae et de Nullitate Magiae” oli saapunut Eurooppaan vuoden 1250 paikkeilla. Italiaan oppi saapui englantilaisen Roger Baconin tutkielman muodossa – itselleen paaville.¹² Bacon oli lähettänyt tutkielmansa *Opus Majus* paavi Clement IV:lle heti sen valmistuttua 1268. Samassa paketissa tutkielman mukana oli saapunut myös linssi, jotta paavi voisi itse todeta ilmiön.¹³ Tutkielmassaan Bacon kehitteli ”De Mirabile”-kirjeessä mainittua luonnonvalon kuvan heijastamista tasopinnalle peilien avulla laajentaen tutkielmuksensa koskemaan myös linssien käyttöä.¹⁴ Grundy asetteli varhaisen palapelin tunnetut palaset uuteen järjestykseen ja osoitti Cimabuen mitä todennäköisimmin saaneen henkilökohtaisesti opastusta vanhan kiinalaisen optisen tekniikan käytössä.¹⁵

Vaikka keskiajalla ei vielä tunnettu camera obscura -termiä, oli kyseessä silti aivan sama ilmiö.¹⁶ Pimennetyssä huoneessa päivänvalo päästettiin sisään pienen aukon kautta, ja se muodosti kuvan vastakkaiselle puolelle huonetta asetetulle valkoiselle tasopinnalle. Tuota ylösalaisin olevaa peilikuvaa saattoi kääntää peilien avulla. Tämä muinainen kiinalainen osaaminen on jäljitettävissä vähintäänkin 1000-luvun alkuun asti.¹⁷

Cimabuen avulla Grundy toisin sanoen osoitti eurooppalaisten maala-rien käyttäneen optisia apuvälineitä työskentelynsä tukena niin kauan kuin niitä on heidän elinpiirissään ollut tarjolla. Valon projektiolla valkoisella tasopinnalla on siten eurooppalaisessakin maalaustaiteessa jo 750-vuotinen historia.

Valkokangas

Maalattuani *Lasin ja Valkokankaan* helmikuussa 2012 ryhdyin maalaamaan hieman kookkaampaa maalausta. Pingotettu ja paljas mutta läpinäkyvästi pohjustettu pellavakangas oli kooltaan 100 x 155 cm. Ajatukseni oli yhdistää samalle kankaalle useita valkokankaita. Teippasin tällä kertaa neliöitä rinnakkain kankaalle, jolle niitä mahtui kaksi ja puoli kappaletta. Maalasin keskenään hiukan eripaksuisia valkoisia maalikerroksia, mutta en yhtä paksuja kuin *Valkokankaassa* enkä yhtä ohuita kuin *Lasissa*.

Valkokankaideni kuivuttua teippasin tarkalleen samankokoisia neliöitä aina yhden yhtä värikerrosta varten, mutta siirsin aina maalausaluetta. Aloitin syaanisinisellä läpinäkyvällä kerroksella, jatkoin transparentilla magentalla monokromilla. Sitten maalasin keltaisen lasin ja jälleen syaanin ja sitten magentan ja niin edelleen. Käytin ainoastaan tätä sini-puna-keltainen-väriskaalaa. Kerrosten kuivuttua poistin teipit (kuva 4).

Teoksen työnimi oli alkuun *Liikkuva kuva*, sillä olin kuvitellut saavani aikaan liikkuvan kuvan vaikutelman. Olin ajatellut rikkinäistä elokuvaprojektorista, joka ei kohdistusongelmien vuoksi synnyttäisi kolmesta väristä koostuvaa projisointia valkokankaalle vaan saisi aikaan monivärisen lopputuloksen. Yllättäen kuva maalauskaalla muistuttikin moniväristä verho kangasta, jonka läpi auringonpaahde siivilöityi...

Olin ihmeissäni
Tuntui kuin olisin istunut
mökillä katse kohti kuistia,
keskikesällä jossain päin Suomea.

Melkein haistoin auringon
paahtaman kesämökin tuoksun

Irrotin teipit
Ne paljastivat altaan
pellavakankaan,
joka muuttui ikkunan raameiksi

Ja alle maalaamani valkokankaat,
ne avautuivat ikkunoiksi

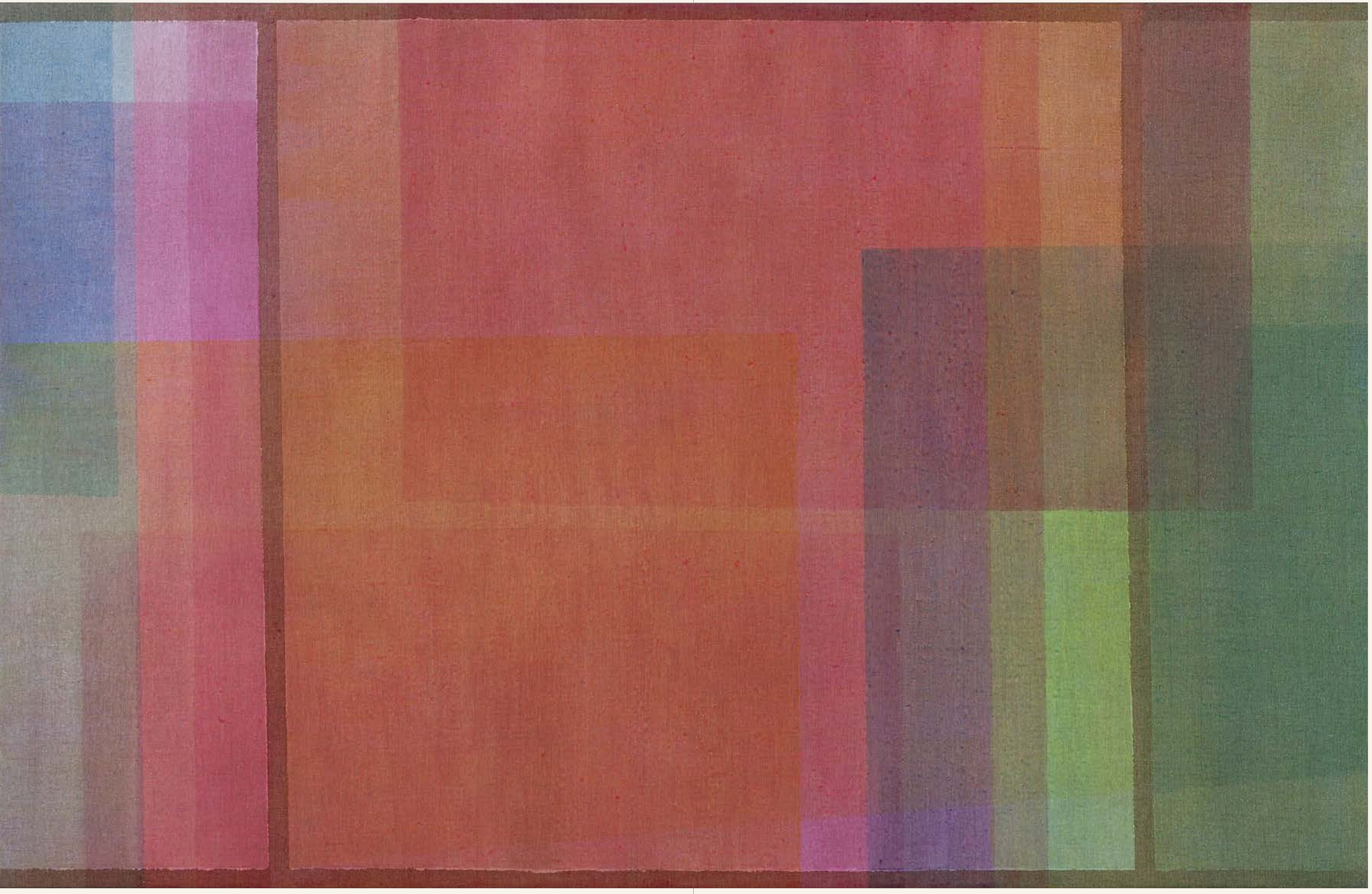
Katselin muodonmuutosta ihmeissäni. Nimesin teoksen *Värin erotteluksi*, mutta paljon myöhemmin tuumin, että oikea nimi olisi sittenkin ollut *Ikkuna*.

Maalauksen ikkuna avautuu

Humanisti-aidemaalari Leon Battista Alberti (1404-1472) lausui, että ”maalaus on avoin ikkuna, jonka läpi näen, mitä haluan maalata”.¹⁸ Tämä on varhaisin tunnettu maalausta koskeva käsitteellinen muotoilu ja se sisälsi jo taiteilijan intention. Lausuma on säilynyt Albertin kirjassa *Della Pittura* (engl. *On Painting*), jonka hän julkaisi vuonna 1435.¹⁹

Grundyn mukaan myös Alberti oli kiinnostunut projisoidun luonnonvalon kuvasta valkoisella pinnalla. Alberti seurasi erityisesti kuvanveistäjä-arkkitehti Filippo Brunelleschin (1377-1446) tekemiä kokeita aiheen parissa, ja tämän Grundy näkee vaikuttaneen Albertin *Della Pitturassa* esittelemän perspektiiviopin kehitykseen.²⁰

Alberti oli myös arkkitehti. Hän näki maalauksia freskoina seinillä ja lasimaalauksina ikkunoissa. Maalaus kirjaimellisesti avasi illusorisen tilan seinäpinnalle, mikä lienee miellyttänyt arkkitehtia. Tutkimuksessaan *The Light of Early Italian Painting* (1987) Paul Hills huomauttaa, että taidehistorioitsijat ovat mieluummin korostaneet perspektiiviä



Kuva 4. Kukka Paavilainen, *Värin erottelu / Ikkuna*, 2012, öljy pellavalle, 100 x 155 cm. Kuva: Jussi Tainen.

renessanssitaiteen saavutuksena kuin huomioineet valon käsittelyyn liittyvät muutokset.²¹ Hillsin mukaan juuri tapa ilmentää valoa on erityinen länsimaisessa maalaustaiteessa renessanssista impressionismiin.²² Samaan aikaan eli Albertin lausumasta aina 1880-luvulle asti maalaus ymmärrettiin ikkunaksi.²³ Pimeä huone tarvitsi ikkunan.

Maalattuani *Värin erottelua* kuukauden verran siveltimillä tahdoin jälleen maalata käsilläni silikonihansikkaita käyttäen. Kaikesta huolimatta olin tyytymätön syntyneeseen teokseeni. Tasaisten siveltimellä maalattujen värikerrosten maalaaminen ei enää tyydyttänyt minua. Olin kyllästynyt maalaamaan monokromeja siten, ettei siveltimenjälkeä näkynyt. Pidän neljänmuotoisia valkokankaitani tylsinä. Maalaukseen ei ollut syntynyt toivomaani liikettä horisontaalisuunnassa. Tuskastuneena aloitin uuden kankaan (160 x 170 cm) pohjustamisen. Maalaisin nyt valokuvani siltarummun rajaamaa maisemaa.

Teippasin jälleen alhaalta viiston maalausalueen, mutta tällä kertaa en maalannutkaan haaleasti valkoista lasia enkä peittävää valkokangasta. Ajattelin Thesleffin värikkäitä puupiiroksia, joissa hän maalasi kaikki värit kerralla laatalleen ja vedosti näin uniikkeja monotypioita. Thesleff ei vedostanut perinteisellä laatta per väri -menetelmällä, jolloin saattaa syntyä kohdistusvirheitä, kun päällekkäiset vedostuskerrat eivät osukaan suunnitelman mukaisesti aivan kohdakkain. Syntyneet kohdistusvirheet näkyvät vedostettujen värikerrosten reuna-alueilla. Tuo grafiikanmenetelmän synnyttämä reuna-alueen maalauksellinen tapahtumien runsaus kiehtoi nyt minua.

Maalasin kankaalleni useita reikäisiä monivärisiä läpikuultavia maalikerroksia mielessäni Thesleffin monotypiat, joissa viillot laatalla synnyttivät aukkoja vedoksen värikerrokseen. Halusin suurennella juuri kohdistusvirheen vaikutelmaa ja siirsin joka kerroksessa maalattavaa aluetta teippien avulla kolme senttimetriä oikealle. Odotin läpinäkyvien maalikerrosten kuivumista aina vuorokauden. Nautin käsillä maalaamisesta, mutta siten syntyvää jälkeä on vaikea hallita. Kamppailin jälleen kerran sen tosiasian kanssa, että läpinäkyvät maalikerrokset ruskealla pellavakankaalla menettävät sekä väritehonsa että valotehonsa, jos alla ei ole valkoista maalia. Tästä syystä valkokangas oli ollut niin toimiva oivallus. Nyt olin ikään kuin unohtanut tuon lähtökohdan ja sähelsin läpikuultavan valkoisen maalin kanssa yrittäen ensin rakentaa kerroksen alle hohtavaa aluetta ja vasta sitten lisätä värikerroksen.

Läpinäkyvät moniväriset maalikerrokset kasautuivat epäonnistuneesti. Yritin reagoida tapahtumiin vaihtamalla maalausalueiden siirtymisuunnan päinvastaiseksi, oikeasta reunasta kohti vasenta. Lopputulos oli erikoinen, mutta maalauksen reuna-alueiden tapahtumat olivat jälleen sen parhaimmista. Maisemamaalausta muistuttava lopputulos ei kuitenkaan miellyttänyt minua, vaikka valokuvan rajattu maisema olikin ollut lähtökohtanani tavoitellessani jotakin uutta, kun olin väsynyt modernistisiin tasaisiin yksivärisiin värikerroksiin.

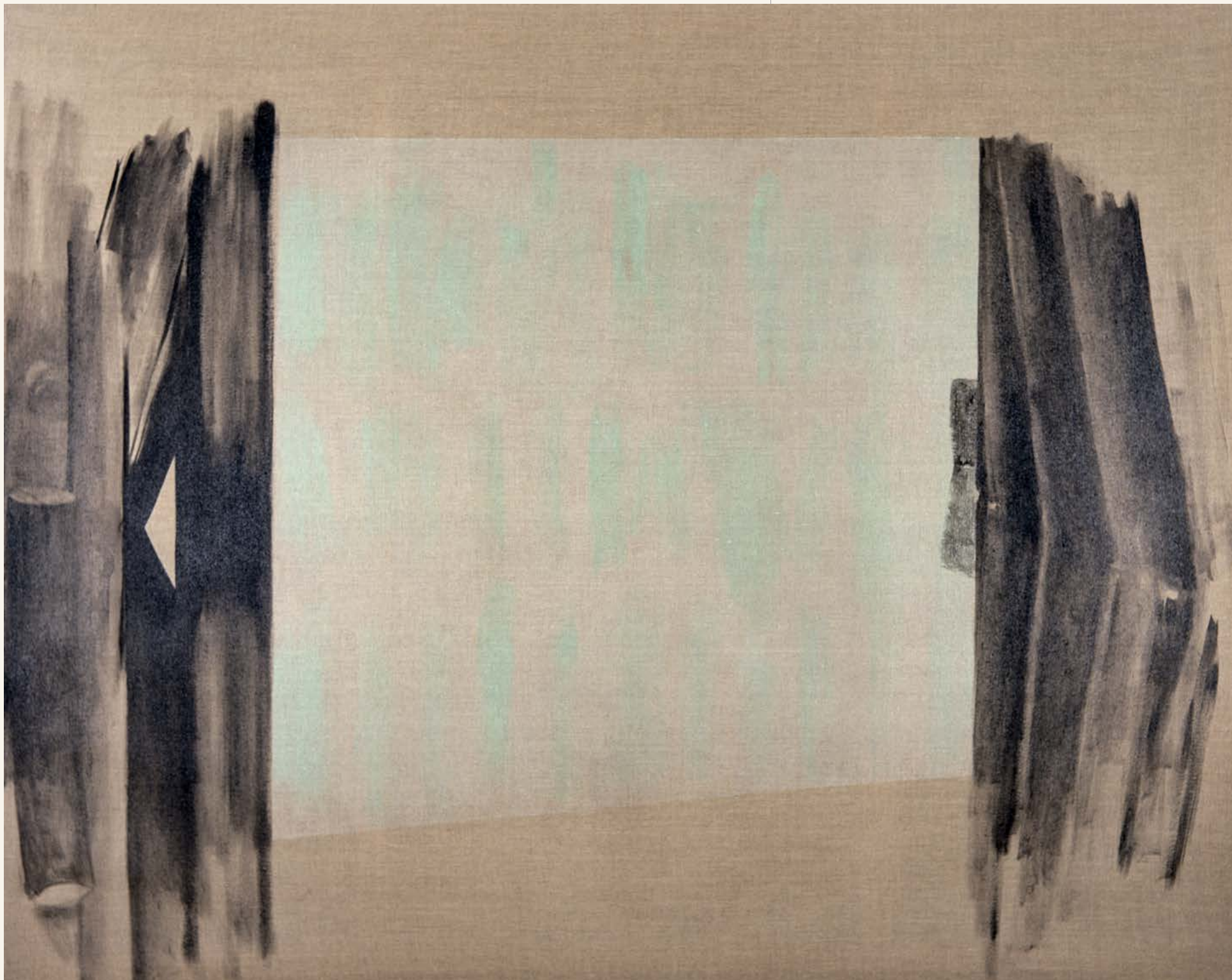
Vuosia myöhemmin ristiriitaisia tunteita herättänyt teos näyttäytyy merkityksellisenä, sillä siinä reagoin teoksen asettamaan haasteeseen modernin maalaustaiteen keinoja soveltaen: muutin maalikerrosten siirtymissuuntaa sen sijaan, että olisin valinnut maisemamaalaukseen paremmin sopivia keinoja. Hädän hetkellä tartuin johonkin tuttuun ja turvalliseen - opittuun -, johon en ehkä olisi päätenyt harkittuani asiaa. Minulle tyypillinen lähestymistapa oli yllättäen purkautunut esiin ja syrjäyttänyt sen, mitä kohti pyristelin. Olin pyrkinyt yhdistämään modernia edeltävän, maisemaan avautuvan ikkunan ja modernin maalaustaiteen monokromin, tosin vaihtaen sen moniväriseen monotypiaan. Koin turhautumista siitä huolimatta, että olin alun perin lähtenyt ristiriitaiseen yritykseen. Olin lähtenyt liikkeelle työnimellä *Hommage à Ellen Thesleff*, mutta lopulta teoksen nimeksi tuli *Seitsemän päivää ja yötä (2012)* (kuva 5), mikä korosti maalauksellista käytettyä aikaa.

Viimein heinäkuussa 2012 maalasin onnistuneesti. Sillanalusvalokuvaani apuna käyttäen maalasin kookasta kangasta (200 x 250 cm). Vedin leveällä pensselillä muutaman turkoosin pystysuoran siveltimenvedon. Niiden kuivuttua maalasin päälle jälleen teippien avulla suuren ohuen läpinäkyvän valkoisen maalikerroksen. Suorakulmio oli alhaalta viisto valokuvasta tuttu lasin muoto. Koostaan johtuen maalikerros ei kuitenkaan näyttänyt lasilta vaan pikemminkin udulta, pehmeältä ja ehkä hiukan viileältä iholla. Sellaiselta, johon voi upota ja jonka ympäröimäksi voi joutua (kuva 6).

En maalannut horisonttiviivaa. Ajatukseni oli enemmän modernissa abstraktissa maalauksessa, vaikka tiesinkin ympäröiväni kuvajaiseni tukeilla. Maalasin hirsisillan heijastuksineen kuvajaiseni molemmin puolin. Jätin sillan yläosan maalaamatta. Nautin tukkien maalaamisesta suunnattomasti.



Kuva 5. Kukka Paavilainen, *Seitsemän päivää ja yötä*, 2012,
öljy pellavalle, 160 x 170 cm. Kuva: Jussi Tiäinen.



Kuva 6. Kukka Paavilainen, *Sumu*,
2012, öljy pellavalle, 200 x 250 cm.
Kuva: Jussi P. Aalto.

Viimeiseksi maalasin houkutuksen. Ainoa asia, joka maalauksessani on valkoisen ohuen maalikerroksen päällä, on pieni paalun pää, joka nousee esiin veden pinnasta. Halusin antaa katsojalle vihjeen: tänne voi tulla. Sumuun voi astua. Usvan luoman tasopinnan voi halutessaan läpäistä. Annoin teokselle nimen *Sumu*.

Olin välittömästi huojentunut lopputuloksesta, mutta myös ymmälläni. Hirsirivistöjen taittuminen veden pintaan heijastuessaan muistutti minua teatterin sivuun vetäytyvästä esiripusta ja näyttämön paljastumisesta. Koin katsovani usvan täyttämää tilaa. Usva esti näkemisen ja muistutti katseen pysäyttävästä tilanjakajasta, mutta vesipisaroiden täyttämään tilaan saattoi astua.

Valkokangas

Albertin kuoleman aikoihin venetsialaiset taidemaalarit alkoivat etsiä ratkaisua freskomaalausten korvaamiseen. David Rosand kuvaa tutkimuksessaan *Painting in Sixteenth-Century Venice*. Titian, Veronese, Tintoretto, kuinka 1400-luvun Venetsiassa freskot vaativat jatkuvaa korjaamista. Lagununin kostea ja suolainen ilmasto aiheutti sen, että esimerkiksi Venetsian suuruutta kuvaavat Dogen palatsin Sala del Maggior Consiglion²⁴ freskot vaativat korjaustoimenpiteitä jo vuonna 1409, vain neljäkymmentä vuotta maalaamisensa jälkeen. Vuonna 1422 samoille freskoille myönnettiin vuotuinen restaurointiavustus.²⁵ Vuonna 1474 Venetsian senaatti päätti, että kyseiset freskot korvattaisiin kankaalle toteutetuilla maalauksilla.²⁶ Samana vuonna Gentile Bellini kiinnitettiin kyseisten freskojen korjaus- ja uudistus-tehtävään, ja viisi vuotta myöhemmin hänen veljensä Giovanni korvasi hänet väliaikaisesti.²⁷

Tutkimuksessaan *Venetian Colour: marble, mosaic, painting and glass 1250–1550* Paul Hills tuo esiin, että pellavakangas sai jalansijaa Venetsiassa nimenomaan sisätilojen suurikokoisissa teoksissa, jotka oli suunniteltu pysyväksi osaksi tilaa ja korvaamaan seinämaalauksia.²⁸ Venetsiassa hengelliset veljeskunnat olivat kankaalle toteutettujen maalausten varhaisimpia tilaajia. Varhaisin tunnettu öljyvärein pellavakankaalle toteutettu teos on Giovanni Bellinin (1430–1516) *Doge Agostino Barbarigo kneeling before the Virgin and Child* (1488) (kuva 7). Muranossa Venetsiassa San Pietro Martiren kirkossa sijaitseva maalaus on kooltaan suuri, 200 x 320 cm.²⁹



Kuva 7. Giovanni Bellini, *Doge Agostino Barbarigo kneeling before the Virgin and Child*, 1488, öljy pellavalle, 200 x 320 cm, San Pietro Martire, Murano, Italia. Kuva: Wikimedia Commons, Sailco, CC–Creative Commons.

Kesän jälkeen palasin työhuoneelle. Halusin yhdistää lasin ja valkokankaan samaan teokseen. Olin valmistanut Photoshop-ohjelman avulla yhdistelmäkuvan liittämällä sillanalusvalokuvani ja sen lähes identtisen otoksen rinnakkain (kuva 8). Kuvien liitoskohta häipyi näkyvistä. Tumman raamin kehystämät valoisat maisemakuvat muistuttivat filmiruutuja ja toivat mieleeni elokuvaprojektorin heijastaman kuvan pimeään salin valkokankaalla. Olin tulostanut yhdistelmävalokuvan kiiltävälle paperille, mikä korosti sen valokuvamaisuutta ja tehosti värien syvyyttä. Nyt tuo valokuva oli työhuoneellani. Lokakuussa 2012 valmistin kaksi kookasta maalaus pohjaa, molemmat 200 cm x 220 cm kooltaan. Yhdessä ne muodostaisivat suuren diptyykin, joka olisi kooltaan 200 cm x 440 cm. Nostin molemmat kankaat seinälle aivan liki toisiaan ja ryhdyin maalaamaan.

Rajasin pitkään ja hartaasti teippien avulla kahta kookasta maalaus- aluetta kankaalleni. Oli hankalaa saada aikaiseksi kaksi luonnolliselta vaikuttavaa suorakulmiota oikeisiin kohtiin kangasta. Maalarinteipit irtoilivat kankaasta ja putoilivat lattialle. Taipuisina ne aiheuttivat outoja vääristymiä linjoihin, joiden tuli olla suorina. Maalausalueet eivät tahtoneet asettua lepoon.

Teippausten viimein onnistuttua maalasin vasemmalle lasin ja oikealle valkokankaan (kuva 9). Tarkoitukseni oli käyttää lasiin jälleen heikosti valkoista öljymaalain ja alkydimediumin sekoitusta. Vedettyäni ensimmäiset siveltimenvedot kankaalle en ollutkaan tyytyväinen paljaan pellavakankaan ja läpikuultavan valkoisen ”liman” yhdistelmään. Muutin mieleni ja sekoitin mukaan hiukan violettia öljyväriä. Tämä muokkasi vastenmieliseltä tuntuneen seoksen olemusta sellaiseksi, että se paremmin asettui yhteyteen läpinäkyvästi pohjustetun pellavakankaan kanssa. Tämän jälkeen maalasin valkokankaan kohdalle paksun titaanivalkoisen kerroksen. Sen kuivuesssa maalasin märälle lasille valkoiset vedot. Oikealla ensimmäisen paksun kerroksen kuivuttua maalasin valkokankaalle vielä toisen paksun maalikerroksen. Molempien paksujen sekä ainoan läpikuultavan kerroksen siveltimenvedot kulkivat horisontaalisuunnassa.

Kerrosten kuivuttua jaoin sekä lasin että valkokankaan kuuteen pystysuoraan kaistaleeseen piirtäen merkit lasin ja valkokankaan ulkoreunoja ympäröiviin teippeihin. Rajasin teipeillä sekä lasille että valkokankaalle keltaista ohutta läpinäkyvää maalikerrosta varten kolmen raidan

levyisen alueen (raidat 2-4) ja maalasin molemmat. Niiden kuivuttua maalasin niin lasille kuin valkokankaallekin kolmen raidan levyiset alueet syaanisinisellä (raidat 4-6). Lopuksi maalasin sekä lasille että valkokankaalle magentalla raidat 6 ja 1-2.

Toistin raidoituksen valkokankaalle horisontaaliin suuntaan ylhäältä alas. Keltainen tuli raidoille 2-4, sininen raidoille 4-6 ja punainen raidoille 6 ja 1-2. Olin välittömästi häkeltynyt valovoimasta, joka valkokankaalle syntyi. Olin odottanut värien himmenemistä niiden tummuessa toisen kerroksen myötä, mutta voimakas valkoinen tausta läpinäkyvien maalikerrosten alla aiheuttikin voimakkaan heijastuksen valkokankaalla. Se häikäisi silmiäni.

Maalasin mustalla öljyväriellä mukaelman sillan hirsistä. Tavoittelin hiilipiirustuksen jälkeä ja käytin sekä norsunluunmustaa että hiilenmustaa. Hyvin viitteellinen maalaustapa johti varsin nopeaan valmistumiseen ja tunteeseen, että teokseen ei pidä enää koskea. Annoin sille välittömästi nimen *Haaste*.

Olin kuitenkin pitkään epävarma teoksesta. Siveltimenjäljet vaikuttivat liian kookkailta. Tämä epävarmuus ja teoksen suuri koko vaikuttivat siihen, etten ollut halukas asettamaan teosta esille yksityisnäyttelyyni muun syntyvän teoskokonaisuuden kanssa. *Haaste* tuntui mammutilta, liian isolta maalausteeman muiden teosten rinnalle. Sen mittakaava kaikinensa vaikutti erilaiselta, se tuntui yksilöltä, ylikorostuneesti.

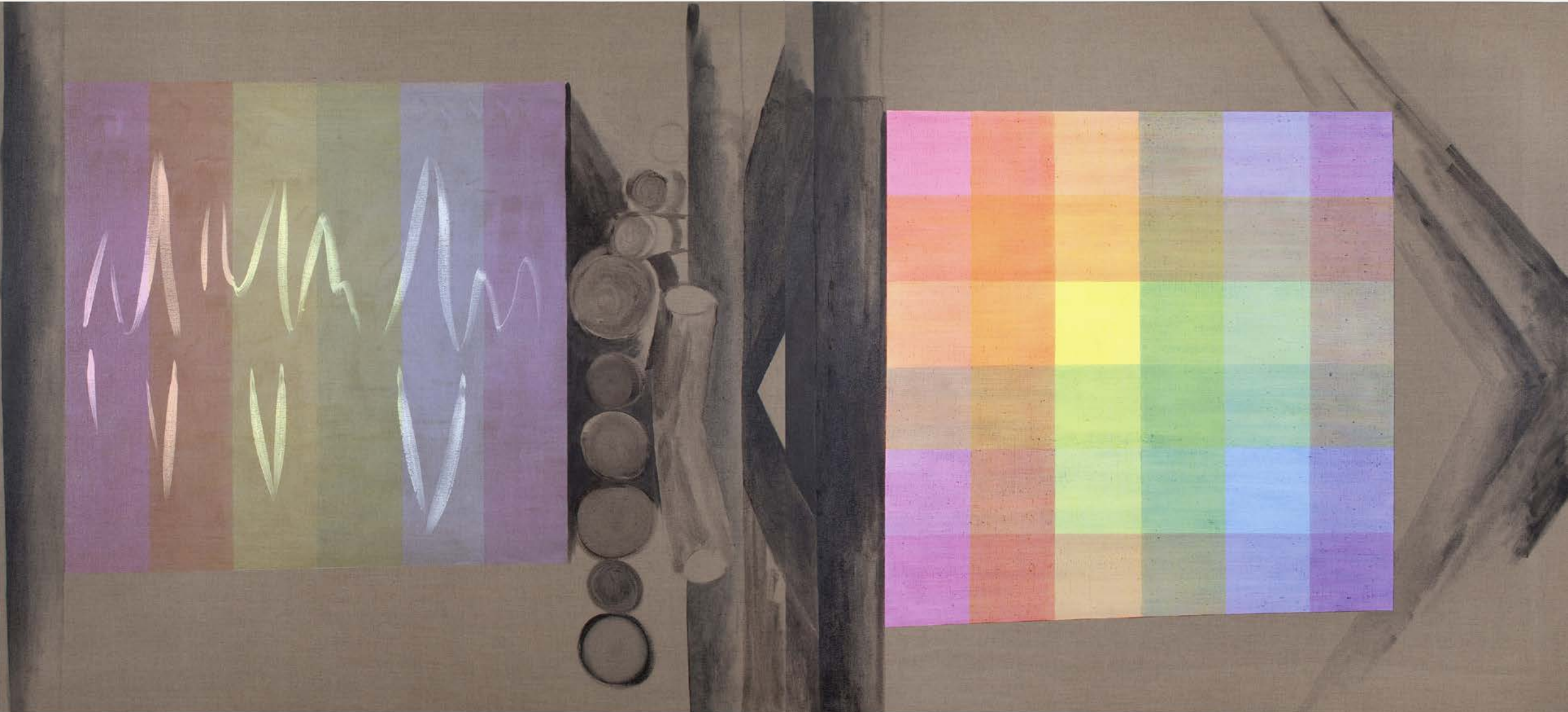
Neljä vuotta myöhemmin Galleria Pirkko-Liisa Topeliuksen näyttelyn yhteydessä ymmärsin viimein, mitä maalaus halusi kertoa.³⁰ Katsoesani maalaustani ymmärsin maalanneeni kaksi eri asiaa:

Vasemmalla maalauksen katsoja näkee valon tai ääniaallon lähestyvän tukkisuusmaa. Valonsäde puristuu esteen läpi ja siroaa sateenkaarenväreiksi. Maalauksen katsoja näkee tapahumat, hän pystyy analysoimaan näkemäänsä.

Oikealla maalauksen katsojaa häikäisee, hän ei näe juuri mitään. Katsoja on liian lähellä kohdetta pystyäkseen tarkkailemaan näkemäänsä. Hän sokeutuu, uppoutuu ja kylpee valossa. Silmät hiukan raollaan.



Kuva 8. Kukka Paavilainen, Valokuva kesältä 2011 läheltä Bromarvia.
Kaksi otosta yhdistetty Photoshop-ohjelmalla. Esityö maalausta varten.



Kuva 9. Kukka Paavilainen, *Haaste*, 2012, öljy pellavalle, 200 x 440 cm. Kuva: Jussi Tiainen.

Ymmärsin maalanneeni maalarin kaksi positiota: tarkkailevan (näkevän) ja kokevan (sokean). Tämä oli toinen perustavanlaatuinen oivallus, jonka maalaaminen oli synnyttänyt.

Maalatessani liikun ikkunan ääressä olevalta lasipaletiltani kahden metrin päässä sijaitsevalle kankaalleni ja siitä jälleen neljän-viiden metrin päähän katsomaan omaa maalausjälkeäni. Suuren kankaan lähestyminen aiheuttaa tunteen sukeltamisesta, kun kankaan ääri-rajaja ei maalausetaisytydeltä kykene näkemään. Maalaamiseen syntyy suhde, joka perustuu luottamukseen ja tunteeseen, että maalaaminen ”kantaa”. Sokaistumiselta tuntuva liian lähellä olemisen ja etäisyyteen perustuvan näkemisen tilat vaihtelevat maalausprosessin aikana useasti. Tekeminen ja näkeminen vaativat edestakaisen liikkeen. Etäisyys mahdollistaa paluun lähelle ja päinvastoin.³¹

Jälkeenpäin ajatellen toden ja illuusion välinen rajapinta olikin löytynyt työhuoneeltani ja oli läpäistävässä muutamalla askeleella. Veneessä kokemani voimakas elämys muistuttikin arkisesta kokemuksestani työhuoneella. Kesäisestä oivalluksesta uomassa oli tässä kohdin kulunut kuitenkin jo lukuisia vuosia.

Valoisa huone

Maalattuani *Haasteen* lokakuussa 2012 olin pitkään epävarma sen onnistumisesta. Olin yhdistänyt lasin ja valkokankaan samaan teokseen, mutta eri kankaille, olihan kyse diptyykistä. Nyt tahdoin yhdistää lasin ja valkokankaan samalle kankaalle ja pienempään kokoon. Ajattelin entisen kotimme ikkunoita. Helsingin Herttoniemessä kallion laella sijainneen asunnon olohuoneeseen auringonlaskun säteet lankesivat esteettömästi ja värjäisivät valkoisiksi maalatut seinät kirkkaan oransseiksi. Toimin muistikuvan varassa, sillä minulla ei ollut elämyksestä valokuvaa, enkä kokenut tarvitsevani sitä.

Kankaan kooksi tuli 130 x 180 cm. Teippasin kaksi voimakkaammin viistoa suorakulmioita kankaalleni ja asetin ne kuvitteelliseen kulmaan toisiinsa nähden (kuva 10). Vasemmanpuoleisen ajattelin ikkunalasiksi ja oikeanpuoleisen valkoiseksi seinäksi, jolle ikkunasta tuleva valo lankeaa. Vasemmanpuoleiselle teipatulle alueelle maalasin lasin läpinäkyvällä valkoisella maalilla ja oikeanpuoleiselle alueelle valkokankaan paksulla valkoisella maalilla. Jostakin syystä päähäni

pätkähti aloittaa maalaaminen lasille sitruunankeltaisella värillä. Kyse oli peittävästä pigmentistä ja ensireaktioni olikin ”Voi EI!”

Siinä se nyt oli. Paksu sitruunankeltainen maalikerros peitti lasiani maalauksen vasemmalla puolella. Sitruunankeltaisen maalituubin väriaine oli niin voimakkaasti värjäävää, ettei minulla ollut minkäänlaisia mahdollisuuksia saada sitä pois kankaalta jälkiä jättämättä. Kaavin minkä kykenin, ja kankaan struktuuri tuli näkyviin, mutta väri pysyi. Päätin jatkaa tästä kerroksen kuivuttua.

Olin kuvitellut maalaavani syvän valotilan ikkunalasin taakse. Olin kuvitellut maalaavani useita läpinäkyviä kerroksia päällekkäin. En tavoitellut ikkunasta näkyvää metsikön ja lahdenpohjukan yli avautuvaa urbaania kansallismaisemaa. Tavoittelin ”elävää monokromia”, pintaa, joka kaukaa katsottuna antaa yksivärisen vaikutelman, mutta lähestyttäessä paljastuukin loputtomien väriyhdistelmien väreileväksi, syväksi pinnaksi. Lähtökohta ja tavoite olivat siten paradoksaaliset: yhdistää modernismin monokromi ja modernia edeltävä maalauksen syvä tilailluusio.

Keltaisen värin myötä koin menettäneeni näkymän eteerisen ja herkän potentiaalin. Jatkoin kuitenkin maalaamista läpinäkyvillä kerroksilla. Käytin erilaisia punaisia pigmenttejä ja lähes transparenttia keltaista väriainetta. Maalasin käsilläni, ilman sivellintä. Ryhdyin muistaakseni maalaamaan molemmille teipatuille alueille samoilla värikerroksilla tutkien nyt erikoista lähtökohtaani: oikealla värikerrosten alla oli valkoinen valkokangas ja vasemmalla puolella niiden alla oli sitruunankeltainen vastaava.

Lopputulos oli yllättävä. Ikkunasta tuleva oranssin tai punakeltaisen valon projektio valkoisella seinällä olikin lähdeään ohuempi, mutta tarkempi valon kuva. Olin maalannut kaikki kerrokset käsilläni. Sormien ja kämmenten jättämä jälki monistettuna useaan kerrokseen antoi teräväpiirtoisen tarkkuuden vaikutelman. Projektio seinällä tarjosi intensiivisen tarkan katsomisen mahdollisuuden. Vasemmalla puolella sen sijaan oli turha mennä lähelle teosta. Vaikutelma oli häiritsevän sokea. Oikean puolen tarkka siivu valosta sai minut ajattelemaan valon preparaattia.



Annoin teokselle nimen *Näen sinut* (2012). Se syntyi loka-marraskuussa ja valmistui hyvin pian *Haasteen* jälkeen. Tein välittömästi maalaukselle samankokoisen seuraajan tai parin. Olin lopuksi rajannut *Näen sinut* -maalauksen lasin ja valkokankaan mustalla leveällä siveltimenvedolla. Kaipasin maalaukseen kontrastia ja selkeyttä sekä filmiruutujen mustia reunoja. Seuraavaa maalausta aloittaessani olin kuitenkin sillä mielellä, etten toistaisi mustaa rajausta tähän teokseen. Nyt maalasin vasemmalle lasin ja oikealle valkokankaan, molemmat asiaankuuluvasti valkoisella: läpinäkyvällä ja peittävällä.

Ajattelin illan sinistä hetkeä. Otin käteeni sinistä ja violetta maalia ja runsaasti alkydimediumia ja lähdin maalaamaan. En muista, millaista jälkeä sain aikaiseksi, mutta sen muistan, että hetken mielijohteesta pyyhin lasin kämmenellä ylhäältä alas vaakatasossa. Eleen jälki muistutti liitutaulun pyyhkimistä puhtaaksi: tuntui, että olin pyyhkinyt jotakin pois, tai tarkemmin sanoen vaientanut jonkin. Olin estänyt jonkin asian näkymisen ikkunastani.

Olin välittömästi tyytyväinen jälkeeni. Ryhdyin maalaamaan oikealle puolelle. Valkokankaalle syntyi outo abstraktilta vaikuttava kuva (kuva 11). Se ei ollut ikkunalasin lävitse näkyvä kuva havaitusta todellisuudesta. Liioin se ei ollut valonlähteen aiheuttama projektio valkoisella pinnalla. Se ei myöskään pysynyt pinnassa vaan oli selvästi syvyys-suuntaan etenevä ilmiö. Syntyi sellainen vaikutelma, että seuraan katseellani äänen etenemistä korvakäytävässä, abstraktin äänen etenemistä abstraktissa tilassa. Seurasin katseellani jotakin ei-näkyvää. Tunsin saavuttaneeni sen jonkin, minkä perässä olin kulkenut pitkään. Tätä olin tavoitellut. Eteeni oli ilmestynyt *maalauksen oma tila*.

Annoin maalaukselle nimen *Minä kuuntelen*. Se syntyi vuodenvaihteen molemmin puolin ja valmistui alkuvuodesta 2013. Lähes vuosi oli kulunut *Valkokankaan* maalaamisesta. Olin pitkän etsinnän jälkeen tavoittanut jälleen maalaamisen imun, tutkimuksen imun. Olin tyytyväinen ja huojentunut.

Suorituksen onnellinen virhe

Maalaamisen akti on minulle intensiivinen suoritus, jossa on suuri mahdollisuus peruuttamattomille virheille. Tästä ankarasta olosuhteesta paljaan pellavakankaani äärellä syntyy kuitenkin latautunut

tilanne, jossa suorituksen väistämättömiin virheisiin on reagoitava välittömästi. Öljyvälikuivu alkydihöyrynsä ansiosta niin nopeasti, että aikahaarukka tapahtumille on parhaimmillaankin neljä tuntia. Tämä tarkoittaa käytännössä yhtä maalauspäivää. Yön yli ei voi odottaa.

Maalaamisesta voi ajatella myös onnellisen virheen metsästyksenä. En ole kiinnostunut suunnitelmallisesta maalaamisesta. Olen kiinnostunut itseni ajamisesta otollisen lähelle onnellista virhettä. Jos sellainen tapahtuu, voi se avata oven tuntemattomaan, ennalta arvaamattomaan. Silloin maalausprosessi synnyttää yllätyksellisiä tuloksia, mikä on hyvin palkitsevaa.

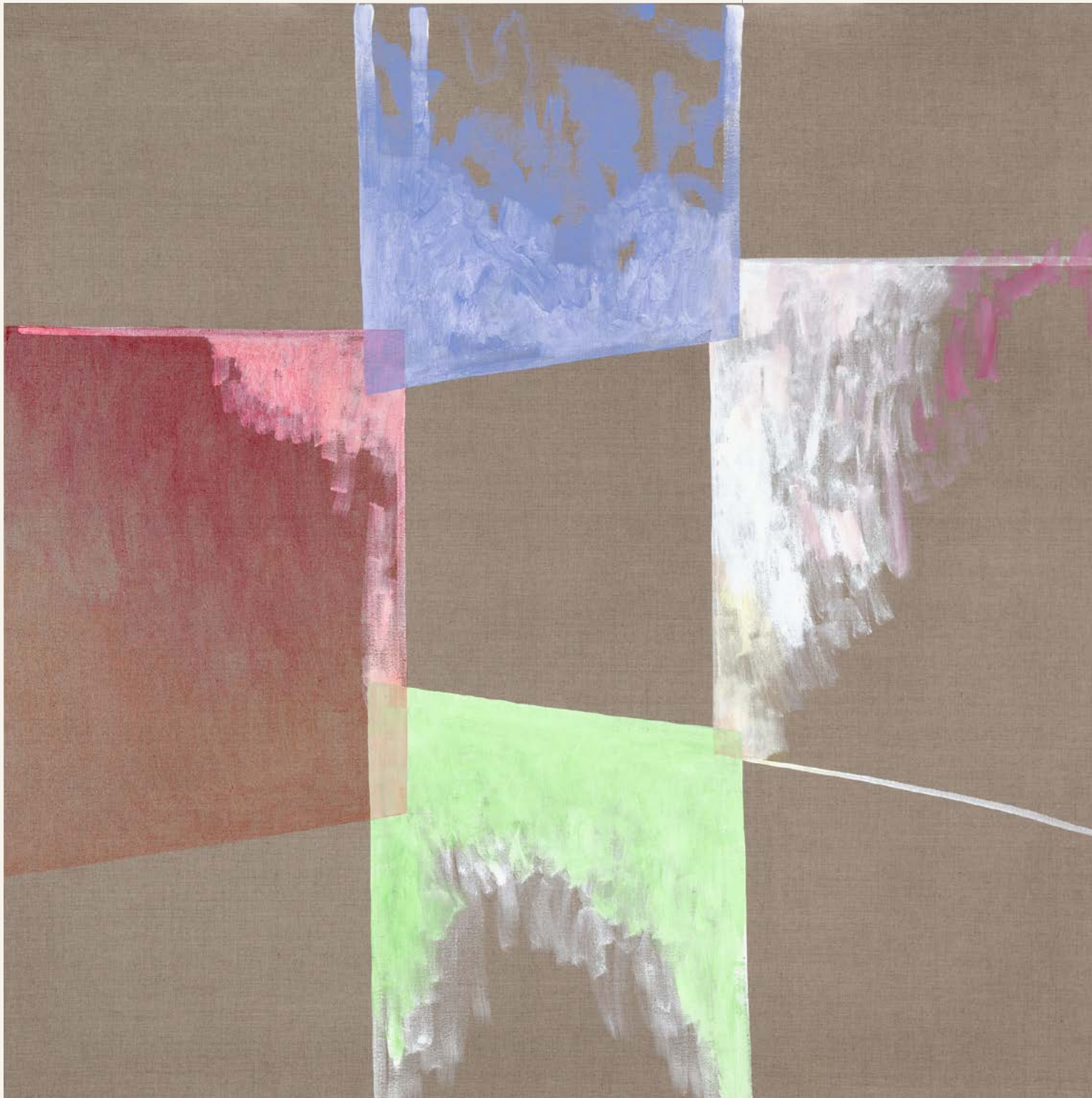
Tässä kohdin maalausprosessia elämä kuitenkin puuttui peliin. Keväällä 2013 tulin uudelleen raskaaksi, mutta odotettu uuden elämän alku päättyi keskenmenoon jo yhdeksännellä viikolla. Tuon vuoden aikana ei syntynyt muita maalauksia. Olin lopen uupunut. Vuotta myöhemmin keväällä 2014 ryhdyin taas maalaamaan. Ensimmäinen maalaus ajautui ylityöstämisen kautta sellaiseen umpikujaan, etten kyennyt pelastamaan sitä. On poikkeuksellista, että teen teoksestani toisen version, mutta nyt tein nöyrästi uuden samankokoisen kankaan (190 x 190 cm) ja aloitin alusta.

Ajattelin valkokangasta, joka repaloituu neljään osaan (kuva 12). Yhdistyessään osat ehkä muodostaisivat maalauksen keskelle ehjän valkokankaan. Kunkin valkokangasrepaleen päälle ajattelin maalaavani läpinäkyvän maalikerroksen, mutta lopulta vain punainen maalikerros toteutti alkuperäistä ajatusta. Teoksessa on kolme erilaista yksiväristä osuutta - punainen, sininen ja vihreä - sekä yksi lähes väritön. Mielessäni ne olivat valkokangas ja kolme lasia, jotka päällekkäin kääntyessään yhdessä saattaisivat muodostaa maalauksen onton keskustan kohdalle todellisuudesta kertovan kuvan. Tällä mielikuvalla oli merkitystä aloitellessani maalausta, mutta se jäi muiden asioiden jalkoihin omassa tulkinnassani, joka jossakin vaiheessa muuttui perhемуotokuvaksi. Perheessämme oli tuolloin kolme elävää jäsentä. Ristin väritön sakara oli keskenmennyt elämänalku, joka hapertui pois omalta paikaltaan. Teoksen nimeksi tuli *Perhekuva*.

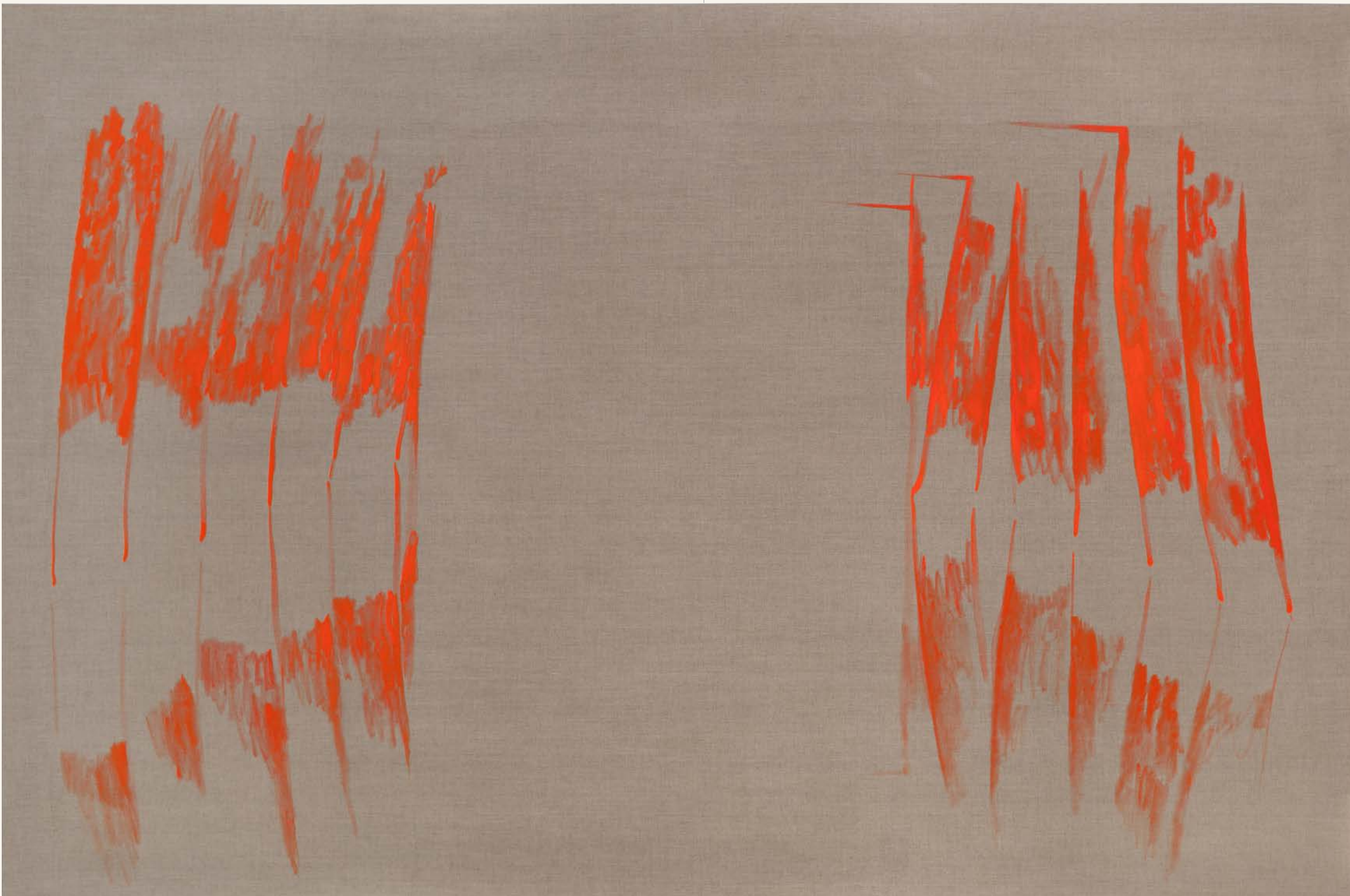
Hiukan ennen yksityisnäyttelyni Valkokangas avautumista lokakuussa 2014 maalasin näyttelyn suurikokoisimman teoksen (200 x 300 cm). Maalasin sen ”alla prima”, yhdellä kertaa, ja se kuljetettiin näyttelyyn



Kuva 11. Kukka Paavilainen, *Minä kuuntelen*, 2013, öljy pellavalle, 130 x 180 cm. Kuva: Jussi Tainen.



Kuva 12. Kukka Paavilainen, *Perhekuva*, 2014,
öljy pellavalle, 190 x 190 cm. Kuva: Jussi Tiainen.



Kuva 13. Kukka Paavilainen, *Muisto*, 2014, öljy pellavalle, 200 x 300 cm. Kuva: Jussi Tainen.

märkänä ja tuoksuvana ilman omaa nimeä (kuva 13). Ripustaessani näyttelyä taidegraafikko Margit Evertin kanssa puhelin puuttuvasta nimestä. Hän kysyi, oliko mielessäni mitään ajatuksia nimestä. Kerroin, että katson siinä sillan suuntaan jo alitettuumme sen. Se on näyttelyn ainoana teoksena maalattu valokuvasta, jonka otin lävistettyämme kuvajaisen, kun olimme jo sillan toisella puolen. Margitin mielestä *Muisto* oli oikea nimi tällaiselle teokselle.

Muisto oli maalausteemani viimeisenä syntynyt teos. Kuten aiemmissakin maalausteemoissani, kuva hävisi nytkin loppua kohti. Nähtävää oli teos teokselta vähemmän. Lähtökohtana ollut valokuva ohjasi prosessia aina vain vähemmän ja teeman viimeinen teos oli muita värittömämpi tai viitteellisempi, kuten nyt *Muisto*. Siinä mielessä prosessi oli käännteinen pimiön kemikaalialtaalle, jossa kuva oli kerran syntynyt silmien eteen ranskanlipun väreissä.

Jälkeenpäin ajatellen maalausprosessi tuli ikään kuin valmiiksi jo maalauksen oman tilan löydyttyä *Minä kuuntelen* -teoksen valmistuessa. Mutta kuten aiemminkin, prosessista ulos tuleminen vei aikaa. *Perhekuva* ja *Muisto* näyttäytyvätkin eräänlaisina hiipumisen kuvina, mihin surullinen perhetapahtuma varmaankin osaltaan vaikutti. *Valkokangas*-näyttelyni oli esillä 3.-26.10.2014. Näyttelyn jälkeinen aika jäi mieleeni oivallusten ilotulituksena. Moni tähän maalaus kertomukseen kirjaamani jälkeenpäin syntynyt oivallus on tuolta ajalta. Tähän päättyy tutkivan taiteilijan raportti.

Maalauksen oma tila ja maalarin oma tila

Valoon ja väriin - perspektiivin sijasta - perustuu myös Thesleffin *Maisema Toscanasta*. Teos tekee näkyväksi niin maalauksen ikkunan, sen näkymättömäksi tarkoitettun tasopinnan - lasin - kuin myös katsojaa kohti kurottautuvat maalausjäljet: taiteilijan kädenjäljen. Teoksessa maalauksen oma tila on näkymä maalaismaisemaan ja maalarin oma tila katsojaa kohti kurottava kohokuvio.

Oman maalausprosessini alkuvaiheessa kovin kirkkaina eteeni ilmestyneet maalaukselliset käsitteet lasi ja valkokangas eivät olleet helposti hyödynnettävissä. Vaikka olin saanut ne esiin maalaamalla, toimin niiden jälkeen vielä pitkään epätarkoilla käsitteillä. Maalausprosessin tarjoileman ristiriidan työstäminen ei tuottanut toivomaani tulosta,

kun pyrin yhdistämään ”modernia edeltävän maisemaan avautuvan ikkunan ja modernin maalaustaiteen monokromin, tosin vaihtaen sen moniväriseseen monotypiaan” (*Seitsemän päivää ja yötä*). Sen jälkeen syntyi onnistunut *Sumu*. Kesän jälkeen syntyi *Haaste*, jossa halusin yhdistää lasin ja valkokankaan samaan teokseen. Olin epävarma sen osumatarkkuudesta, mutta tunsin, ettei teokseen pitänyt enää koskea. Sitä seuraavan teoksen kohdalla asetuin katselemaan kulmaa, jossa näin ikkunasta tulevan valonsäteen heijastuksen valkoisella seinällä (*Näen sinut*). Jälkeenpäin ajatellen tämä muistutti camera obscuraa, mutta ilman, että ikkunat oli pimennetty. Minun huoneeseeni valo lankesi ikkunantäydeltä. *Minä kuuntelen* -maalauksessa suljin itse ikkunan maalauseleellä ja sain katsella äänen etenemistä maalauksen omassa tilassa. Tavoite oli saavutettu. Tällä tavoin asettelin Thesleffin maalauksen esittelemää tutkimusaihetta eri tavoin eteeni maalausprosessin kuluessa. Toisilleen vastakkaiset intentiot kohtasivat kitkappinnalla, ja sain seurata siitä syntyviä uusia kuvia.

Häiriintymätön maalausprosessini oli kestänyt vuoden verran, ja teoksia oli siihen mennessä syntynyt kahdeksan. Teoksessa *Lasi* maalauksen oma tila vaikutti olevan lasin takana. *Valkokankaassa* valkoinen maalikerros esti tuon tilan näkemisen ja vain vihjasi takanaan olevan jotakin, mikä ei näy katsojalle. *Sumussa* sen sijaan maalauksen oma tila oli utua täynnä. *Minä kuuntelen* -teos puolestaan esitteli näkyvänä abstraktiona avautuvan maalauksen oman tilan.

Maalauksen peruselementit lasi ja valkokangas olivat nousseet esiin jo ensimmäisissä maalauksissa *Lasi* ja *Valkokangas* ja sysänneet liikkeelle kyseisen maalausprosessin. Niiden ilmeinen liittolainen *Ikkuna* nousi pelaajan rooliin. Valon kulku tilassa ja maalikerroksissa ilmeni teosten *Näen sinut* ja *Minä kuuntelen* esiin tuomassa projektiopinnassa, joka alkoi viitata maalariin kuvan synnyttävänä projektion lähteenä. Kaikki maalaamiseen tarvittavat elementit, ominaisuudet ja käsitteelliset hahmotustavat olivat läsnä maalausprosessissa, joka ratkoi omat ongelmansa.

Haaste puolestaan esitteli kysymyksen maalarin kahdesta positiosta syntyvän teoksensa äärellä. Liikkeen varassa tapahtuva siirtymä näkevän ja sokean ja toisaalta tarkkailevan ja kokevan position välillä on tiedolliseen hallintaan liittyvä rajankäynti. *Sumun* voikin nähdä avanneen maalarin tietoisien (näkevän) työskentelyn ja maalauspuhjan (lasin) väliin vaikeasti hahmotettavan esitiedollisen tilan, jota ”sokea”

maalari voi lähestyä vain käsikopelolla. Tässä maalaus kertomuksessa olen tuonut esiin sen, miten itse hyödynnän tällaista esitiedolliseksi luonnehdittavaa tilaa, jossa kukaan ei tiedä, mitä tuleman pitää. Tuossa tilassa on mahdollista hyödyntää rohkeutta luopua tietämisen mahdista. Mielen syvemmistä kerroksista nouseviin, mahdollisesti traumaattisiin mielikuviin verrattuna mielikuvien täyttämä *maalarin oma tila* näyttää varsin turvallisenä - tosin huimaavana - tapana lähestyä omaa maailmasuhdetta.

Näin alkuperäinen Thesleffin teoksen herättämä kysymys näkymätömästä lasista maalauksen oman tilan ja maalarin hallitsemien tilan välillä näyttäisi asettuvan uudella tavalla. Minulle tyypilliseen maalausaktiin sisältyvä sukeltamisen kokemus vaikuttaakin vastaavan uomassa kokemaani illusorisen maalauksen pinnan lävistystä ja työhuoneellani mahdollistuvaa sumuun astumista. Tuota tilaa on mahdollista hyödyntää maalatessa, kuten olen tässä maalaus kertomuksessa esittänyt. Tämä on tutkimukseni kontribuutio maalaustaiteen ja taiteellisen tutkimuksen alueella.

Jälkisanat

Lähdin aikoinaan tekemään taiteellista tutkimusta kahdesta syystä. Yhtäältä halusin selvittää, mitä oman maalausprosessini aikana oikein tapahtuu, mihin sokeuden kokemus ja ajoittainen voimakas tuskastuminen voisivat liittyä. Toisaalta olin kiinnostunut maalaamaan itseni läpi Thesleffin *Maisema Toscanasta* -teoksen tarjoaman maalaushaasteen.

Maalausprosessista kirjoittamani raportti valmistui kesällä 2017, ja olin siihen hyvin tyytyväinen. Olin seurannut yhden teoskokonaisuuden syntymistä ja kirjoittanut sen muistiin. Raportti välittää hyvin maalausprosessin aikaisen empiiris-psykologisen reflektointini. Se antaa hyvän kuvan siitä luovasta ajattelusta, hankitusta kokemuksesta ja heittäytymisestä, jotka synnyttävät maalaukseni ja joista teokseni hiljalleen koostuvat. Näin jälkeinpäin on helppo todeta, ettei kyseisiin tapahtumiin ja mielikuviin olisi enää minkäänlaista pääsyä ilman kirjoitettua raporttia. Olen palannut vuoden 2017 raporttiin aina, kun olen kokenut muokanneeni liikaa maalaus kertomukseni tekstiä. Näin maalaus kertomuksen kirjoittaminen on ollut painia tekstin luettavuuden ja alkuperäisen raportin todistusarvon säilyttämisen välillä.

Päädyin selvärajaisten taidehistoriallisten upotusten käyttämiseen suojellakseni alkuperäisen raportin todistusarvoa. Maalausprosessin etenemisen hahmottaminen oli ensisijainen muotoon liittyvä tavoite. Toinen keskeinen päämäärä oli maalausprosessin aikana syntyneiden oivallusten esiin nostaminen. Lasi ja valkokangas ovat ikkunan ohella aikakausia, jotka on mahdollista löytää maalaustaiteen historiasta. Pidän ikkunaa, lasia ja valkokangasta eräänlaisina mega-aikakausina, jolloin kyseinen maalauksen hahmotustapa oli vallalla.

Karkeasti jaotellen maalaus on ymmärretty ikkunaksi ja tasopinnaksi. Vuonna 1961 taidekriitikko Clement Greenberg (1909-1994) julkaisi länsimaiseen maalaustaiteeseen laajalti vaikuttaneen kokoomateoksensa *Art and Culture. Critical Essays*.³² Greenbergille maalauksen litteys oli tavoittelemisen arvoinen ominaisuus. Hänen kirjoitustensa vanavedessä maalauksen ikkuna sulkeutui. Maalaus muuttui reflektio-pinnaksi taiteilijan omille tunteille ja tutkimuksille.

Thesleffin *Maisema Toscanasta* (1907) edustaa lasin aikakautta (1880-1960), jonka ajoitan ikkunan ja valkokankaan väliin impressionismista Greenbergiin. Tästä lineaarisesta hahmotustavasta huolimatta ymmärän ikkunan, lasin ja valkokankaan päällekkäisiksi ja rinnakkaisiksi hahmotuksiksi, taidemaalarin projektioiksi kankaalla. Niitä voinee kutsua myös diskursseiksi, joiden voimasuhteet ovat vaihdelleet vuosisatojen kuluessa. Nämä myös nykymaalauksen kentältä löytyvät hahmotustavat voivat olla tietoisia tai tiedostamattomia, mutta ne vaikuttavat syntyvään maalaukseen maalausprosessin aikana.

Olen etsinyt lasille, valkokankaalle, ikkunalle ja sumulle taidehistoriallisia kiinnekohtia ja löytänyt camera obscuralle ja suurikokoiselle kankaalle paljon aiemmin tuntemaani varhaisemmat ajoitukset. Olen tällä tavoin pyrkinyt siirtämään yleisiä maalaukseen liittyviä hahmotustapoja vakiintunutta ajattelutapaa varhaisempiin ajankohtiin. Tämä on maalaus kertomukseni käytännönläheinen teoreettinen kontribuutio.

Valkokangas ei ole vain modernistinen kertomus, vaan se liittyy nähdäkseni perustavanlaatuisesti syntyvän maalauksen hahmotukseen. Niin ikään jo Albertin lausumassa oli kyse maalarin intentiosta. Tekijä valitsi, mitä halusi tuoda maalaukseensa. Havaintoon perustuva maalaaminen ei ole vuosisatojen kuluessa kadonnut, vaan se on siirtynyt tapahtumaan pitkälti maalaus pohjalla ja monesti valokuvan

avittamana. Näin monet modernismin maalaustaiteeseen liitetyt ajatukset näyttäytyvät pikemminkin maalaustaiteen itsensä ominaisuuksina kuin nimenomaan modernistisen maalauksen ominaisuuksina. Maalaaminen on edelleenkin havaintoon perustuvaa, ja se on aina ollut maalarin projektio valitulla maalaus pohjalla.

* * *

Firenzessä suhteeni taiteilijan tekemään tutkimukseen kuitenkin muuttui yllättäen. Matkustin perheeni kanssa Grassinaan, Suomen Taiteilijaseuran ateljeetalon Casa Finlandeseen vuodenvaihteessa 2017. Kirjoitin residenssissä maalausraporttiani, mutta teimme sieltä käsin myös kolmen päivän vierailun Venetsiaan. Olin sopinut Museo Casa di Carlo Goldonin henkilökunnan kanssa saapuvani katsomaan heidän marionettinukkekoelmaansa. Vierailun päätteeksi seisoin lasivetriinien keskellä pettyneenä siihen, ettei yksikään kokoelman nukeista edustanut William Shakespearen *Othello*-näytelmän hahmoja. Silloin silmäni palasivat erään marionettinukkeen eteenpäin sojottavaan jalkaan. Mieleeni nousi kuva Thesleffin luonnokseensa moneen kertaan vahvistamasta lyijykynäviivasta, jolla hän kuvasi miespuolisen marionettinukkeen eteenpäin työntyvää jalkaa. Jo luonnoksen nähdessäni olin miettinyt, miksi niin monta viivaa...

Vitriinissä lankojensa varassa seisovan miespuolisen marionettinukkeen jalka sojotti oudosti eteenpäin nojaten alustaansa. Muistikuvan yhdistyminen edessäni seisovaan nukkeen sai minut oivaltamaan, että olin ehkä sittenkin löytänyt yhden Thesleffin luonnostelemista marionettinukeista. Katsoin muitakin esillä olleita nukkeja vielä uudemman kerran. Kun ymmärsin löytäneeni Thesleffin havainnon kohteena toimineet marionettinuket, syntyi minulle halu todistaa kyseisten nukkejen olemassaolo taidehistorian tutkimuskentällä. Tämä vaati runsaslukuisten kuvallismateriaalisten lähteiden käyttöä. Koenkin oppineeni tutkimuksen teosta merkittävästi Thesleff-aineistojen parissa. Tästä tutkimuksellisesta muutoksesta huolimatta kaikki opinnäytteeni kysymyksenasettelut nousevat omasta työskentelystäni.

Lähdeviitteet

- 1 Kukka Paavilainen, ”The Concept of Painting”, 2 teoksessa *Constellations*, toim. Fergus Feehi & Johanna Vakkari (Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2018), 130–131. Kappaleen esittelemä havainto sisältyi artist talk -puheenvuorooni nykymaalausta käsittelevässä konferenssissa *Conversations in Light and Dark* Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa 8.11.2017. Maalauksen professori Fergus Feehilyn koolle kutsuma konferenssi pidettiin Kuvataideakatemia Exhibition Laboratoryssa 8.–9.11.2017.
- 2 Paavilainen, Kukka. Vuonna 2017 laadittu sanallinen esitys teosta edeltävästä havainnosta, joka syntyi kesällä 2011.
- 3 Riilahden kartano sijaitsee Bromarvin lähistöllä Hankoniemen pohjoispuolella. Kapea ja matala väylä kaivettiin noin sata vuotta sitten, jotta veneilijät välttyisivät kiertämästä suuren niemen tuulisia selkiä pitkin.
- 4 *Runon kuvaan* liittyvään keskusteluun osallistuin Taideyliopiston Teatterikorkeakoulun Runopraktikumissa lukuvuonna 2019–2020. Kurssin opettajina toimivat professori, runoilija Jusa Peltoniemi ja FT, yleisen kirjallisuustieteen dosentti Sakari Katajamäki. Kimmokkeen keskusteluun antoi kurssin kirjallisuutena käytetystä julkaisusta löytämäni lainaus. *Runousopin perusteet* -kirjassa kotimaisen kirjallisuuden professori Auli Viikari avaa *runon kuvan* käsitettä estetiikan professori Aarne Kinnuselta poimimallaan sitaatilla. Lainaus on Kinnusen *Parassooneen* (nro 7) vuonna 1984 kirjoittamasta esseestä ”Jumalaton avaruus”, jossa Kinnunen pohtii Bo Carpelanin runouden kuvallisuutta: ”Kuva on kehystetty tai konventionaalaisesti rajattu kuvio [- -]. Kuva on jonkin kuva, käsitteellistetty ja merkitsevä katsojalle. Kuvassa on paitsi matemaattinen keskipiste, myös merkitsevä keskus, painottunut keskipiste tai pisteitä, jotka eivät yhtene matemaattiseen keskukseseen. Katsojan lähin tehtävä on tunnistaa kuva osana kommunikatiivisysteemiä.” Auli Viikari, ”Lyriikan runousoppia”, teoksessa *Runousopin perusteet*, toimittaneet Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari (Helsinki: Helsingin yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia, 2003), 77.
- 5 Tekstin muotoratkaisuihin olen saanut vaikutteita Sigmund Freudin *Tapauskertomuksista* (2006). Narratologi Dorrit Cohn tarkastelee teoksessaan *Fiktion mieli* (2006) Freudin tapauskertomusten kerronnallisia ratkaisuja. Potilaskohtaamisten kaunokirjallisilta vaikuttavissa kuvauksissaan Freud yhdisti potilaalta kuulemansa kertomukset ja unet selvärajaisina upotuksina omaan lääkäri-kertojan narratiiviinsa. Tapauskertomuksissa psykoanalyttikon ensisijainen narratiivi etenee lineaarisesti ja tapahtuu yksinomaan vastaanottohuoneen seinien sisällä, kun taas sille alistainen potilaan narratiivi liikkuu vapaasti ajassa ja paikassa ja esiintyy selvärajaisina upotuksina. Dorrit Cohn, *Fiktion mieli* (Helsinki: Gaudeamus, 2006), 51–74.
- 6 Tapauskertomuksissaan Freud ei vaatinut potilastaan kertomaan kokemuksistaan kliinisen psykoanalyysin kielellä vaan arvosti henkilön ”omin sanoin” kertomaa. Otan taidemaalarina tämän oikeuden maalaus kertomuksessani.
- 7 Tuija Saresma avaa kokemuksen suoran viittaussuhteen kyseenalaistamista ja omasta

- kokemuksesta syntyvän tiedon luonteesta käytyä keskustelua julkaisussa, joka perustuu hänen väitöskirjaansa: Tuija Saresma, *Omaelämäkerran rajapinnoilla: Kuolema ja kirjoitus* (Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 2007), 106-107.
- 8 Susan Grundy, *The Projected Image and the Introduction of Individuality in Italian Painting around 1270*, väitöskirja (University of South Africa, 2008), 10, 12, 16-18, 46, 53, 58. Luettu 22.5.2023, https://uir.unisa.ac.za/bitstream/handle/10500/3020/dissertation_grundy_s.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- 9 Grundy, *The Projected Image...*, 52-53.
- 10 Giorgio Vasari, *Lives of the most eminent Painters Sculptors & Architects by Giorgio Vasari, Volume I. Cimabue to Agnolo Gaddi* (London: Macmillan and Co. Ld. & The Medici Society, Ld. 1912-1914, xvi, 3-10. Englanninkielinen käännös on tehty Vasarin teoksen vuoden 1568 painoksesta. Vasari, *Lives of the most eminent Painters...*, xi.
- 11 Grundy, *The Projected Image...*, 14-17, 24-31, 52.
- 12 Grundy, *The Projected Image...*, 14-16, 31-32. Ibn al-Haythamin (Alhazen) (n. 965 - n. 1040) käsikirjoitukset tulivat italialaisten saataville vasta 1400-luvun alun tienoilla. Grundy, *The Projected image...*, 8.
- 13 Grundy, *The Projected Image...*, 16.
- 14 Grundy, *The Projected Image...*, 15-17, 24-25, 43-45.
- 15 Grundy, *The Projected Image...*, 14-15, 16.
- 16 Termiä ”camera obscura” käytti ensimmäisen kerran Johannes Kepler vuonna 1604. Grundy, *The Projected Image...*, 44.
- 17 Grundy, *The Projected Image...*, 14-16, 17-19. Lisäksi arabimatemaatikko ja optikko Ibn al-Haythamin (n. 965 - n. 1040) tiedetään käyttäneen neulanreikä-camera-obscuraa tieteellisiin tutkimuksiinsa auringonvalon ja kynttilänvalon kanssa, mutta hän ei kirjoittanut suoranaisesti kuvien projisoimisesta. Grundy, *The Projected image...*, 8-9, 14.
- 18 Leon Battista Alberti, *On Painting*, korjatun painoksen (1966) neljäs painos (New Haven and London: Yale University Press, 1973), 56. Alkuteos *Della Pittura*, 1435-36.
- 19 Grundy, *The Projected Image...*, 9.
- 20 Grundy, *The Projected Image...*, 8-9. Alkuteksti: ”It must be considered that manuscripts of the most famous Arabian medieval optical scientist Ibn al-Haytham (c. 965-c. 1040) became available in the Italian vernacular around the beginning of the fifteenth century. Lorenzo Ghiberti (1378-1455), a contemporary of Brunelleschi’s, owned one such manuscript which he annotated extensively. However, Al-Haytham used a pinhole camera obscura to study images of the sun and candlelight in a scientific way, and did not write about the projection of *pictures* as such. All the same, Brunelleschi’s experiments, possibly done with the aid of camera obscura [- -], stimulated Leon Battista Alberti (1404-72) to synthesise the first Renaissance ideas about perspective. In 1435 Alberti published his theories in a treatise on painting *Della Pittura*. However, it must be considered that this activity was in Italy, and not in Flanders where [David] Hockney [in his *Secret Knowledge* (2001)] places the first use of optical aids by artists, specifically with Jan van Eyck.” Grundy, *The Projected image...*, 8-9. Grundy tuo esiin, että Shigeru Tsuji (1990) tarkastelee artikkelissaan ”Brunelleschi and the camera obscura: the discovery of pictorial perspective” sitä, että Brunelleschi olisi hyödyntänyt camera obscuraa Firenzen Palazzo Signorian ja Kastekappelin (Babtistery) pienten pannoomaalauksen toteutuksessa. Grundy, *The Projected image...*, 4. Shigeru Tsuji, ”Brunelleschi and the camera obscura: the discovery of pictorial perspective”, *Art History* 13 (Sept): 276-292.
- 21 Paul Hills, *The Light of Early Italian Painting*. Ensipainos 1987, toinen painos 1990 (New Haven & London: Yale University Press, 1990), 4.
- 22 Hills, *The Light of Early Italian Painting*, 1.
- 23 Vuonna 1890 ranskalainen taidemaalari Maurice Denis julisti kirjoituksessaan ”Definition du néo-traditionnisme” (*Art et critique*, August 1890) seuraavasti: ”Muistettakoon, että taulu on - pikemmin kuin taisteluhevonen, alaston nainen tai jokin anekdootti - nimenomaan tiettyssä järjestyksessä olevien värien peittämä tasainen pinta.” Salme Sarajas-Korte, *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891-1895*, (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1966), 39, 48. Lainaan Sarajas-Korten suomennosta Denis’n artikkelin kuuluisaksi tulleesta toteamuksesta.
- 24 Suom. ”Suurneuvoston sali” eli Venetian kaupunkivaltion päättävän elimen kokoontumistila.
- 25 David Rosand, *Painting in Sixteenth-Century Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, tarkistettu painos, ensipainos 1982 (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 3-4.
- 26 Frederic Ilchman (toim.), *Titian, Tintoretto, Veronese: Rivals in Renaissance Venice* (Surrey: Lund Humphries, 2009), 87.
- 27 Rosand, *Painting in Sixteenth-Century Venice...*, 3-4.
- 28 Paul Hills, *Venetian Colour, marble, mosaic, painting and glass 1250-1550* (New Haven & London: Yale University Press, 1999), 136.
- 29 Hills, *Venetian Colour...*, 136, 138.
- 30 Kari Hakli, *Sakari Kannosto, Kukka Paavilainen*, Galleria Pirkko-Liisa Topelius, Helsinki 2.-21.8.2016.
- 31 Kirjoitin aiheesta jo vuonna 2008. Kukka Paavilainen, ”Veitset - Ellen Thesleffin vapauden välineet”, teoksessa *Ellen Thesleff, Värien tanssi*, toimittaneet Ilkka Karttunen ja Hanna-Reetta Schreck, Taidekeskus Retretti, näyttelyjulkaisu *Ellen Thesleff, Värien tanssi* 5.6.-31.8.2008 (Helsinki: Retretti, 2008), 101-102.
- 32 Clement Greenberg, *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961).

Artikkeli 3

**Kuvallis-materiaalisten lähteiden
todistusvoima Ellen Thesleffin
marionettien jäljityksessä**

Visuaaliset lähteet – materiaalisine ulottuvuuksineen – ovat taidehistorioitsijan primäärilähteitä. Usein ne jäsentyvät pikemminkin tutkimuksen kohteiksi kuin lähteiksi. Tässä artikkelissa visuaalinen aineisto on sekä tutkimuksen kohteena että muodostaa keskeisimmän osan tutkimuksen lähteistä. Kuvallis-materiaalisia lähteitä korostavalla tutkimusasenteella päästään lähelle tutkittavan teoksen syntyprosessia.¹

Arvioidessaan Michael Baxandallin tuolloin tuoretta tutkimusta *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (1972) Bysantin taiteen tutkija John Shapley piirsi kuvan kahdesta toisistaan erottuvasta suuntauksesta renessanssimaalausten tutkimuksessa. Giovanni Morelli ja Bernard Berenson seuraajineen edustivat attribuointiin keskittyvää linjaa, kun taas Gaetano Milanesi oli aloittanut kirjallisia lähteitä hyödyntävän tutkimussuunnan. Vastakkain joutuivat connoisseurin, taiteentuntijan, originaaliteosten äärellä harjaantunut katse ja kirjeitä, sopimuksia ja ohjekirjoja hyödyntävä taidehistorioitsija. Baxandallin tutkimus kuului jälkimmäisen suuntauksen terävimpään kärkeen – vertautuen peräti historioitsija F. C. Schlosserin julkaisuihin.²

Karen Lang palasi taidehistorian tutkimuksen kahtiajakoon käsitellessään Berenson-skandaalia artikkelissaan ”Encountering the Object” vuonna 2005. Morelli, jonka oppilas Berenson oli, näki välttämättömäksi, että taidehistorioitsijaksi tähtäävä henkilö hankkisi ensin taiteentuntijan taidot, taiteentuntija kun kykeni tunnistamaan mestariteoksen katseen avulla havaittavien ominaisuuksien perusteella. Käden kokemusta taiteentuntijakaan ei osannut arvostaa.³ James Elkins puolestaan korosti artikkelissaan ”On Some Limits of Materiality in Art History” (2008), ettei näkemistä tulisi enää erottaa kosketusaistista, tunteista eikä ruumiillisen kokemisen koko kirjosta.⁴ Niinpä katse, kirjallisuus ja käden taidot muodostavatkin ikuisen kolmijalan, jonka varassa taidehistorian tutkimus etenee, milloin mihinkin suuntaan kallistuen.

Yksi tutkimusyhteistyön muoto löytyy konservaattorien ja materiaalitutkijoiden luonnontieteellisistä materiaalianalyyseistä (ns. tekninen taidehistoria). Toinen mahdollisuus käden taitojen yhdistämiseksi tutkimusasenteeseen on taiteellisen tutkimuksen lähestymistavoissa. Edustan itse kahden edellä mainitun yhdistämistä taidehistorioitsijan koulutukseeni Ellen Thesleffin (1869–1954) kohopainotuotannon tarkastelussa. Tässä artikkelissa tarkastelen *Marionetteja*-puupiiirroksen (1907–1908) laatalta vedostettuja monivärisiä vedoksia (kuvat 1–5), niihin liittyviä

luonnoksia sekä luonnosten malkeina toimineita marionettinukkeja, joiden löytämiseksi tutkimus tehtiin.⁵

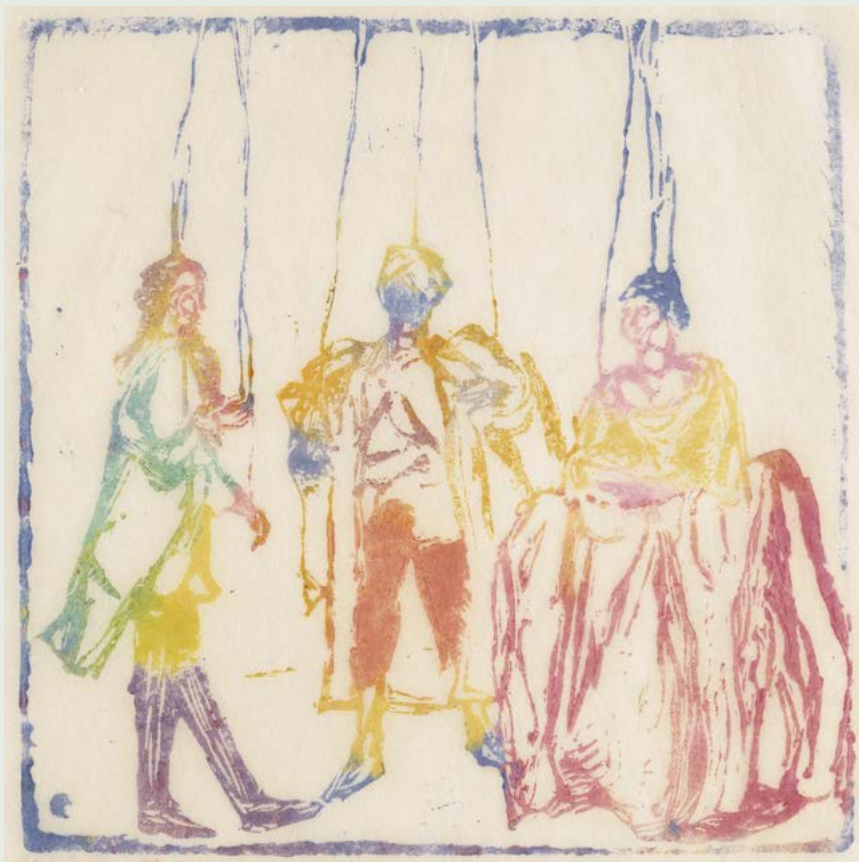
Nykyään kirjallisuusorientoitunut lähestymistapa johtaa toisinaan teoreettisen viitekehyksen korostumiseen. Kovin kirjallinen tutkimustulos jää kevyeksi uuden taidehistoriallisen tiedon tuotannon näkökulmasta etenkin, kun sitä tarkastellaan taide-teoksiin kiinteästi liittyvän ymmärryksen lisääntymisenä. Visuaaliset aineistot päätyvät kuvittamaan artikkelia, joka ei välttämättä tarvitsisi argumentaationsa tueksi ainoatakaan kuvaa.⁶ Historioitsija Ludmilla Jordanova tunnistaa ongelman omalla alallaan ja varoittaa artikkelissaan ”Approaching Visual Materials” (2011) tilanteesta, jossa visuaaliset lähteet ovat tutkimusta kuvittavassa roolissa ilman, että niillä on keskeinen osa tutkimuksen argumentaatiossa. Taiteentutkimuksellista ”heijastusteoriakritiikkiä” mukailleen hän ehdottaa, että passiivisen peilipinnan sijasta visuaalisiin lähteisiin suhtauduttaisiin niiden tekijöiden aktiivisina kommentteina. Tällä tavoin ne otettaisiin vakavasti mukaan perustelemaan historiallista ymmärrystä.⁷ Baxandallille maalaus oli synty-yhteiskuntansa sosiaalisten suhteiden materiaallinen tallenne – huolimatta tutkijan kiinnostuksesta tekstilähteitä kohtaan.⁸ Tässä artikkelissa lähestyn Ellen Thesleffin teoksia ja luonnoksia taiteilijan vakavuudella, niiden todistusarvon huomioon ottaen.



Kuva 1. Ellen Thesleff, *Marionetteja*, väripuupiirros, laatta 1908, 9,5 x 9,5 cm, vedoslehti ajoittamaton, Kokoelma Tuomo Seppo. Kuva: Kansallীগalleria / Jenni Nurminen.



Kuva 2. Ellen Thesleff, *Marionetteja*, väripuupiirros, laatta 1908, 9,5 x 9,5 cm, vedoslehti ajoittamaton, yksityiskokoelma. Kuva: HAM / Hanna Kukorelli.



Kuva 3. Ellen Thesleff, *Marionetteja*, väripuupiirros, laatta 1908, 9,5 x 9,5 cm, vedoslehti ajoittamaton, Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Jouko Könönen.



Kuva 4. Ellen Thesleff, *Marionetteja*, väripuupiirros, laatta 1908, 9,5 x 9,5 cm, vedoslehti ajoittamaton, yksityiskokoelma. Kuva: Joanna Moorhouse.



Kuva 5. Ellen Thesleff, *Marionetteja*, väripuupiirros, laatta 1908, 9,5 x 9,5 cm, vedoslehti ajoittamaton, Joensuun taidemuseo Onni / Olavi Turtiaisen kokoelma. Kuva: Joensuun taidemuseo.



Kuva 6. Ellen Thesleff, *Marionetteja*, puupiirros, laatta 1908, 9,5 x 9,5 cm, vedoslehti ajoittamaton, yksityiskokoelma. Kuva: Kansalliskallio / Janne Tuominen.

Baxandallilainen perintö elää edelleen 2000-luvulla taiteen ja kulttuurin tutkimuksessa tunnistetun ”materiaalisen kääntein” jälkeen. Baxandallille maalaus oli ”kaupallisen elämän fossiili”⁹ ja siten samanaikaisesti sekä materiaallinen jäännös, arkeologinen aarre että ympäristönsä ei-materiaalisten suhteiden tallenne. Taidehistorian tutkimuksen nykyistä orientoitumista tarkastelemissa esineiden moniulotteisiin ominaisuuksiin on kritisoitu muun muassa liiallisesta teoreettisuudesta ja konkreettisten taideteosten sivuuttamisesta. Michael Yonan muistuttaa artikkelissaan ”The Suppression of Materiality in Anglo-American Art-Historical Writing” (2012), että visuaalisen kulttuurin tutkimuskohteiden kirjosta huolimatta taidehistoria tieteenalana edelleenkin tutkii pääasiassa museossa säilytettäviä esineitä, joiden miellämme kuuluvan ”korkeataiteen” piiriin. Hän huomauttaa, että näköaistin perinteinen ensiarvoisuus suhteessa kosketusaistiin istuu syvällä taidehistorian alan opetustavoissa ja siten määrittelee perustavanlaatuisesti niitä haasteita, jotka liittyvät esinetutkimukseen alan sisällä.¹⁰ Elkins (2008) pyrkii siirtämään fokuksen pois kohteen kuvaluonteesta kohti sen todellisen materiaalisuuden tarkastelua tarkoittaen tällä materian tunnun ja substanssin ymmärrystä.¹¹ Artikkelissaan ”Materiality as Periphery” (2019) Yonan huomioi, kuinka jotkut esinemaailman tutkijat ovat jo ottaneet etäisyyttä ikonografiaan ja siten tutkimuskohteidensa kuvaluonteeseen ja täten siirtäneet huomionsa

lähemmäksi esineiden materiaalisuuden tutkimusta. Hän kysyykin, onko mielekästä jakaa yhden ja saman tutkimuskohteen olennaiset piirteet eri tieteenalojen kesken, esimerkiksi taidehistoriaan tai arkeologiaan kuuluviksi. Yonan ehdottaa tilalle visuaalisuuden ja materiaalisuuden yhdistämistä tavalla, joka vaatii kahden tarkastelutavan sovittavaa rinnakkaineloa saman tutkimuksen sisällä.¹²

Tässä tutkimuksessa lähden liikkeelle primääriaineistojeni visuaalisesta analyysistä ja siirryn materiaaliseen tarkasteluun marionettinukkejen löydyttyä. Niin ikään siirryn Thesleffin *Marionetteja*-puupiiroksen kohdalla teoksen kuvaluonteen käsittelystä kohti materiaalista tarkastelua esitellessäni vedosten sisältämiä väriaineita. Visuaalisuuden ja materiaalisuuden suhde on tarkastelutavassani kiinteä. Jordanovakin kehottaa historioitsijaa lähestymään visuaalista ja materiaalista kulttuuria integroidusti siten, että ne nähdään toisistaan erottamattomina.¹³

Jordanovan mukaan historiantutkimuksessa vallitsee näkemys tekstuaalisten lähteiden suuremmasta luotettavuudesta suhteessa ei-tekstuaalisiin. Hän jatkaa, että teoksen synty-ympäristön ja toteutustekniikan ymmärtämisen tulisi kuitenkin olla ehdoton lähtökohta asian käsittelylle tieteellisessä kontekstissa.¹⁴ Thesleffin kohopainoteosten kohdalla taiteilijan käyttämät materiaalit ovat jääneet tunnistamatta tähän päivään asti.¹⁵ Jordanova kehottaa tutkijoita

tutustumaan käsittelemiensä teosten tekniikoihin lukemalla niihin liittyvää kirjallisuutta.¹⁶ Tutkivana taiteilijana haastan taidehistorioitsijakollegani kokeilemaan tutkimiansa teosten toteutustekniikoita. Siihen riittää nuoruuden harrastuneisuus tai muutama kurssi aiheesta - tutkimus ei edellytä aktiivista toimintaa taiteilijana. Haluan korostaa, että käden harjaannuttaminen ja tuntoaistille antautuminen lisäävät materiaalituntemusta ja kehittävät myös katsetta. Siten ne auttavat muotoilemaan uusia, tarkempia tutkimuskysymyksiä ja mahdollistavat myös älyn aiempaa monipuolisemman käytön.

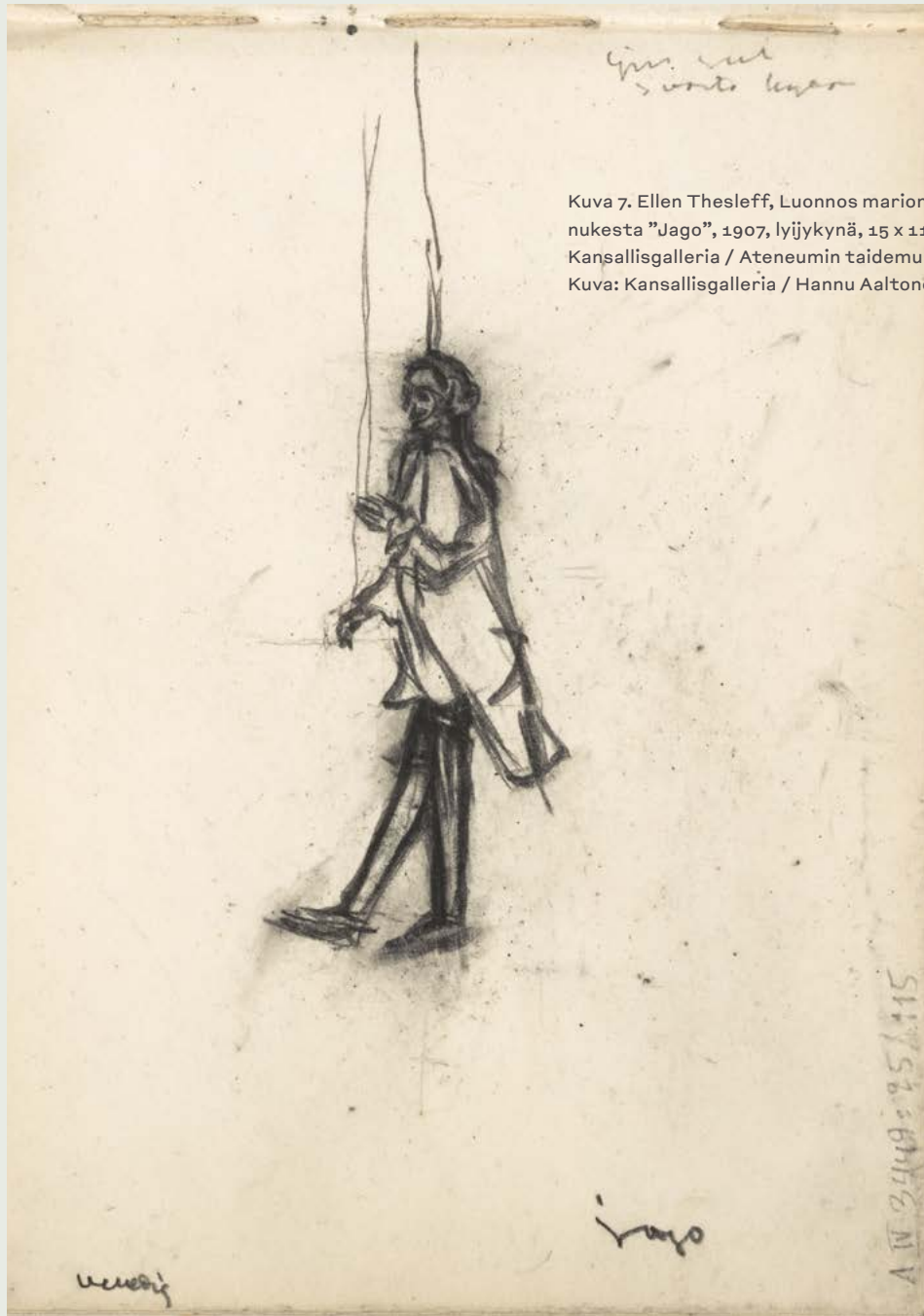
Palataan alun kolmijalkaan. Materiaalitutkija ja konservaattori tutkivat materiaalista kulttuuria, joka vaatii sekä esineen kulttuurihistorian tuntemusta ja luonnontieteellisiä menetelmiä että käden pitkälle hiottua suorituskykyä ja materiaalin tunnustajua. Taiteilija on kiinnostunut teoksen materiaaleista niiden käytön näkökulmasta. Taidehistorioitsijana olen halukas yhdistämään tutkimuksessani materiaalianalyysit, taiteilijan kysymyksenasettelut sekä taidehistorioitsijan lähdekirjallisuuden tuntemuksen ja lähdekritiikin. Tällaisella tutkimusasetteella tutkija orientoituu taiteilijan tavoin kokonaisvaltaisesti dialogisesti samanaikaisesti sekä visuaaliseen että materiaaliseen tutkimuskohteeseensa. Ihannetapauksessa tutkijalla olisi siten käytössään niin älynä, katseensa kuin käden kokemuksensakin. Tutkittavaa kohdetta sitä vastoin tarkasteltaisiin niin

visuaaliset kuin materiaaliset aspektit huomioiden ja myös esineen oma historia ja elinkaari hyväksyen.

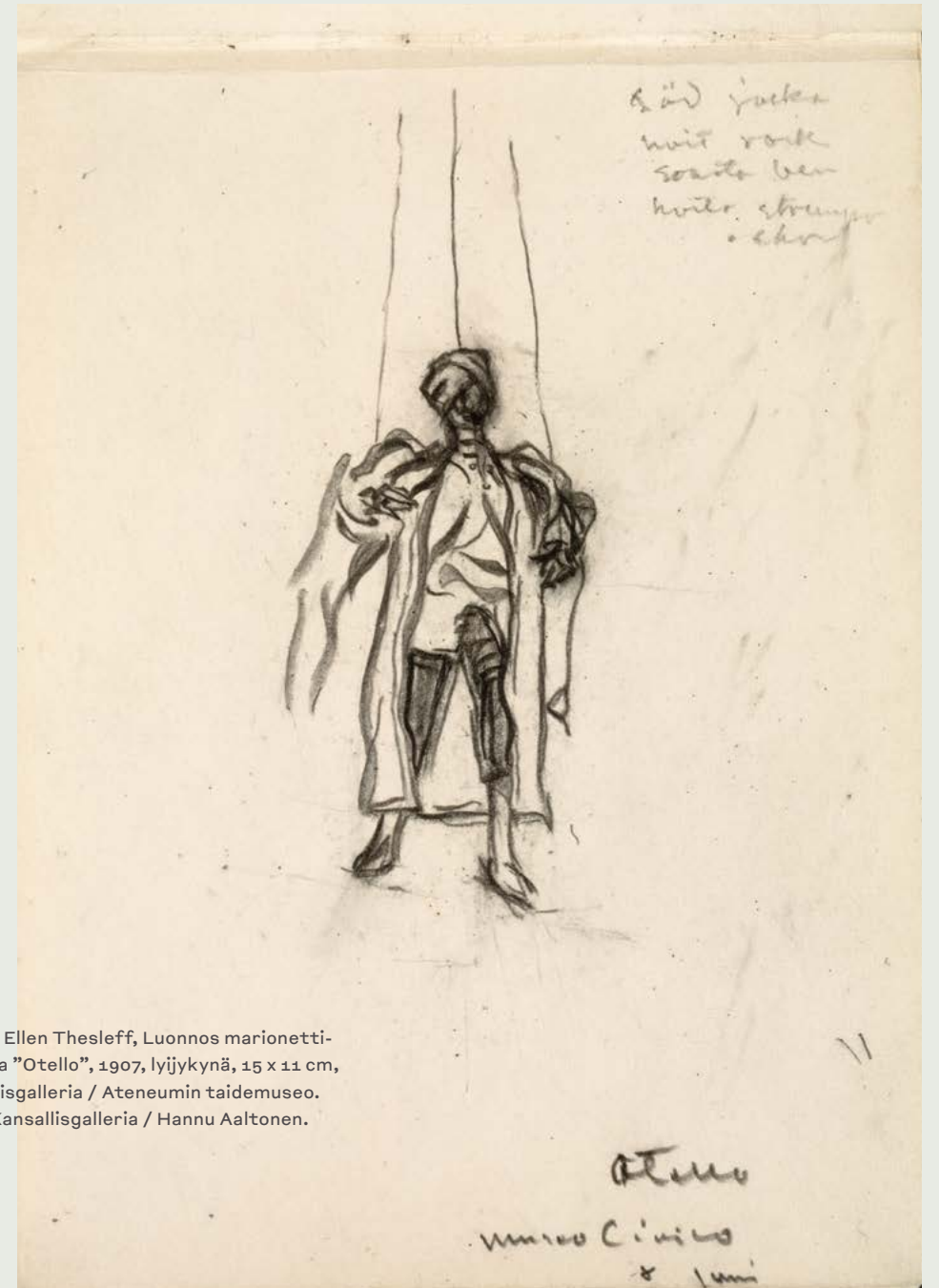
Tutkimukseni ponnistaa liikkeelle taiteilijan teoslähtöisestä näkökulmasta, jossa oleellista on teoksen tekniikan tuntemus sekä yhden teoksen synnyttämät tutkimuskysymykset. Tutkimukseni ensisijainen tavoite on ollut löytää Thesleffin malleina toimineet marionettinuket. Tämän jälkeen tärkeää on ollut tunnistaa kyseiset nuket, sillä Thesleffin nimesi kolme neljästä luonnostelemastaan hahmosta William Shakespearen (1564–1616) *Othello*-näytelmän päähenkilöiden mukaan. Tämä on ollut tutkimuksen kannalta ongelmallista, ellei peräti harhaanjohtavaa.

***Marionetteja*-luonnokset 1907 ja julkaisu 1908**

Vaikka Ellen Thesleff lukeutuu niihin Suomen taidehistorian vakiintuneisiin nimiin, joiden tuotannosta järjestetään säännöllisesti monografisia näyttelyitä (viimeisimmät 1998, 2008 ja 2019–2020), on taiteilijan varhaisia, vuosien 1907–1910, kohopainoteoksia tutkittu niukasti.¹⁷ Tässä artikkelissa tarkastelen tämän tuotannon aivan ensimmäistä vuotta, jonka alun ajoitan kesäkuuhun 1907. Tuolloin Thesleff luonnosteli neljä marionettinukkea Museo Civica Venetsiassa (kuvat 7–10). Grimani dei Servi -suvulle aikanaan kuuluneet 1700-luvun marionettinuket toimivat myöhemmin Thesleffin tunnetuimman puupiiroksen hahmoina.



Kuva 7. Ellen Thesleff, Luonnos marionettinukesta "Jago", 1907, lyijykynä, 15 x 11 cm, Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo.
Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.



Kuva 8. Ellen Thesleff, Luonnos marionettinukesta "Otello", 1907, lyijykynä, 15 x 11 cm, Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo.
Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.



Kuva 9. Ellen Thesleff, Luonnos marionettinukesta "Desdemona", 1907, lyijykynä, 15 x 11 cm, Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.



Kuva 10. Ellen Thesleff, Luonnos nimeämättömästä marionettinukesta, 1907, lyijykynä, 15 x 11 cm, Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.

Elokuun lopussa 1906 Thesleff suuntasi jo kuudennen kerran Italiaan.¹⁸ Hän lähti matkaan Gerda-sisarensa kanssa jo ennen Suomen Taiteilijain näyttelyyn avautumista Ateneumissa syyskuun puolivälissä.¹⁹ Näin siitäkkin huolimatta, että Thesleffillä oli näyttelyssä esillä kesällä Muroleella maalatut värikkäät ja ekspressiiviset öljyväriteokset *Tytöt niityllä*, *Juhannus (Iltamaisema)* ja *Lukuhetki (Gerda Thesleff ja Sigrid Schauuman)* sekä vuotta aiemmin kesäkuussa maalattu *Venetsia*.²⁰ Jälkeenpäin katsottuna Thesleffiltä jäi siten näkemättä oma koloristinen läpimurtonsa kotimaassa.

Maaliskuussa 1907 Thesleff tutustui Firenzen kansainvälisen kulttuuriväen yhteisössä englantilaiseen teatterin uudistajaan ja graafikkoon Gordon Craigiin (1872–1966), joka suunnitteli uuden *The Mask* -nimisen teatterilehden julkaisemista.²¹ Lehden ensinumero ilmestyikin maaliskuussa 1908, ja sitä kuvittivat Thesleffin kohopainoteokset. Craig oli saapunut Firenzeen syksyllä 1906 italialaisen näyttelijä Eleonore Dusen kutsumana ohjatakseen Teatteri Pergolassa Henrik Ibsenin *Rosmersholm*-näytelmän.²² Yksi ainoa näytös joulukuussa 1906 oli aiemmin näyttelijänä toiminut Craigin ensimmäinen kahdesta kotimaan ulkopuolella toteutuneesta ja kuuluisaksi tulleesta ohjauksesta harvojen toteutuneiden ohjausten joukossa.²³

Ennen tutustumistaan Thesleffin Craig tapasi Firenzessä nuoren brittikirjailija Dorothy Nevile Leesin (1880–1966). Helmikuussa 1907 Lees alkoi kirjoittaa

ylös Craigin sanelemia artikkeleita, jotka myöhemmin julkaistiin *The Mask* -lehden ensimmäisessä vuosikerrassa. Näissä pikakirjoitusistunnoissa Craigin kotona idea *The Mask* -lehestä alkoi saada muotonsa.²⁴ Tuolloin syntyi yhteistyönä muun muassa Craigin artikkeli ”The Actor and the Über-marionette”, joka ilmestyi *The Maskin* toisessa numerossa huhtikuussa 1908 (kuva 2 sivulla 179). Myös ”Madame Eleonore Duselle” osoitettu ”avoin kirje” kirjoitettiin tuolloin ja se ilmestyi lehden ensinumerossa. Samoin Craigin näyttelijä-äidille suunnattu kirje ”A Letter to Ellen Terry from Her Son” syntyi näiden pikakirjoitusistuntojen aikana ja ilmestyi lehden kuudennessa numerossa elokuussa 1908. Julkaistun kirjeen lopussa on päiväys ”Florence, March 18, 1907”.²⁵

Saman maaliskuun aikana Thesleff siis tapasi Craigin ja tuli näin saapuneeksi Firenzeen keskelle tulevaisuuden teatterilehden ensiaskelia. Craig houkutteli Thesleffin puupiirroksen ja puukaiveruksen pariin.²⁶ Thesleff ryhtyi tekemään lehteen Craigin tarvitsemia kuvituksia. Craig toimi lehden taiteellisena johtajana ja ”kasvoina”, mutta sen käytännön päätoimittajana puursi Dorothy Nevile Lees. Tämä sekä korjasi englanninkielisen lehden artikkelien oikeinkirjoituksen että sujuvasti italiaa puhuvana vastasi toimintuustyön vaatimista paikallisista suhteista.²⁷ Lees mainitsee muistelmissaan, että Craig pyysi mukaan muitakin kaivertavia taiteilijoita. Ellen Thesleff on kuitenkin ainoa, joka tässä yhteydessä mainitaan nimeltä. Thesleff liittyi mukaan pieneen



MARIONETTES IN VENICE: JAGO - OTHELLO - DESDEMONA

E. THESLEFF

Kuva 11. *Marionetteja* *The Mask* -lehden touko–kesäkuun 1908 numeron sivulla 70b. Kuva on *The Mask* -lehden näköispainoksesta. Kansallisgallerian kirjasto. Kuva: Kansallisgalleria / Ainur Nasretdin.

puukaivertajien ryhmään, joka kutsui itseään nimellä ”Engravers of San Leonardo”.²⁸ Ryhmän ex libris -palveluita mainostettiin *The Mask* -lehden sivuilla aivan alusta lähtien, jo ensimmäisen numeron kansilehden sisäsivulla.

Kolme Thesleffin naamioaiheista pieni-kokoista puukaiverrusta julkaistiin ”A Note on Masks” -artikkelin kuvituksena jo lehden avausnumerossa maaliskuussa 1908.²⁹ Artikkelin kirjoitti Gordon Craig peitenimellä John Balance.³⁰ Craigin keskeinen artikkeli ”The Artists of the Theatre of the Future” aloitti *The Mask* -lehden ensinumeron ja jatkui lehden kolmannessa, touko-kesäkuun numerossa 1908. Tuon jatko-osan päätteeksi Ellen Thesleffin *Marionetteja* julkaistiin ensimmäistä kertaa, mustana ja portfoliomaisesti omalla muutoin tyhjällä sivullaan (kuva 11). Teoksen alla näkyi kuvateksti ”Marionettes in Venice: Iago – Othello – Desdemona” sekä ”E. Thesleff”.³¹

Marionetteja-vedoksia tunnetaan kuusi päiväämätöntä kappaletta, viisi moniväristä ja yksi musta (kuva 6).³² *Marionetteja*-laatan tekniikan määrittely puupiirroksiksi jää vaille viimeistä varmuutta, sillä kaikki Thesleffin varhaiset laatat ovat kadonneet.³³ Painolaatan puun syiden suunnan mukaan tekniikka määritellään joko puupiirroksiksi (tehty puun halkaisupintaan) tai puukaiverukseksi (tehty puun katkaisupintaan).³⁴ *Marionetteja*-vedoksia pidetään kuitenkin kaiverrusjäljen perusteella puupiirroksina.³⁵ *Marionetteja*-laattaa pidetään

yhtenä Thesleffin varhaisimmista, mutta sen ajoitukselle jo vuodelle 1907 en ole löytänyt perusteita.³⁶ Omat tutkimukseni perustan laattojen varhaisimmille esiintymille *The Mask* -lehden ja muiden julkaisujen sivuilla vuosina 1908–1910.³⁷ Siten *Marionetteja*-laatta on varmuudella ollut valmis toukokuussa 1908. Kaikesta huolimatta *Marionetteja*-laatta on Thesleffin varhaisimpia ja laatalta vedostetut väriverdokset taiteilijan hienoimmiksi mainittuja kohopainoteoksia.

”Venetsia, Museo Civico, kesäkuu”

Leonard Bäcksbacka mainitsee *Ellen Thesleff* -monografiassaan (1955) muutamalla virkkeellä Thesleffin luonnosteleen marionettinukkeja Museo Civicossa Venetsiassa kesäkuussa 1907.

Det var först i slutet av 1907 hon på allvar skulle skära ut sina träsnitt. Dessförinnan studerade hon i muséerna gamla träsnittplattor och reste i juni till Venedig, där hon i Museo Civico gjorde studier icke blott av träsnitt utan även av marionettdockor. Hon tecknade marionettfigurerna Othello, Desdemona och Jago och anoterade färgerna. Dessa teckningar sammanställde hon till sitt träsnitt ”Marionetter” [–].

[Vasta vuoden 1907 lopulla hän ryhtyi kaivertamaan puupiirroksiaan. Sitä ennen hän tutustui museoissa vanhoihin puupiirroslaattoihin ja matkusti kesäkuussa Venetsiaan, jossa luonnosteli Museo Civicossa ei vain puupiirroksia vaan myöskin marionettinukkeja. Hän piirsi marionettihahmot Othellon, Desdemonan ja Jagon ja merkitsi muistiin värejä. Nämä piirroksiset hän yhdisti puupiirroksensa ”Marionetteja”, [–].]³⁸



Kuva 12. Carlo Nayan studio, Fondaco dei Turchin julkisivu Canal Grandelta nähtynä. Valokuva, otettu aikavälillä 1887–1918, jolloin Museo Civicon kokoelmat oli sijoitettu Turkin kauppapalatsiin. Museo Correr, Venetsia.



Kuva 13. Carlo Nayan studio, Fondaco dei Turchin näyttelysali.
Valokuva, otettu aikavälillä 1896–1918. Museo Correr, Venetsia.

Taiteilijan luonnoskirja löytyy Kansallisgallerian Ateneumin taidemuseon kokoelmasta. Se sisältää neljä lyijykynäpiirrosta³⁹, joista kolme Thesleff on nimennyt William Shakespearen *Othello*-näytelmän hahmojen mukaan. Aivan kuten Bäcksbäcka kertoo, luonnoskirjan sivuilla on tekijän omakätisiä ruotsinkielisiä huomioita marionettinukkejen asujen väreistä ja yksityiskohdista. Niiden lisäksi sivuilla lukee ”museo civico”, ”juni” ja ”venedig”, mutta vuosilukua ei näiltä lehdiltä löydy.

Näiden kuvien ja sanojen johdattamana lähdin Venetsiaan keväällä 2017 selvittämään, olisiko Thesleffin ikuistamia marionettinukkeja vielä mahdollista löytää. Aloitin puupiirroslaatoista, joihin Bäcksbäcka kertoi Thesleffin tutustuneen Venetsian kaupunginmuseossa. Firenzen museoissa ei ole säilynyt ainoatakaan keskiaikaista puupiirroslaattaa, vaan niitä nähdäkseen on matkustettava nimenomaan Venetsian Museo Corrieriin.⁴⁰ Osa Museo Correrin keskiaikaisista italialaisista puupiirroslaatoista on peräisin jo Teodoro Correrin testamenttilahjoituksesta kaupungille vuonna 1830. Näin ne kuuluivat Museo Civicon kokoelmaan jo Thesleffin vieraillessa museossa kesäkuussa 1907.⁴¹ Oman vierailuni aikana sain käyttööni sata vuotta vanhat valokuvat Museo Civicon Fondaco dei Turchin museosalin ripustuksesta. Niiden tarkka ajoitus ei kuitenkaan ollut tiedossa.

Museo Civico, Venetsian kaupunginmuseo, perustettiin aatelismies Teodoro Correrin kuollessa 1830 hänen testamenttinsa ja taidekokoelmansa turvin. Museo avattiin yleisölle vuonna 1836 Correrin kotipalatsissa, mutta vuonna 1887 kokoelma siirrettiin Turkin kaupapalatsiin (kuva 12). Siellä kokoelma oli esillä aina vuoteen 1922 asti, jolloin se muutti nykyisiin tiloihinsa Piazza San Marcon laidalle. Museo tunnetaan tänä päivänä nimellä Museo Correr, kun taas Fondaco dei Turchi toimii nykyään Museo di Storia Naturale di Venezia kokoelmien kotina.⁴² Thesleffin vieraillessa Museo Civicossa kesäkuussa 1907 museon kokoelmat olivat esillä Fondaco dei Turchin näyttelysalissa (kuva 13).

Keskellä valokuvaa komeilee suuri kokoinen marionettiteatteri 1700-luvulta. Harvinainen marionettinukkekokoelma oli kuulunut Grimani dei Servin suvulle. Vuonna 1896 se lahjoitettiin Museo Civicolle.⁴³ Museo Correr omistaa ainoastaan ne marionettinuket, jotka kuuluivat Grimani dei Servin teatteriin.⁴⁴ Tänä päivänä Museo Correrin marionettinuket on sijoitettu Museo e Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldonin. Commedia dell’arte -näytelmäkirjailija Carlo Goldonin synnyinkoti Ca’ Centanni avattiin yleisölle Centro Studi Teatralin avustusten turvin vuonna 1952.⁴⁵ Rakennukseen sijoitettiin myös teatterialan kirjasto, joka on ainutlaatuinen maailmassa.

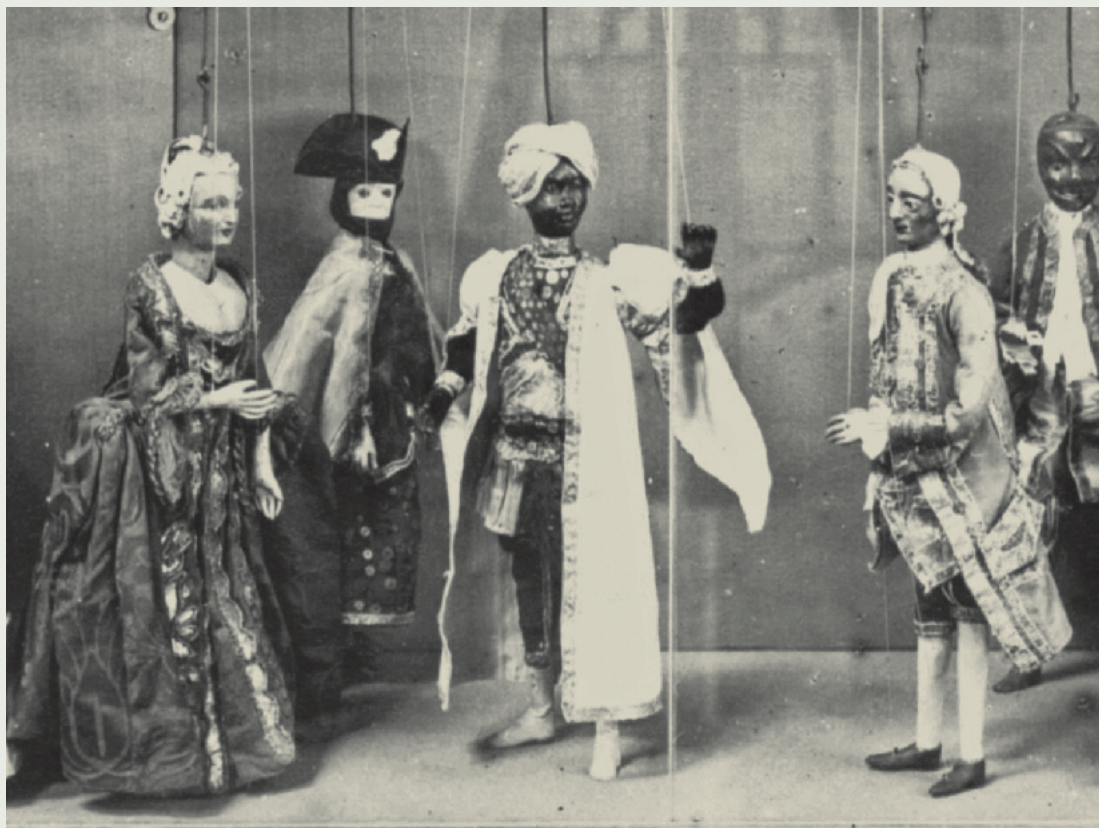


Kuva 14. *La Lettura*, kansikuva, tammikuu 1910. Rivista mensile del Corriere della Sera, Anno X, n. 1, gennaio 1910. Ricciotti Brattin artikkelin "Marionette del settecento" aloitussivu 59. Museo e Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni, Venetsia.

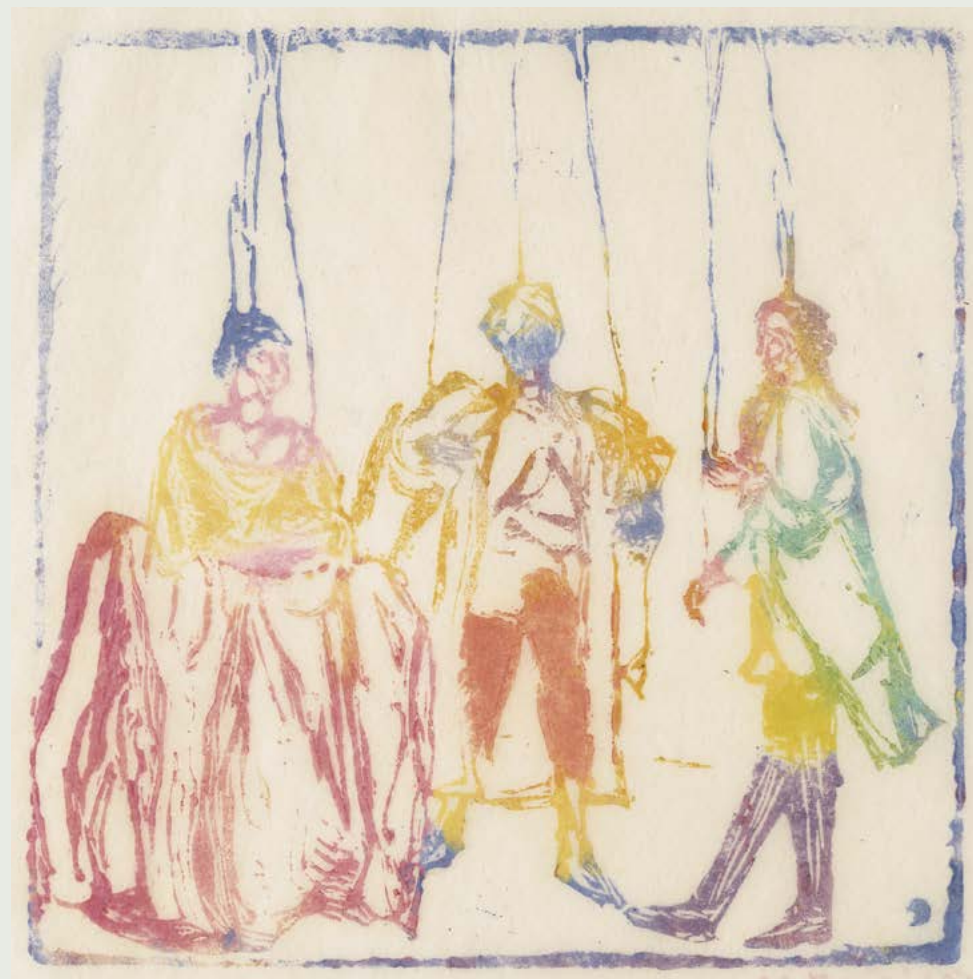


Kuva 15. Carlo Nayan studio, Grimani dei Servi -suvun marionettiteatteri Museo Civico Venetsiassa. Valokuva, otettu aikavälillä 1896–1910. Museo Correr, Venetsia.





Kuva 16. Yksityiskohta kuvasta 15, marionettiteatteri Museo Civicossa. Museo Correr, Venetsia.



Kuva 17. Ellen Thesleff, *Marionetteja*, osa kuvasta 3 peilikuvana.

Biblioteca Casa Goldonin kokoelmissa on teatterilehti *La Letturan* tammikuun numero vuodelta 1910. Ricciotti Brattin artikkelin ”Marionette del settecento” aloitussivulla on lähikuva Museo Correrin omistamasta marionettiteatterista ja muilla sivuilla valokuvia yksittäisistä nukeista samasta kokoelmasta. Kuvateksti kertoo 1700-luvun marionettinukkejen kuuluvan Museo Correrin kokoelmaan (kuva 14).⁴⁶ Samainen valokuva marionettiteatterista löytyy edelleenkin museo Correrin kokoelmasta (kuva 15). Se on aina kuulunut yhteen Fondaco dei Turchin museosalia esittelevän valokuvan kanssa. Lähikuvan alareunasta löytyy runsaasti informaatiota: valokuvan on ottanut Carlo Naya (Venetsia) ja sen aiheena on ”Teatteri ja 1700-luvun marionetit Museo Civicossa”.⁴⁷

Carlo Naya (1816–1882) oli kansainvälisesti palkittu venetsialainen valokuvaaja. Hän asettui kaupunkiin vuonna 1857 ja avasi studion, joka kuvasi runsaasti taideteoksia ja arkkitehtuurikohteita sekä pittoreskeja kaupunkinäkymiä Venetsiasta.⁴⁸ Hänen kuoltuaan vuonna 1882 studiota jatkoivat hänen leskensä ja tämän uusi puoliso aina vuoteen 1918 asti.⁴⁹ Naya oli siten ehtinyt kuolla jo ennen kuin Museo Civicon kokoelmat siirtyivät Fondaco dei Turchiin vuonna 1887. Näin ollen rakennuksen julkisivunkin on kuvannut Nayan studio aikavälillä 1887–1918 (kuva 12). Kuvateksti kertoo rakennuksen ”nyt” (ital. ”ora”) olevan Museo Civico. Grimani dei Servi -suvun marionettiteatteri lahjoitettiin Venetsian kaupunginmuseon kokoelmiin

vasta vuonna 1896. Siten Nayan studion on täytynyt kuvata marionettiteatterin lähikuva vuoden 1896 ja tammikuun 1910 välillä. Marionettien ripustus Fondaco dei Turchin näyttelysalissa on mitä ilmeisimmin pysynyt samana Thesleffin vierailusta museossa kesäkuussa 1907 aina tammikuuhun 1910 asti.

Nayan studion ottamassa lähikuvassa näemme neljä hahmoa keskellä alinta hyllyä (kuva 15). Marionettinukkejen tunnistamista helpottaakseni olen tehnyt kyseisistä neljästä hahmosta detaljikuvan (kuva 16) ja kääntänyt Kansallisgallerian *Marionetteja*-värivedoksen peilikuvaksi Photoshop-ohjelman avulla (kuva 17).

Museo Civicon marionettinuket edustivat kukin tunnistettavaa hahmoa venetsialaisessa 1700-luvun yhteiskunnassa. Nuken sosiaalinen status tuli ilmi tämän vaatetuksessa, jota ei vaihdettu.⁵⁰ Thesleffin valinta nimetä luonnostensa hahmot *Othello*-näytelmän päähenkilöiden mukaan on johdatellut tutkijoita voimakkaasti pois nukkejen itsensä edustamista rooleista. Tämä johtunee siitä, ettei nukkejen olemassaolosta ole aiemmin ollut tietoa. Vuonna 1998 Salme Sarajas-Korte identifioi hahmot Shakespearen *Othello*-näytelmän (ensies. 1604) Othelloksi, Desdemonaksi ja Jagoksi ja oletti neljännen hahmon Venetsian Dogeksi.⁵¹

Hanna-Reetta Schreckin (2017) mukaan teos ”kuvaa Gordonin [Craig] työstämää Shakespearen *Othelloa*”, mutta tutkija ei kerro mihin tieto perustuu.⁵² Craig työsti

Firenzessä liikkuvan näyttämön pienoismalliaan jo kesästä 1907 lähtien eli pian tavattuaan Thesleffin. Konstantin Stanislavskin kutsu ohjata Shakespearen *Hamlet* Moskovan Taiteelliseen Teatteriin saapui Craigille toukokuussa 1908 eli samassa kuussa, jolloin Thesleffin *Marionetteja* julkaistiin *The Mask*issä. Jo tätä ennen Craig oli työstänyt näytelmää pienoismallinsa avulla ja sen vaikutus näytelmän lavastukseen oli merkittävä. *Hamletin* toteutus venyi monivuotiseksi ja ensi-ilta nähtiin Moskovassa lopulta vasta tammikuussa 1912.⁵³ Thesleff palasi Suomeen jo syyskuussa 1909.⁵⁴

Myös E. J. Vehmas (1970) piti *Marionetteja*-teoksen aiheena ”marionettinäytelmän Othellon” päähenkilöitä ja katsoi Thesleffin ratkaisseensa vaikean sommittelutehtävän eheästi.⁵⁵ Thesleff oli kuitenkin tässä suhteessa onnekas: nuket oli valmiiksi aseteltu vieretysten. Hänen ei tarvinnut kuin hieman liikkua marionettien edessä etsiessään parasta mahdollista kulmaa kunkin nuken asennon ja asun esittämiseen. Näillä marionettinukeilla ei tietävästi kuitenkaan ole mitään tekemistä Shakespearen *Othello*-näytelmän kanssa. Museo Civicon nukeilla ei ole esitetty Shakespearen, Carlo Goldonin tai muidenkaan näytelmäkirjailijoiden näytelmiä enää niiden museokokoelmaan liittämisen jälkeen eli vuodesta 1896 lähtien.⁵⁶

On kuitenkin periaatteessa mahdollista, että Thesleff olisi voinut nähdä aikalaismarionettiteatterin esittävän Shakespearen näytelmiä. Guido Marta

esimerkiksi mainitsee *Il Gazzettino Illustrato* -aikakauslehdessä vuonna 1926, että jokin marionettiteatteri olisi esittänyt *Macbeth*-näytelmän. Esityksen ajankohta ei kuitenkaan ole tiedossa.⁵⁷

1700-luvun venetsialainen yhteiskunta

Tarkastellaan seuraavaksi Nayan studion lähikuvaa marionettinukke-kokoelmasta (kuva 15). Valokuvassa näkyy, että Fondaco dei Turchin marionettiripustuksessa oli kuvanottohetkellä esillä kolmekymmentäyksi henkilöhahmoa sekä lammas ja leopardi. Marionettiripustuksen keskirivillä näemme commedia dell’arten hahmoja, esimerkiksi viidentenä oikealta on Harlekiini naamio kasvoillaan. Toinen harlekiini näkyy alarivillä. Valkopukuinen Pulcinella-hahmokin kuuluu säilyneisiin nukkeihin, mutta se ei ollut Thesleffin vierailun aikaan esillä.⁵⁸ Sen sijaan hahmo seikkailee Giandomenico Tiepolon (1727–1804) maalauksissa marionettiteatterin yläpuolella Fondaco dei Turchin näyttelysalissa (kuva 13). Nämä kolme maalausta kuuluvat nykyään Ca’ Rezzonico -museon kokoelmaan, joka on osa vuonna 2008 perustettua Fondazione Musei Civici Venezian museoverkosta.⁵⁹ Keskimäinen ovaalinmuotoinen Tiepolon maalaus on *Pulcinellan keinu* (1783). Sen oikealla puolella näemme maalauksen *Pulcinella ja akrobaatit* (1791–1793) ja vasemmalla puolella *Rakastuneen Pulcinellan* (1793–1797).⁶⁰

Marionettiripustuksen alariville on koottu venetsialaista aristokratiaa, joka niin ikään oli keskeisessä rakastuneen pääparin roolissa *commedia dell'arte*-näytelmissä. He esiintyivät ilman naamioita ja kantoivat yllään elegantteja, aikakauden viimeisimmän muodin mukaisia asuja. Näytelmän lopussa juhlittiin pääparin häitä.⁶¹ Usein tärkeä rooli oli myös kamarineidoilla, jotka sekaantuivat rakastuneen parin edesottamuksiin. Kamarineidon tunnistaa syvään uurretusta dekolteesta.⁶² Heitä näkyy valokuvassa kolme.⁶³ Miespuolisia palvelijoita näkyy ripustuksen oikeassa ylä- ja alakulmassa. Keskirivin vasemmalta laidalta erottuu puolestaan yhteiskunnan vähäosainen.⁶⁴

Esillepanon yläriivi on kansoitettu Venetsian etnisiä vähemmistöjä ja laajoja kauppasuhteita edustavilla hahmoilla. Vasemmalla rivin tosin aloittaa itse Paholainen, mutta tämän jälkeen seuraavana on itämainen kauppias, sitten kiinalainen, [kadonnut nukke], kamarineito, turkkilainen, pienviljelijä, jälleen turkkilainen ja lopulta mies- ja naispuolinen palvelija.⁶⁵ Valokuvassa näkyvät hahmot ovat siten yhtä lukuun ottamatta säilyneet meidän päiviimme asti. Esillä olleiden kolmenkymmenenhenkilöhenkilöhahmon ja kahden eläimen lisäksi säilyneisiin nukkeihin kuuluu kaikkiaan vielä kymmenen henkilöhahmoa, joiden joukossa on myös mauri. Esillepanon keskushahmoksi on valittu toinen, vauraampi mauri. Molempien nimi Patrizia Bonaton teosluettelossa on Moro.⁶⁶ Mauri seisoo ohjauslankojensa varassa alarivin

keskellä ylhäisen naisen ja herrasmiehen välissä. Daamin ja maurin takaa näkyy karnevaaliasuinen hahmo. Tätä nukkea Thesleff ei nimennyt eikä sisällyttänyt *Marionetteja*-laatalleen.

Thesleffin kirjalliset huomiot neljän luonnoksen lehdellä ovat kuitenkin rikkaimmat juuri kyseisen nukken kohdalla: ”gul kappa, röd klädning, ljus grön snibb (lif), paljetter”. Daami on pukeutunut keltaiseen viittaaan ja punaiseen leninkiin, jonka miehustassa on vaaleanvihreä kulumikas muoto. Lisäksi asussa on paljetteja, joita Thesleff on piirtänyt runsaasti pitkin helmaa (kuva 10).

Italiaksi hahmon nimi on ”Dama con maschera e bauta” (kuva 18). Hahmolla on aikakaudelle tyypillinen venetsialainen karnevaaliasu, johon kuului valkoinen naamio, kolmikolkkahattu ja kasvot peittävä musta päähine, joka on osa hartiat peittävää viittaa. Tästä kokonaisuudesta käytetään edelleenkin nimitystä ”bauta”.⁶⁷

Kun vertaamme daamia nukkeen nykyasussaan, huomaamme, että tämä on menettänyt komean kolmikolkkahattunsa sekä lyhyen viittansa. Tricorno-päähineen ja viitan katoaminen on huomioitu myös vuonna 1980 toteutetussa konservoinnissa. Daamilla on edelleen metallipaljetein koristeltu punainen samettilenkinsä, johon kuuluu vaaleanvihreä silkkikorsetti.⁶⁸ Myös kolmikolkkahatun alle kuuluva musta pään peittävä hunttu on tallella, samoin valkoinen naamio ”larva”.



Kuva 18. Dama con maschera e bauta, venetsialainen marionettinukke, 1700-luku. Museo e Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni, Venetsia.



Kuva 19. Dama (Donna Silvia), venetsialainen marionettinukke, 1700-luku. Museo e Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni, Venetsia.



Kuva 20. Gentiluomo (Florindo), venetsialainen marionettinukke, 1700-luku. Museo e Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni, Venetsia.



Kuva 21. Moro, venetsialainen marionettinukke, 1700-luku. Museo e Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni, Venetsia.

Nayan studion valokuvassa daami on täydellisessä asussaan hyvä esimerkki venetsialaisten suosimasta karnevaali-asusta (kuva 16).

Thesleffin Desdemona on Dama (Donna Silvia), venetsialainen nainen (kuva 19).⁶⁹ Thesleffin muistiinpanoissa lukee ”Röd ponso, Blek gul, hvit peruk” (kuva 9). ”Röd ponso” on punaisen sävy. Teosluettelon mukaan peruukin valmistuksessa on käytetty valkoista gessomaalia.⁷⁰ Commedia dell’arten pääosaa esittävän rakastajattaren tunnettuja nimiä olivat Silvia ja Rosaura.⁷¹ Valokuvassa Donna Silvian vasemmalla puolella näkyy toinen daami, Dama Rosaura nimeltään (kuva 15).⁷² Thesleffin muistiinpano kalpeasta keltaisesta väristä liittyy hahmon asun kultaiseen koristeluun, joka Thesleffin on täytynt vedoksessaan korvata muulla värillä, sillä Kansallisgallerian *Marionetteja*-vedoksesta ei löytynyt kultaa.⁷³ Niinpä on mahdollista, että taiteilija jo tässä vaiheessa olisi miettinyt teoksen toteutusta värien näkökulmasta.

Thesleffin Jago puolestaan on Gentiuomo (Florindo), venetsialainen herrasmies (kuva 20).⁷⁴ Hänen asustaan Thesleff on kirjannut ylös ”ljus gul, svart byxor” eli värin vaaleankeltainen ja mustat housut (kuva 7). Marionettinukella on peruukki, jonka niskassa on palmikko.⁷⁵ Se näkyy harmaana Kansallisgallerian vedoksessa (kuva 3). Commedia dell’arten miespuolisten rakastajien tunnettuja nimiä olivat muun muassa Florindo, Lelio ja Lindoro.⁷⁶ Marionettiteatterin

keskiriviltä, viidentenä vasemmalta löytyykin runoilija Lelio, ja kolmantena vasemmalla näemme Lindoron kolmikolkkahatussaan.⁷⁷ Keväällä 2017 muiden marionettien roikkuessa painovoiman mukaisesti raajat suoraan alaspäin Florindon jalat suuntasivat eteenpäin. Ne muistuttivat vahvasti Thesleffin luonnokseensa voimakkaalla viivalla piirtämää eteenpäin sojottavaa alaraajaa.

Puupiirroslaatta

Laatalle päätyneistä nukeista Donna Silvian ja Florindon asut olivat tyyppillisiä rokokoo-asuja. Maurin asussa puolestaan oli runsaammin sekoittuneita vaikutteita. Pitkä päällystakki edusti jo 1500-luvulla käytössä ollutta venetsialaista mallia.⁷⁸ Thesleffin muistiinpanojen mukaan maurin asu on ruotsiksi: ”Röd jacka, hvit rock, svart ben, hvita strumpor, skarf” (kuva 8). Maurilla on punainen takki, valkoinen päällystakki, mustat jalat ja valkoiset sukat sekä päässä huivi, jota tällä ei enää ole. Mauri esiintyy valokuvassa ilman turbaaniaan jo vuoden 1967 julkaisussa.⁷⁹ Nuken päällystakki on norsunluunvalkoista silkkiä ja sääreen ulottuvat housut mustaa silkkiä (kuva 21). Thesleffin punaiseksi mainitsema takki on mustaa villaa ja koristeltu metallipaljetein, mutta se suljetaan vyötäisiltä punaisella vyönauhalla. Thesleffin ”sukat” ovat nilkkaan ulottuvat kengät, jotka on valmistettu valkoisesta kilinnahasta. Nuken kämmenet on maalattu mustalla värillä ranteeseen asti.⁸⁰

Marionettihahmo on italiaksi Moro. Tämä on korkeaan asemaan 1700-luvun venetsialaisessa yhteiskunnassa noussut henkilö, jolla on muihin marionettinukkeihin nähden tummempi ihonväri.⁸¹ Hänen asunsa on – jos mahdollista – vielä Donna Silviaa ja Florindoakin loisteliaampi. Thesleff on nimennyt marionettiripustuksen päähenkilön näytelmän italiankielisen nimen mukaisesti Otelloksi (kuva 8).

Jos nyt vertaamme mustaa *Marionetteja*-vedosta Thesleffin luonnokseen kesäkuulta 1907 huomaamme, että maurin asento ja askellus ovat siirtyneet luonnokselta laatalle peräti identtisinä (kuvat 22 ja 23). Vedoksen kuva on peilikuva luonnokseen nähden. Niin Moron eteen kohottama mustan housun verhoama reisi, liehuvat päällystakin avarat hihat kuin turbaanin muotoilukaan eivät ole kokeneet muutoksia siirryttäessä luonnoksesta laatalle.

Siirrytään tarkastelemaan Thesleffin monivärisiä vedoksia ja hänen niihin valitsemiaan vedostusvärejä. Kansallisgallerian *Marionetteja*-vedoksen⁸² (kuva 3) sideaine ja väriaineet tutkittiin syksyllä 2018 Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratoriossa erikoistutkija Seppo Hornytkyn ja tutkija Hanne Tikkanan toimesta. Vedoksessa käytetyn maalin sideaineeksi osoittautui öljy ja väriaineiksi koboltinsininen, kadmiumkeltainen, kromipitoinen vihreä sekä jokin orgaaninen punainen väriaine. Lisäksi vedoksesta tunnistettiin hieman lyijyvalkoista sekoittuneena muihin

väriaineisiin. Orgaaninen punainen väriaine on mahdollisesti alitsariini, sävyltään kylmä punainen väriaine. Kyseiset väriaineet olivat Thesleffin aikaan nimenomaan taidemaalareiden laajalti käyttämiä perusväriaineita.⁸³ Niitä tavataan yleisesti esimerkiksi Thesleffin aikalaiskollegan Akseli Gallen-Kallelan tuotannosta läpi uran.⁸⁴

Verrataan nyt viiden monivärisen *Marionetteja*-vedoksen (kuvat 1–5) värejä Thesleffin luonnoksiinsa tekemiin kirjallisiin muistiinpanoihin ja luonnosten kohteena olleisiin marionettinukkeihin. On ilmeistä, että Thesleff ei ole noudattanut nukkejen asujen värytystä siirryessään vedostusvaiheessa valitsemaan värejä laatalleen. Joitakin yhtäläisyyksiä sentään on löydettävissä, sillä Donna Silvian asu on kaikissa tunnetuissa viidessä värivedoksessa yleissävyltään punainen. Florindon alaraajat puolestaan ovat aina violetit ja maurin kasvot siniset. Florindon polveen ulottuvat mustat villakangashousut ovat siten muuttuneet koko sääreen ja reiden osalta ”mustiksi”, toisin sanoen sinisestä ja punaisesta sekoitetuksi tummanpuhuvaksi violetinsävyksi. Maurin housut ovat kolmessa vedoksessa viidestä mustan sijasta punaiset, vaikka Thesleff merkitsi tämän takin punaiseksi. Silvian avoimet puolipituiset hihansuut ja koko ylävartalo saavat välillä keltaisen sävyn, vaikka Thesleff oli nähnyt karnevaaliasuisen daamin kantavan keltaista viittaa.



Kuva 22. Ellen Thesleff, Luonnos marionettinukesta "Otello", 1907, lyijykynä, 15 x 11 cm, Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Aaltonen.



Kuva 23. Ellen Thesleff, *Marionetteja*, kuva 6 peilikuvana.

Ateneo

Siitä huolimatta, että Thesleff on väri-vedoksissaan ottanut suuria vapauksia hahmojensa asujen väriytyksen suhteen, on maurin muita tummempi ihonväri ikuistettu kaikkiin viiteen tunnettuun värivedokseen, kuten myös mustaan *Marionetteja*-vedokseen ja *The Maskin* mustaan painokuvaan. Vedosten värimaailma tuntuukin irrottautuvan etnisyyksien kuvaamisesta, kuitenkin vain sen verran, että *Othello*-teema on vielä tunnistettavissa. Värit eivät jäljittele nukkejen värejä, mitä emme tietäisi, jos emme voisi verrata värejä marionettinukkeihin. Thesleffin värivedokset ovat siten dialogissa niin nukkejen, *Othello*-näytelmän kuin myös Craigin lehden mustavalkoisuuden kanssa, mutta hyvin omalakisesti ja visuaalisesti informatiivisesti. Nukkejen olemassaolo mahdollistaa siten taiteilijan luomisprosessin seuraamisen ja Thesleffin taiteen ”itsenäisyyden” havainnoimisen. Merkitykselliseltä vaikuttaa myös se, että hahmoja jää jäljelle vain kolme.

Mielleyhtymä *Othelloon*

Miksi Thesleff sitten nimesi luonnoksensa Shakespearen näytelmän mukaan? *Marionetteja* julkaistiin Gordon Craigin artikkelin ”The Artists of the Theatre of the Future” välittömässä läheisyydessä, mutta artikkeli ei vastaa tähän kysymykseen. Siinä Craig kehitti ajatustaan teatteriesityksen kaikkia osa-alueita suvereenisti hallitsevasta ja hallinnoivasta ohjaajahahmosta. Tämän alaisuudessa toimivilla näyttelijöillä oli kuitenkin itsenäisiä luovan ilmaisuuden

vapauksia ja velvollisuuksia.⁸⁵ Tämän ajatuksen kehittelyyn Craig sai teatterintutkija Olga Taxidoun mukaan inspiraatiota commedia dell’arte -näyttelijöiden improvisaatiosta. Nämä kunnioittivat ennalta asetettua juonta, jonka puitteissa hahmot improvisoitiin esityksestä toiseen varioiden. Näytelmillä ei ollut kirjoitettua käsikirjoitusta eikä siten alkuperäistä kirjoittajaa. Tämä teki Craigin silmissä commedia dell’artesta nimenomaan näyttelijäntyön taidetta. Tämä vapaus kiehtoi Craigia, joka haaveili esityksistä kokonaistaideteoksina, joilla ei ohjaajan lisäksi olisi muita auktoriteetteja.⁸⁶

Taxidou näkee, että Craigin commedia dell’arten historiaan liittyvä projekti *The Mask* -lehden myöhempien vuosikertojen sivuilla pyrki muun muassa osoittamaan brittileisölle, että jo ennen Shakespearen aikaa oli ollut varteen otettavia teatterin tekijöitä ja että Shakespeare lainasi vanhemmasta traditiosta.⁸⁷ Shakespearen *Othello*-näytelmän juoni on saanut suoria vaikutteita italialaisen ”Cinthion” eli Giambattista Giralдин kertomuksesta *Un Capitano Moro* kokoelmassa *Gli Hecatommiti* (1566). Tarinassa päähenkilön, Venetsian kaupunkivaltion armeijaa komentavan maurin, vaimo on ylhäinen nainen nimeltä Desdemona.⁸⁸ Thesleff on luonnoksissaan nimennyt hahmonsa Shakespearen *Othello*-näytelmän mukaan: Desdemona, Otello ja Jago.

Näytelmän tapahtumapaikka on Venetsia ja lisäksi sen miehittäjä Kyproksen saari, tarkemmin saaren tärkein satama-kaupunki Famagusta. Ajankohta on

historiallinen kevät 1570 ennen Lepanton taistelua 1571, jossa paavin johtamat kristityt estivät ottomaanien vallan laajentumisen Välimerelle. Turkki kuitenkin valloitti Kyproksen, ja tämän seurauksena Venetsia menetti saaren hallinnan.⁸⁹ Teatterin ja kirjallisuuden tutkija Emily C. Bartelsin mukaan tämä merkitsi samalla myös Venetsian kaupunkivaltion suurimman kukoistuskauten päättymistä.⁹⁰ Ajankohdan historiallinen merkitys ei avaudu marionetteatteria katsomalla, vaan se täytyy tuntea muuta kautta.

Gordon Craigin edesmennyt arkkitehtisisä E. W. Godwin (1833–1886) oli tuntenut *Othello*-näytelmän historiallista taustaa hyvin, mistä kertoo hänen kirjoittamansa artikkeli näytelmän lavastuksellisista mahdollisuuksista *The Architect* -lehden vuonna 1875.⁹¹ Craig oli vuonna 1897 kerännyt talteen isänsä kaksikymmenosaisen artikkelisarjan Shakespearen näytelmien lavastamisesta.⁹² Godwinin artikkeli ”The Architecture and Costume of Shakespeare’s Plays – Othello” ilmestyi uudelleen *The Mask* -lehden sivuilla vuonna 1910, mutta sarjan uudelleen julkaisu aloitettiin *Venetsian kauppialla* jo kaksi vuotta aiemmin numerossa, jossa oli mukana myös Thesleffin *Marionetteja*.⁹³ Siten Craig on mitä todennäköisimmin tuolloin tuntenut *Othello*-näytelmän historiallisen kytköksen.

Thesleffin *Marionetteja* julkaistiin *The Mask* -lehdessä kuvatekstillä ”Marionettes in Venice: Iago – Othello – Desdemona”.⁹⁴ Tämä noudatteli venetsialaista tapaa nimetä marionetit julkaisuissa

kaupungin omaa kulttuuriperintöä korostavalla tavalla, vertailukohtana *La Letturan* ja Nayan studion valokuvan kuvatekstit (kuvat 14 ja 15).

Othello-näytelmä oli 1900-luvun alkuun mennessä laajalti tunnettu. Marionetteripustuksen keskushahmoksi oli valittu kokoelman kahdesta maurinukesta vauraammin puettu. Kolme keskushahmoa oli aseteltu suhteessa toisiinsa niin, että näiden välille saattoi kuvitella kehittyvän sosiaalisia suhteita. Näyttämön päättähtien asettelu saattoi viedä ajatukset kolmiodraamaan, josta *Othello* oli kyse. Tätä katsojan ei kuitenkaan tarvinnut tietää, sillä hän saattoi aavistaa sen visuaalisesti.

Maurin asu on vauraudessaan huomiota herättävä. Hänen päällystakkinsa on valmistettu lintuniisidoksella koristellusta silkkikankaasta ja hänen vyötäisillään on keltaiseksi värjättyä kilin vuotaa.⁹⁵ Näytelmässäkin hänet mainitaan ”koko heimoaan rikkaammaksi” sekä henkilöksi, joka ”ei kaipaa esittelyä Venetsian silmätekevien parissa”.⁹⁶ Näytelmässä mauri on afrikkalaista alkuperää oleva palkkasoturi ja Venetsian hallitsijan luotettu kenraali, joka on nimetty Kyproksen käskynhaltijaksi. Hänellä on Venetsian kannalta keskeinen rooli Kyproksen puolustuksessa.⁹⁷ Vaikuttaakin siltä, että Museo Civicossa työkennellyt Fondaco dei Turchin näyttelysalin marionettinukkejen ripustuksesta vastannut ammattilainen on tuntenut joko Shakespearen *Othello*-näytelmän tai Cinthion tarinan *Un Capitano Moro*

tai molemmat. Nukkejen esillepano on tarjonnut tilaisuuden antaa näiden ilmentää tarinaa ”Venetsian maurista”, kaupunkivaltion omasta sankarista.

Teoslähtöinen tutkimusasenne

Taiteilijalle teoskeskeinen lähestymistapa on luonteva lähtökohta tutkimukselle. Yhden teoksen näkökulmasta tutkimus avautuu moneen suuntaan ja synnyttää liudan tutkimuskysymyksiä. Konteksti rakentuu yhden teoksen ympärilleen vaatimista seikoista, ei niinkään käsitellyn aikakauden, ilmiön tai taiteilijan koko tuotannon esittelyn vaatimuksista käsin. Perspektiivi vaihtuu lintuperspektiivistä sammakkoperspektiiviin ja panoraamakuvasta huoneen kokoiseen kuvaan. Huoneessa on muutama juuri valmistunut teos ja muutama on työn alla. Ikkunoista avautuu näkymiä ympäröivään todellisuuteen. Huoneenkokoinen näkymä mahdollistaa huomion kohdentamisen tuotannon hyvinkin rajattuun aikaikkunaan. Taiteilijan koko tuotannon hahmotus tästä tutkimusnäkökulmasta jää kuitenkin vain etäiseksi haaveeksi.

Thesleffin luonnostelemat neljä nukkea löytyivät Venetsiasta neljänkymmenen kolmen säilyneen marionettinuken kokoelmasta. Niiden materiaallinen evidenssi oli edelleen tallessa. Tutkivalle taiteilijalle palkinto tuli hetkenä, jolloin sain helmikuussa 2017 katsoa samoja marionettinukkeja, joita Thesleff oli katsonut kesäkuussa 1907 samalla, kun hänen kätensä oli vetänyt lyijykynäviivaa luonnoskirjan lehdelle. Vaikka paluu

tuohon kesäkuuseen hetkeen on mahdollista, ovat Thesleffin luonnokset todisteita havainnosta tietyllä historiallisella hetkellä: kuinka Thesleffin silmä on katsonut, aivot rekisteröineet ja prosessoineet nähtyä ja samalla käsi on tarkasti liikuttanut lyijykynää luonnoskirjan lehdellä piirtäen muistiin kaiken oleellisen havaitusta kohteesta. Taiteilija on piirtämällä pannut muistiin visuaalisen faktan, joka ei käänny sanoiksi, ja kirjoittamalla kirjannut ylös värihavainnon, jolle on olemassa epätarkka sanakoodistonsa. Näissä luonnoksissaan hän tallensi havaintonsa, otti mukaan tarvitsemansa ja siirsi piirtämänsä ääriviivan myöhemmin laatalleen hyvin identtisenä suhteessa luonnoksiin. Värien kanssa hän sen sijaan otti suuria vapauksia. Nämä kuvallis-materiaaliset lähteet riittivät marionettinukkejen löytämiseen. Nukkejen löytäminen puolestaan mahdollisti näköhavainnon todistamisen, toisin sanoen havaintoon perustuvan kuvan todistusarvon osoittamisen.

Grimani dei Servi -suvun marionettikokoelma ja Thesleffin neljä luonnosta ovat materiaalisia jäännöksiä, arkeologisia aarteita ja ympäristönsä ei-materiaalisten suhteiden tallenteita. Marionettinukkekokoelma tallensi 1700-luvun venetsialaisen yhteiskunnan sosiaalisia, taloudellisia ja kulttuurisia suhteita. Luonnokset puolestaan tallensivat taiteilijan ja hänen katseensa kohteen välistä suhdetta. Sekä marionettiteatteri esityksineen että Thesleffin luonnokset ja vedokset nautitaan katseen avulla, mutta samaan aikaan ne ovat pitkälle hiotun käsityötaidon näytteitä.

Lähdeviitteet

- 1 Artikkelin on aiemmin julkaistu *Tahiti - taidehistoria tieteenä* -lehdessä 4/2020. <https://tahiti.journal.fi/article/view/103185>. Tässä uudelleen julkaistavassa artikkelissa alkuperäiseen julkaisuun on lisätty viisi kuvaa, numerot 4, 5, 11, 22 ja 23. Lisäksi viitettä 32 on muokattu.
- 2 John Shapley, ”Michael Baxandall. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford, Clarendon Press, 1972”, *Art Journal* 35, no. 3 (1976): 294-296.
- 3 Karen Lang, ”Encountering the Object”, in *The Lure of the Object*, ed. Stephen Melville (Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005), 135-140.
- 4 James Elkins, ”On Some Limits of Materiality in Art History”, 31. *Das Magazin des Instituts für Theorie, Zürich* Nr. 12 (2008): 25 (ks. myös päivitetty versio Elkinsin Academia.edu -sivulla, luettu 2.12.2020, https://www.academia.edu/168260/On_Some_Limits_of_Materiality_in_Art_History).
- 5 Ks. myös tämän artikkelin kanssa samanlaisesti työstämäni artikkeli ”Väriä päin - Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaatat ja värivedokset”, teoksessa *Printed Matters. Merkitysten kerroksia*, toim. Martta Heikkilä & Annu Vertanen (Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2021). E. J. Vehmaksen artikkelin ”Ellen Thesleff graafikkona” (Suomen Taidegraafikoiden vuosikirjassa *Vedos '70*, 1970: 8-20) tietoja Thesleffin kohopainovedoksissaan käyttämistä materiaaleista verrattiin aloitteestani Kansallisgallerian kokoelmissa olevien Thesleffin varhaisimpien päivätytjen väriillisten vedosten materiaalianalyysiin vuosina 2018-2020. Sideaine- ja väriaineanalyysit toteuttivat erikoistutkija Seppo Hornytkyjä ja tutkija Hanne Tikkala Kansallisgallerian materiaalitutkimuslaboratoriossa. Kuituanalyysit toteuttivat konservoinnin lehtori, paperikonservaattori Päivi Ukkonen ja paperikonservaattori Sara Théodore Metropolitan ammattikorkeakoulun konservoinnin laboratorioissa. Kansallisgallerian kokoelmissa oleva *Marionetteja*-vedos lukeutui tutkittuihin teoksiin.
- 6 Esimerkkini ovat viimeaikaisesta Thesleff-tutkimuksesta, mutta teoreettinen lähestymistapa visuaalis-materiaalisiin lähteisiin on taidehistorian kentällä valalla laajemminkin. Marja Lahelma, ”Maapallon sydämenlyönnit - Ellen Thesleff ja elämänvoima”, *Tahiti* 9, nro 3 (2019): 22-39, luettu 28.11.2020, <https://doi.org/10.23995/tht.88663>; Riikka Stewen, ”Ilman ja liikkeen fenomenologiasta - Ellen Thesleff, Isadora Duncan, Edward Gordon Craig”, *Tahiti* 9, nro 3 (2019): 40-52, luettu 28.11.2020, <https://doi.org/10.23995/tht.88670> Valittujen esimerkkiartikkelien argumentaatio ei olisi kärsinyt teoskuvien pois jättämisestä. Lahelman artikkelissa on vain kolme teoskuvaa ja Stewenilläkin vain kaksi teoskuvaa kuvituksena ja yksi kuva Thesleffin luonnoksesta osana argumentaatiota. Käytetyt lähteet puolestaan olivat Stewenin artikkelin yhtä luonnosta lukuun ottamatta tekstuaalisia.
- 7 Ludmilla Jordanova, ”Approaching Visual Materials”, in *Research Methods for History*, eds. Simon Gunn & Lucy Faire (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011), 31, 37, 41.
- 8 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (Oxford:

- Clarendon Press, 1972), 1–2. Ks. myös Baxandallin myöhempi, Suomessakin laajalti hyödynnetty metodologinen teos *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven and London: Yale University Press, 1985).
- 9 Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, 2.
- 10 Michael Yonan, ”The Suppression of Materiality in Anglo-American Art-Historical Writing”, *The Challenge of the Object – Die Herausforderung des Objekts. Proceedings of the 33rd Congress of the International Committee of the History of Art (CIHA), Nürnberg, 15–20 July 2012*, hrsg. Georg Ulrich Großmann & Petra Krutisch (Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2012), I: 63.
- 11 James Elkins, ”On Some Limits of Materiality in Art History”, 31.
- 12 Michael Yonan, ”Materiality as Periphery”, *Visual Resources* 35, no. 3–4 (2019): 200, 212–213.
- 13 Jordanova, ”Approaching Visual Materials”, 40.
- 14 Jordanova, ”Approaching Visual Materials”, 31, 33, 35–37, 41–42, 44.
- 15 Paavilainen, ”Väriä päin”, 198–204.
- 16 Jordanova, ”Approaching Visual Materials”, 30, 31, 36.
- 17 Tutkimuksesta ks. Erkki Anttonen, *Kansallista vai modernia. Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää* (Helsinki: Valtion taidemuseo, 2006), 538–542; Monica Schalin, *Målarpoeten Ellen Thesleff. Teknik och konstnärligt uttryck* (Åbo: Åbo Akademis förlag, 2004); Maria Rosa Ventimiglia, Un’artista finlandese a Firenze, pro gradu -tutkielma, Università degli studi di Firenze, 2014 (tuloste Kansallisgallerian kirjastossa); Kukka Paavilainen, Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912, pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, 2016; Asta Kihlman, *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa* (Turku: Turun yliopisto, 2018). Pro gradu -tutkielmani aihe syntyi kirjoittaessani artikkelia ”Veitset – Ellen Thesleffin vapauden välineet” nuoren taidemaalarikollegan näkökulmasta *Ellen Thesleff – Värien tanssi* -näyttelyjulkaisuun, toim. Ilkka Karttunen & Hanna-Reetta Schreck (Helsinki: Taidekeskus Retretti, 2008), 97–103.
- 18 Thesleff oli Pariisin opintojensa päätteeksi suunnannut Italiaan ensi kertaa jo vuonna 1894. Leena Ahtola-Moorhouse, ”Elämäkerrallisia tietoja”, teoksessa *Ellen Thesleff*, toim. Leena Ahtola-Moorhouse (Helsinki: Ateneum, 1998), 14–16.
- 19 Lilli-äidin kirje Ellen ja Gerda Thesleffille Bolzanoon Italian pohjoislaidalle sunnuntaina 26.8.1906 (postileima 27.8.1906), Familjen Thesleffs arkiv (SLSA 958), Svenska litteratursällskapet i Finland; Ahtola-Moorhouse, ”Elämäkerrallisia tietoja”, 16.
- 20 Paavilainen, Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912, 26–27.
- 21 Ahtola-Moorhouse, ”Elämäkerrallisia tietoja”, 16; Hanna-Reetta Schreck, *Minä maalaan kuin jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide* (Helsinki: Teos, 2017), 164–165. Molempien tieto tapaamisajankohdasta perustuu Ellen Thesleffin Gordon Craigille 22.2.1933 lähettämään kirjeeseen (Bibliothèque Nationale de France).
- 22 Dorothy Nevile Lees, ”Notes on Work with Gordon Craig and the Mask in Florence’ From the Beginning of 1907 Onwards” (julkaisematon käsikirjoitus vuodelta 1961, IT ACGV DNL.II.5.2), Archivio Contemporaneo ”Alessandro Bonsanti” (Firenze), Gabinetto G.P. Vieusseux, 8.
- 23 Edward Braun, *The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski* (New York: Holmes & Meier Publishers, 1982), 77–94. Craigin *Rosmersholm*-ohjaus jäi historiaan. Seuraava toteutunut ensi-ilta nähtiin tammiukuussa 1912 Moskovan Taiteellisessa Teatterissa, kun Craig ohjasi Konstantin Stanislavskin kutsusta Shakespearen *Hamlet*-näytelmän, joka sekun jäi historiaan. Ks. myös Edward Craig, *Gordon Craig: The Story of his Life* (London: Victor Gollancz, 1968), 244–245, 267–275.
- 24 Lees, ”Notes”, 9–10.
- 25 Lees, ”Notes...”, 10; *The Mask*, edited by Edward Gordon Craig, Florence 1909–1929, reissued 1966 with an index compiled by Loreley F. Guidry (New York: Benjamin Blom, 1966). ”The Actor and the Über-marionette”, *The Mask* 1, no. 2 (April 1908): 3–15, ”To Madame Eleonore Duse”, *The Mask* 1, no. 1 (March 1908): 12–13, ”A Letter to Ellen Terry from Her Son”, *The Mask* 1, no. 6 (August 1908): 109–111. Alkuperäisiä *The Mask* -lehden vuosikertoja olen tarkastellut Biblioteca Nazionale Centrale di Firenzessä. Tässä artikkelissa käytän vuoden 1966 näköispainosta, joka löytyy mm. Kansallisgallerian kirjastosta. Uudelleen julkaistuun artikkeliin liitetyt kuvat lehden sivuista on kuvattu näköispainoksesta.
- 26 Craig, *Gordon Craig*, 232; Ahtola-Moorhouse, ”Elämäkerrallisia tietoja”, 16. Edward Craig mainitsee Ellen ”Thesleffin” nimeltä sivulla 232 sekä tekniikaksi puukaiverruksen, kun taas Ahtola-Moorhouse mainitsee tekniikaksi puupiirroksen. Thesleff teki lehteen tietävästi molempia, mutta laattojen puuttuessa ei tekniikkojen erotte luun tule lopullista varmuutta. Ks. Paavilainen, ”Väriä päin”, 177–199.
- 27 Craig, *Gordon Craig*, 230–232.
- 28 Lees, ”Notes”, 13.
- 29 *The Mask* 1, no. 1 (March 1908): 9–12.
- 30 Lista Gordon Craigin *The Mask* -käsittämistä lukuisista pseudonyymeistä, Mark Duvillier, *The Mask* [1908–1929] de Edward Gordon Craig. ”Un rêve mis noir sur blanc”, väitöskirja, École doctorale Arts et médias, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2009, 951.
- 31 ”The Artists of the Theatre of the Future”, *The Mask* 1, no. 1 (March 1908): 3–5; *The Mask* 1, no. 3–4 (May–June 1908): 57–70 (*Marionetteja*-kuvitus 70b).
- 32 Tunnetuin värivedos on Kansallisgallerian kokoelmassa, toinen Joensuun taidemuseossa Olavi Turtiaisen kokoelmassa ja kolme yksityiskokoelmassa. Niin ikään musta vedos on yksityiskokoelmassa. Mustan vedoksen teoskuvasta on tässä uudelleen julkaisussa poistettu vedospaperi. Tällä tavoin päästään eroon sekä teoskuvan vedospaperin reunasta että itse valokuvan reunasta. Näin Thesleffin kaunis kaiverrusviiva pääsee paremmin esiin ja esitystapa muutoinkin lähestyy *Marionetteja*-teoksen alkuperäistä julkaisutapaa *The Mask* -lehden sivulla.
- 33 Thesleffin varhaisin säilynyt puupiirros-laatta (yksityiskokoelmassa) on vuodelta 1914–1915. Kaikki varhaiset puukaiverruslaatat ovat kadonneet. Kansallisgallerian kokoelmassa olevat Thesleffin laatat ovat pääasiassa puupiirroslaattoja ja varhaisimmat niistä ovat vuodelta 1924.
- 34 Leena Ahtola-Moorhouse, ”Teosluetelo”, teoksessa *Ellen Thesleff*, toim.

- Leena Ahtola-Moorhouse, Ateneumin julkaisu no 7 (Helsinki: Ateneum, 1998), 127.
- 35 *The Mask* -lehden sisällysluettelossa (3-4 May-June 1908, 53) Thesleffin *Marionetteja* nimetään puukaiverrukseksi. Leonard Bäcksbacka taas ei erottele tekniikkoja vuonna 1955 ilmestyneen *Ellen Thesleff* -monografiansa (Helsingfors: Konstsalongens förlag, 1955, 174) teosluettelossa, vaan puhuu tämän kaikista kohopainoteoksista termillä ”träsnitt”, puupiirros. Ateneumin taidemuseon *Ellen Thesleff* -näyttelyjulkaisun (1998) teosluettelossa teokset on eritelty puupiirroksiin ja puukaiverruksiin. *Marionetteja* on teosluettelossa puupiirroksena. (Ahtola-Moorhouse, ”Teosluettelo”, 146.) Tähän näkemykseen yhtyy myös taidegraafikko Inari Krohn, joka tekee sekä puupiirroksia että puukaiverruksia (sähköposti Kukka Paavilaiselle 27.8.2020).
- 36 *Marionetteja*-laatan ja -vedosten ajoitus vuodelle 1907 on spekulatiivinen. Ennen *Marionetteja*-teosta *The Mask* -lehdessä julkaisiin Thesleffiltä vain kolme naamioaihetta, joiden luonnoksia löytyy jo vuoden 1907 puolelta. *The Mask* -lehden ensinumeroissa (maaliskuu 1908) naamioaiheiden tekniikkaan ei oteta kantaa, eikä niitä huomioida lainkaan Bäcksbackan (1955) tai Ateneumin taidemuseon (1998) teosluetteloissa. *Marionetteja*-vedosten ajoitus vuoden 1907 lopulle vaikuttaakin perustuvan Bäcksbackan teosluetteloon (1955, 174), jonka kohopaino-osuus alkaa *Marionetteja*-laatalta. Bäcksbackan ajoitus taas mitä ilmeisimmin perustuu Thesleffin kirjeeseen veljelleen Eynarille joulupäivänä 1907. Siinä taiteilija mainitsee saaneensa jonkin puupiirrosvedoksen valmiiksi jo ennen joulua, mutta ei mainitse teosta nimeltä. Thesleffin kirjeen hihkaisua koskien syntyneen vedoksen korkeatasoisuutta ei tule tulkita Bäcksbackan (1955, 45) tapaan ”objektiiviseksi huomioksi aikakauden parhaimmasta teoksesta”. Kyse on nähdäkseni taiteilijan onnesta syntyneen teoksen äärellä, mistä kertovat vastaavat hihkaisut kirjeissä myöhemminkin uralla. Ne ilmaisevat taiteilijan subjektiivisen hetkellisen kokemuksen. *Marionetteja*-vedosten ajoitukselle jo vuodelle 1907 ei siten ole minkäänlaisia takeita. (Ellen Thesleffin kirje Einar-veljelleen Firenzestä Helsinkiin 25.12.1907, SL.SA 958; Bäcksbacka, *Ellen Thesleff*, 45, 174; Paavilainen, ”Väriä päin”, 181-182.)
- 37 Paavilainen, ”Väriä päin”, 182-190.
- 38 Bäcksbacka, *Ellen Thesleff*, 45. Käännös kirjoittajan.
- 39 Kansallisgallerian inventaarionumero A IV 3449:25, sivut 113, 115, 117, 119.
- 40 Suullinen tiedonanto Giorgio Marini, Galleria degli Uffizi Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe 24.1.2017.
- 41 Puupiirroslaattojen tarkastelu ja ajoitus kokoelmadatassa Stefania Galetton avustuksella, Museo Correr, Venetsia 21.2.2017.
- 42 Giandomenico Romanelli, ”The Museum Network: From the Correr to the Fondazione”, in *Venice: The Museo Correr*, ed. Sergio Brugiolo (Venice & Milan: Fondazione dei Musei Civici di Venezia & Skira & Marsilio editori, 2010), 9-12.
- 43 Alun perin satapäisen marionettinukkekoelman lahjoitti Salvatore Arbib vuonna 1896. Kuvan 15 vasemmassa reunassa näkyvä pieni kyltti ”Dono ARBIB”. Saman kuvan jo tuhoutuneen teatterirakennuksen lahjoitti niin ikään vuonna 1896 suvun jäsen Fausto Orrefice. Rakennuksen yläosassa näkyvä Grimani dei Servi -suvun vaakuna. Patrizia Bonato, ”Catalogo delle opere”, teoksessa *Le marionette delle collezioni dei Musei Civici Veneziani* (Fondazione Musei Civici Venezia & Skira, Milano, 2010), 33.
- 44 Suullinen tiedonanto Cristina Crisafulli ja Andrea Bellieni, Museo Correr 21.2.2017.
- 45 Romanelli, ”The Museum Network”, 12.
- 46 Ricciotti Bratti, ”Marionette del settecento”, *La Lettera*, rivista mensile del Corriere della Sera, Anno X, n. 1, gennaio 1910: 59, arkistossa Biblioteca Casa Goldoni (Venetsia), 5 D 52.
- 47 Carlo Nayan valokuva, Museo Correr, Venetsia. Kahden valokuvan yhteenkuulumista koskeva suullinen tiedonanto Andrea Bellieni, Museo Correr, Venetsia 21.2.2017. En ole saanut selville, milloin museon nimi vakiintui Museo Correriksi.
- 48 Molly Rogers, ”Naya, Carlo (1816-1882)”, *The Oxford Companion to the Photograph*, ed. Robin Lenman (Oxford: Oxford University Press, 2005), 438.
- 49 Silvia Paoli, ”Naya, Carlo (1816-1882)”, *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, ed. John Hannavy (New York & London, Routledge, 2008), 982.
- 50 Suullinen tiedonanto, Anna Bogo, Biblioteca Casa Goldoni 20.2.2017.
- 51 Salme Sarajas-Korte, ”Ellen Thesleffin vuodet 1890-1915”, teoksessa *Ellen Thesleff*, toim. Leena Ahtola-Moorhouse (Helsinki: Ateneum, 1998), 59.
- 52 Schreck, *Minä maalaan kuin jumala*, 182.
- 53 Craig, *Gordon Craig*, 229, 232-275; Braun, *The Director and the Stage*, 89-93. Näytelmän ensi-illan yhteydessä ohjaajien yhteistyö ilmaistiin muodossa, jossa Stanislavski mainittiin ohjaajana ja Craig vastasi vain lavastuksesta ja puvustuksesta.
- 54 Ellen Thesleffin kirje Lilly-äidilleen Firenzestä Helsinkiin 8.9.1909, SL.SA 958.
- 55 Vehmas, ”Ellen Thesleff graafikkona”, 5.
- 56 Suulliset tiedonannot Anna Bogo, Biblioteca Casa Goldoni 20.2.2017 ja Andrea Bellieni, Museo Correr 21.2.2017 sekä sähköpostitiedonanto Francesca Pederoda Museo e Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni 26.10.2020.
- 57 Guido Marta, ”Le Marionette a Venezia”, *Il Gazzettino Illustrato* 26.11.1926, arkistossa Biblioteca di Casa Goldoni (Venetsia), Miscellanea Musatti, 5 F 171.
- 58 Bonato, ”Catalogo delle opere”, 13-33; Giacomo Oreglia, *Commedia dell'Arte. Maskerna, komedianterna, scenarierna* (Stockholm: Ordfront, 2002), 11-13, 73-156.
- 59 Romanelli, ”The Museum Network”, 12.
- 60 Ks. Ca' Rezzonicon kokoelmasivut, luettu 1.9.2020, <https://www.archiviodellocomunicazione.it/sicap/lista/tbl:OA/any:-tiepolo%2C%20giandomenico%2C%20pulcinella/?WEB=MuseiVE>.
- 61 Oreglia, *Commedia dell'Arte*, 181.
- 62 Oreglia, *Commedia dell'Arte*, 199-200.
- 63 Bonato, ”Catalogo delle opere”, 15-16, 20-21. Kamarineidot löytyvät Nayan studion valokuvasta ylärivin keskeltä, keskiriviltä neljäntenä oikealta ja alariviltä toisena oikealta.
- 64 Bonato, ”Catalogo delle opere”, 18, 21-23, 25.
- 65 Bonato, ”Catalogo delle opere”, 15, 18, 20-23, 25-29.
- 66 Bonato, ”Catalogo delle opere”, 13-33.
- 67 Anna Bogo (Biblioteca Casa di Carlo Goldoni), sähköposti Kukka Paavilaiselle, 28.3.2017 ja Francesca Pederoda (Museo e Centro Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni), sähköposti Kukka Paavilaiselle 1.12.2020.
- 68 Bonato, ”Catalogo delle opere”, 18.
- 69 Bonato, ”Catalogo delle opere”, 16, 21.

- 70 Bonato, "Catalogo delle opere", 16
- 71 Oreglia, *Commedia dell'Arte*, 183.
- 72 Bonato, "Catalogo delle opere", 14, 20.
- 73 Paavilainen, "Väriä päin", 200, 202.
- 74 Bonato, "Catalogo delle opere", 19, 24.
- 75 Bonato, "Catalogo delle opere", 19.
- 76 Oreglia, *Commedia dell'Arte*, 181-183.
- 77 Bonato, "Catalogo delle opere", 18-19, 24.
- 78 Gunnel Hazelius-Berg, *Modedräkter från 1600-1900* (Stockholm: Nordiska museet, 1952), 8-10.
- 79 Giovanni Mariacher, *Ca' Rezzonico: An-Illustrated Guide* (Venice: Alfieri, 1967), 37-38, kuva nro 296.
- 80 Bonato, "Catalogo delle opere", 26.
- 81 Suullinen tiedonanto Anna Bogo, Museo Casa di Carlo Goldoni 20.2.2017.
- 82 Kansallisgallerian inventaarionumero CIV 760.
- 83 Paavilainen, "Väriä päin", 200-203.
- 84 Hanne Tikkala & Seppo Hornytzkyj, "Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti", *Tahiti* 10, nro 1 (2020): 5-6, 10, luettu 1.9.2020, <https://doi.org/10.23995/tht.90554>.
- 85 Gordon Craig, "The Artist of the Theatre of the Future", *The Mask* 1, no. 1 (March 1908), 4; "The Artist of the Theatre of the Future (Continued)", *The Mask* 1, no. 3-4 (May-June 1908), 58, 65, 68-69.
- 86 Olga Taxidou, *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig* (London & New York: Routledge, 2013), 117, 121-122, 124-129, 132.
- 87 Taxidou, *The Mask*, 120-121.
- 88 Emily C. Bartels, *Speaking of the Moor: From Alcazar to Othello* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008), 156; John Edward Taylor, *The Moor of Venice: Cinthio's Tale and Shakespeare's Tragedy* (London: Chapman and Hall, 1855), 4, 15-36.
- 89 Bartels, *Speaking of the Moor*, 161; E. W. Godwin, "The Architecture and Costume of Shakespeare's Plays - Othello", *The Mask* 2, no. 10-12 (April 1910): 165-166.
- 90 Bartels, *Speaking of the Moor*, 161.
- 91 "Introduction", *The Mask* 1, no. 3-4 (May-June 1908): 75; Craig, *Gordon Craig*, 43-48, 241-242; Taxidou, *The Mask*, 6. Julkaisuvuosi 1875 on ilmoitettu vain *The Maskin* "Johdannossa".
- 92 Taxidou, *The Mask*, 6; Craig, *Gordon Craig*, 241-242.
- 93 Godwin, "The Architecture and Costume of Shakespeare's Plays - Othello", 165-167; E. W. Godwin, "The Architecture and Costume of the Merchant of Venice", *The Mask* 1, no. 3-4 (May-June 1908): 75.
- 94 *The Mask* 1, no. 3-4 (May-June 1908): 70b.
- 95 Bonato, "Catalogo delle opere", 26.
- 96 Bartels, *Speaking of the Moor*, 1.
- 97 Bartels, *Speaking of the Moor*, 167-168, 176.

Artikkeli 4

Väriä päin - Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaatat ja värivedokset

Taidemaalarina tunnettu Ellen Thesleff (1869–1954) aloitti puupiirrosten ja puukaiverrusten tekemisen Firenzessä Italiassa vuoden 1907 aikana ja jatkoi työskentelyä näiden tekniikoiden parissa elämänsä loppuun saakka.¹ Tästä huolimatta Thesleffin puulaatalle kaivertamat teokset ovat kiinnostaneet tutkijoita huomattavasti vähemmän kuin hänen maalaustuotantonsa, joka on kotimaisen kuvataiteen tutkimuksen kestopuosikki.

Graafikkona Ellen Thesleff tunnetaan moniväristen puupiirrosten ja puukaiverrusten tekijänä sekä vedostuskäytäntöjen ennakkoluulottomana uudistajana. Kyseiset tekniikat ovat kuitenkin harvojen tunteita. Toinen syy Thesleffin kohopainotuotannon maalauksia vähäisemmälle tutkimukselle on ollut aineiston lähestymisen vaikeus. Laajalle levinnyttä aineistoa ei ole luetteloitu kattavasti. Vaikka Thesleff on signeerannut teoksensa, on hän vain harvoin päivännyt ne. Suurin osa vedoksista on siten vailla tarkkaa ajoitusta. Lisäksi kaikki varhaiset laatat ovat kadonneet, mistä syystä vedosten tekninen jaottelu puupiirroksiin ja puukaiverruksiin jää lopullisesti varmentumatta.² Myös Thesleffin vedostamiseen käyttämät materiaalit ovat tähän asti olleet tuntemattomia.

Thesleffin tuotannosta ei tunneta puun lisäksi muita kohopainolaatamateriaaleja. Koska laattojen puuttu-

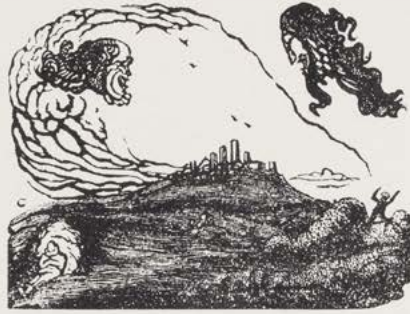
misen vuoksi vedosten tekninen jaottelu jää valistuneiden arvailujen varaan, käytän artikkelissa puulaatalle kaiverretavista menetelmistä eli puupiirroksista ja puukaiverruksesta yhteisnimitystä kohopaino. Thesleffin maalauksiin painottuvissa teksteissä on kohopainotuotannosta kirjoitettu runsaasti epätarkkoja huomioita, eikä Thesleffin graafisiin teoksiin keskittyviä tutkimuksia ole toistaiseksi julkaistu. Taiteilijan kohopainotuotanto on mukana vain muutamassa akateemisessa tutkimuksessa ja silloinkin vailla pyrkimystä koko tuotannon kattavaan aineiston keruuseen.³

Taidekriitikko E. J. Vehmas käy läpi koko Thesleffin kohopainotuotannon kaaren lyhyehkössä artikkelissaan ”Ellen Thesleff graafikkona” Suomen Taidegraafikoiden vuosikirjassa *Vedot* ’70 (1970). Itse tutkin Thesleffin varhaisia värillisiä kohopainoteoksia ja erityisesti vuonna 1909 julkaistua

Firenze-albumia taidehistorian pro gradu-tutkielmassani *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912* (2016). Jo tutkielmaa aloitellessani vuonna 2008 Kansallisgallerian paperikonservaattori Päivi Ukkonen näytti minulle *Marionetteja*-vedoksen ohuen arkin. Tutkielmaa tehdessäni kiinnitin huomiota aikoinaan Ateneumin taidemuseon apulaisjohtajana toimineen Einari Vehmaan tarkkoihin tietoihin ja Thesleffin vedostusmateriaaleja koskeviin mainintoihin.⁴ Vehmaan mukaan Thesleff käytti japaninpaperia ja vesiliukoisia värejä, mutta otti myöhemmin myös öljyvärit käyttöönsä.⁵ Vehmaan sanat mielessäni aloin tutkielmani valmistumisen jälkeen koota yhteen Kansallisgallerian kokoelmissa olevia Thesleffin päiväämiä varhaisia värivedoksia. Kansallisgallerian erikoistutkija Erkki Antosen tuella saatiin alulle myös Thesleffin vedoksia koskevat materiaalitutkimukset. Näille syntyi tarve, kun taidegrafiikan professori Annu Vertasen kanssa suunnittelimme Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa syksyllä 2018 toteutunutta Puupiirtäjä Ellen Thesleff -kurssia. Kurssilla pyrimme lähestymään mahdollisimman tarkasti Thesleffin vedostusmenetelmiä, ja tästä syystä sideaineen ja väriaineiden tunteminen oli välttämätöntä. Kansallisgallerian tutkija Hanne Tikkala toteutti yhdessä erikoistutkija Seppo Hornytzkyjn kanssa side- ja väriaineanalyysit. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun kyseiset analyysit tehtiin Kansallisgallerian kokoelmien paperiteoksille. Puupiirtäjä Annu Vertanen puolestaan

tunnisti Thesleffin käyttämät vedostuspaperit itselleen tutuiksi japaninpapereiksi. Tieto oli hätkähdyttävä kotimaisen taidehistorian alalla, ja sen todistaminen ei olisi ollut mahdollista ilman paperikonservaattori Sara Théodorea. Japaninpapereiden parissa työskentelevä Théodore kertoi, että kuituanalyysit olisi mahdollista tehdä Suomessa, Metropolian ammattikorkeakoulussa. Konservoinnin lehtoriksi siirtynyt Päivi Ukkonen ja Sara Théodore toteuttivat kuituanalyysit yhdessä konservoinnin laboratoriossa.

Kattavan teoslistan puutteessa olen tässä artikkelissa koonnut yhteen kaikki Thesleffin julkaistut teokset vuosilta 1908–1910. Näiden usein aikakauslehtien sivuilla näkyvien kuvien avulla saadaan teoksen laatalle varhaisin ajoitus. Vedoksella on oma, laattaa myöhempi ajoituksensa. Olen verrannut julkaistuja teoksia samoilta laatoilta vedostettuihin Thesleffin päiväämiin vedoksiin, jotka pääosin ovat Kansallisgallerian kokoelmissa. Olen nähnyt Thesleffin ajoittamat vedokset ja avaan artikkelissani muulla tavoin ajoitettujen vedosten ajoitusperusteet. Tässä artikkelissa esiteltävät Thesleffin vedostukseen käyttämiä materiaaleja koskevat tutkimustulokset ovat sen sijaan konservaattoreiden analysoimia. Avaan toteutettujen sideaine-, väriaine- ja kuituanalyysien tuloksia artikkelin loppupuolella. Aivan viimeisenä valotan lyhyesti Thesleffin värivedosten ja öljymaalauksen synergistä yhteyttä aiemman tutkimukseni pohjalta.



EDITORIAL NOTES

Last month we spoke about the parodies of the Life and Death of Jesus Christ which were exhibited to the public through the cinematograph. We asked our readers to communicate with us should they come across any like horror. Mr Chronander, the well-known sculptor of Goteborg, writes us, "I have seen similar horrible things in Sweden, only they were much worse than those I have seen in Italy, an added danger being that in our case the shows were warmly recommended by clergymen. The productions professed to be cinematographed from the religious plays of Ober Ammergau, but as a matter of fact I believe that the films of all these so-called "religious" horrors come from the United States, where hypocrisy and Mammon agree well together."

Two subscribers have written to us to complain that they have discovered errors in the text of their copies of "The Mask". This leads us to fear lest these errors may have crept into other copies whose owners have borne the discovery without complaint, and we therefore offer a comprehensive apology for our Printers' errors to all readers of "The Mask", past, present or to come. The proof Readers are English, but the Compositors are Italian.

Now, an Italian compositor, like all Italian workmen, is a spirited and ingenious person with a preference for doing things in his own way. If you direct your carpenter to make you a square table he will probably turn out a round one. You remonstrate, even protest. He is aggrieved, and in no sense abashed. It seemed to him that a round table would be better, and so a round table it is, and remains. You tell your gardener that a certain bed is adapted for spinach. He smiles as if in affirmation, but none the less the ground yields peas! So it is with the compositor.

The MSS are supplied to him type written: he sets to work, and in due time supplies his proof. A large staff of proof readers than sets to work in its turn to undoe most of what the compositor has done. The latter then steps forward again, eliminates a few errors, substitutes fresh ones for the rest and...the

office staff once more bends its forces to the task. So it goes on. Truly, the Italians are a charming and delightful race!!! P. S. We believe that the compositors are not quite so ignorant of the English language as we had imagined, for we note that they have made, and evaded the correction of, more mistakes in this paragraph than in all the preceding pages, as if in silent protest against our criticism of them, and to let us know what they, on their side, think of us!!

We asked a very well-known theatrical Dramaturg of Berlin whether his countrymen liked the hustling methods of dealing with the Art of the Stage which Mr Frohman has imported into Europe. He replied that he had never heard of Mr Frohman. We explained all about Mr Frohman's many theatres in America, England and Canada, and somewhat warmly encouraged him to admit that at any rate the energy of Mr Frohman was remarkable. He would not have it for a moment that such a wholesale trade in an art could be either good in itself or lead to good results. Take care what you are about. If you don't resist the introduction of such a system and if you don't stop it while there is time, your English theatre will become a business like your sports are in danger of becoming. Your sportsmen and artists should together resist the dangerous approach of the "Theatrical Trust and the Sports Trust". There is much to be said for this. If sport is the athleticism of the body, Art is the athleticism of the mind. J. S.

Mr Gordon Craig wishes it to be understood that he is not the Editor of "The Mask". He acts as artistic adviser to the journal, but the control of the literary matter is in the hands of Mr John Semar.

ALL RIGHTS RESERVED
GERENTE RESPONSABILE, GINO DUCCI



Porta Romana. Florence.

E. Thesleff



THE ACTOR AND THE ÜBER-MARIONETTE by Edward Gordon Craig.

INSCRIBED IN ALL AFFECTION TO MY GOOD FRIENDS, THE ACTORS DE VOS AND HEVESI.

To save the Theatre, the Theatre must be destroyed, the actors and actresses must all die of the plague.... They make art impossible." ELEANORA DUKE. "Studies in Seven Arts." Arthur Symons. (Constable).

It has always been a matter for argument whether or no Acting is an art, and therefore whether the actor is an Artist, or something quite different. There is little to show us that this question disturbed the minds of the leaders of thought at any period, though there is much evidence to prove that had they chosen to approach this subject as one for their serious consideration, they would have applied to it the same method of enquiry as used when considering the arts of Music and Poetry, of Architecture, Sculpture and Painting. On the other hand there have been many warm arguments in certain circles on this topic. Those taking part in it have seldom been actors, very rarely men of the theatre at all, and all have displayed any amount of illogical heat, and very little knowledge of the subject. The arguments against acting being an art, and against the actor being an artist, are generally so unreasonable and so personal in their detestation of the actor, that I think it is for this reason the actors have taken no trouble to go into the matter. So now regularly with each season comes the quarterly attack on the actor and on his jolly calling; the attack usually ending in the retirement of the enemy. As a rule it is the literary or private gentlemen who fill the enemy's rank. On the strength of having gone to see plays all their lives, or on the strength of never having gone to see a play in their lives, they attack for some reason best known to themselves. I have followed these regular attacks season by season, and they seem mostly to spring from irritability, personal enmity or conceit.... They are illogical from beginning to end.... There can be no such attack made on the actor or his calling. My intention here is not to join in any such attempt; I would merely place before you what seem to me to be the logical facts of a curious case, and I believe that these admit of no dispute whatever.

Acting is not an art. It is therefore incorrect to speak of the actor as an artist. For accident is an enemy of the artist. Art is the exact antithesis of Pandemonium, and Pandemonium is created by the tumbling together of many accidents; Art arrives only by design. Therefore in order to make any work of art it is clear we may only work in those materials with which we can calculate. Man is not one of these materials. The whole nature of man tends towards freedom; he therefore carries the proof in his own person, that as material for the theatre he is useless. In the modern theatre, owing to the use of the bodies of men and women as their material, all which is presented there is of an accidental nature. The actions of the actor's body, the expression of his face, the sounds of his voice, all are at the mercy of the winds of his emotions; these winds which must blow for ever round the artist, moving without unbalancing him. But with the actor, emotion possesses him; it seizes upon his limbs moving them whither it will. He is at its beck and call, he moves as one in a frantic dream or as one distraught, swaying here and there; his head, his arms, his feet, if not utterly beyond control, are so weak to stand against the torrent of his passions, that they are ready to play him false at any moment. It is useless for him to attempt to reason with himself.... Hamlet's calm directions (the dreamer's not the logician's directions, by the way) are thrown to the winds. His limbs refuse, and refuse

Whether acting is an art.

Unreasonable attacks.

Acting is not an art.

Hamlet's directions disregarded.

Kuva 1. Oikealla alhaalla Thesleffin teos *Porta Romana* *The Mask* -lehden elokuun 1908 numeron sivulla 128. Yllä vasemmalla Gordon Craigin kaivertama otsakuva. Kansallisgallerian kirjasto. Kuva: Kansallisgalleria / Ainur Nasretidin. Aukeaman kuvat ovat *The Mask* -lehden näköispainoksesta.

Kuva 2. *The Mask* -lehden aloitussivu 3 "The Actor and the Über-marionette" huhtikuun 1908 numerossa. Gordon Craigin kaivertama otsakuva. Kansallisgallerian kirjasto. Kuva: Kansallisgalleria / Ainur Nasretidin.

Artikkelin tarkoituksena on tarjota lisää välineitä Thesleffin kohopainotuotannon lähestymiseen niin tutkijoille kuin taiteilijoillekin. Toiveenani on, että tämäkin osa Thesleffin tuotantoa saisi nauttia tutkijoiden aktiivisesta kiinnostuksesta. Taiteilijoille, erityisesti nykypuupiirtäjille ja -puukaivertajille, Thesleffin käyttämien sideaineen, väriaineiden ja vedostuspapereiden tunteminen mahdollistaa perehtymisen hänen vedostuskäytäntöihinsä. Thesleffillä on kotimaassaan tärkeä asema maalauksellisen nykypuupiirroksen varhaisena pioneerina. Hän lähestyi kohopainoteoksiaan maalarin asenteellaan – ei niinkään veitsi ojossa vaan kädet maalissa. Thesleffin kohopainotuotannon suurimmat helmet ovat usealla värillä samanaikaisesti laatalta vedostettuja uniikkeja teoksia.

Gordon Craig ja *The Mask*

Thesleffin väreissä hehkuvia monotypioita edelsi vähemmän tunnettu mustavalkoinen vaihe, sillä alun alkaen laatat syntyivät painomusteella painettaviksi. Firenzeen loppuvuonna 1906 asettunut englantilainen teatteriohjaaja, näyttelijä ja lavastaja Gordon Craig (1872–1966) kaipasi kohopainoteoksia tulevaisuuden teatterilehtensä sivuille. Maaliskuussa 1908 *The Mask*, *The Journal of the Art of the Theatre* alkoi ilmestyä Firenzessä arvion mukaan noin tuhannen kappaleen suuruisella painoksella.⁶ Lehti painettiin paikalliselle käsintehdylle Fabriano-paperille ja Morandilta

Craig sai Elzivere-fontin kirjaksimia.⁷ Craig tutustutti Thesleffin itselleen tärkeisiin tekniikkoihin pian heidän ensi tapaamisensa jälkeen keväällä 1907.⁸ *The Mask* oli Craigin kokonaistaideteos, johon hän itse teki suurimman osan kohopainokuvituksista. Thesleff oli yksi lehteen vuosina 1908–1910 kuvituksia tehneistä avustajista. Thesleffin julkaistut teokset eivät kuitenkaan rajoittuneet vain *The Mask* -lehteen, mutta olivat useimmiten kytköksissä Craigin laajoihin suhteisiin aikakauden kansainväliseen lehtimaailmaan.

Ennen muuttoaan Firenzeen syksyllä 1906 ja ryhtymistään oman lehtensä julkaisuun Gordon Craig oli avustanut useita brittiläisiä taidelehtiä. Hän pääasiassa suunnitteli lehtien ulkoasua, kuvituksia, kansikuvia ja mainontaa, mutta kirjoitti myös artikkeleita. Pisimpään, vuosina 1893–1936 – tosin satunnaisesti – Craig avusti *The Studio*, *An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* -lehteä, jota Thesleffinkin tiedetään lukeneen.⁹ Craig oli vuoden 1893 tienoilla opetellut puupiirrostekniiikan ja innostunut siitä niin, että jätti näyttölemisen vuonna 1897 ryhtyäkseen vapaaksi graafikoksi.¹⁰ Craigin toiminta lehtimaailmassa ajoittui brittiläisen kirjankuvitustaiteen kukoistuskauteen 1890-luvulla.

Arts and Crafts -liikkeen piirissä oli syntynyt useita lyhyen aikaa eläneitä aikakauslehtiä, joiden ulkonäköön panostettiin uudella tavalla William Blaken (1757–1827) aloittaman kirjainten, koristelun ja kuvituksen yhteistoiminnan

inspiroimana. Näistä lehdistä kehittyi myöhemmin eräitä Art Nouveau -liikkeen tärkeimpiä brittiläisiä äänitorvia. Arts and Crafts -liikkeen vaikutus levisi laajalle ja pian manner-Euroopassa alettiin julkaista useita taidelehtiä, jotka kehittivät kokonaistaideteoksen ideaa Art Nouveun hengessä. Tärkeimpiä olivat Sergei Djagilevin johdolla Pietarissa julkaistu *Mir Iskusstva*, berliiniläinen *Pan*, wieniläinen *Ver Sacrum* sekä Münchenissä julkaistu *Die Kunst*.¹¹

Teatterin tutkija Olga Taxidou pitää *The Mask* -lehteä Art Nouveun myöhäisenä esimerkkinä, sillä lehteä julkaistiin vuosina 1908–1929, jolloin suurin osa kyseisistä lehdistä oli jo lakannut ilmestymästä. Taxidoun mukaan *The Mask* -lehti toteutti Craigin vision teatterista modernistisena kokonaistaideteoksena. Näin lehden sivuilla Arts and Crafts -liikkeen lehden kuvitukseen liittyvät ihanteet sulautuivat mannermaisiin Art Nouveau -vaikutteisiin. Muista aikakauden teatterijulkaisuista poiketen Craig esitteli teatterin totaalisenä taidemuotona, absoluuttisena synesteettisenä kokemuksena, jossa yhdistyivät liike, kuva, ääni ja valo.¹²

Verrattaessa *The Mask* -lehteä esimerkiksi useiden aikakauden julkaisujen esikuvaan *The Studioon*, oli Craigin lehti nimenomaan kohopainoteoksilla kuvitettu kokonaistaideteos. *The Studio* -lehteä kuvitettiin valokuvilla arkkitehtuurista, sisustuksesta, muotoilusta ja taideteoksista, mutta lisäksi lehdessä oli runsaasti tilaa kohopainoteoksille

sekä muille graafisille tekniikoille. Varsinkin *The Maskin* varhaisimmat numerot olivat kunnianhimoisia kohopainokuvituksensa suhteen. Kun Ellen Thesleff tapasi Craigin Firenzessä maaliskuussa 1907, oli *The Mask* -lehden suunnittelu juuri käynnistynyt.¹³

Marionetteja 1907–1908

Elokuussa 1906 Thesleff lähti Helsingistä kohti Firenzeä, josta tuli hänen kotikaupunkinsa kolmeksi vuodeksi. Thesleff asui kaupungissa syyskuuhun 1909 asti. Kesät hän vietti Forte dei Marmarin kalastajakylässä Välimeren rannalla eikä tapojensa mukaisesti matkustanut Suomeen Muroleeseen.¹⁴

Ellen Thesleff ja Gordon Craig kohtasivat ensimmäisen kerran tasan vuosi ennen *The Mask* -lehden ensi numeron ilmestymistä. Tuota maaliskuun 1908 numeroa kuvittivat kolme Thesleffin naamioaiheista teosta.¹⁵ Tarve kohopainokuville oli ilmeinen, sillä Thesleff ryhtyi työhön jo muutama kuukausi ensi kohtaamisen jälkeen kesäkuisella matkallaan Venetsiaan. Hän aloitti puupiirrosteknikkaan tutustumisen vieraillemalla Museo Civicossa, Venetsian kaupunginmuseossa, jonka kokoelmiin jo tuolloin kuului keskiaikaisia italialaisia puupiirroslaattoja.¹⁶ Museokäynnin aikana hän kohtasi myös tunnetuimman puupiirroksensa tulevat mallit. Lasin takana 1700-luvun aristokraattisessa nukketheaterissa neljä marionettinukkeä kiinnittivät taiteilijan huomion. Thesleff ikuisti lyijykynällä marionetit

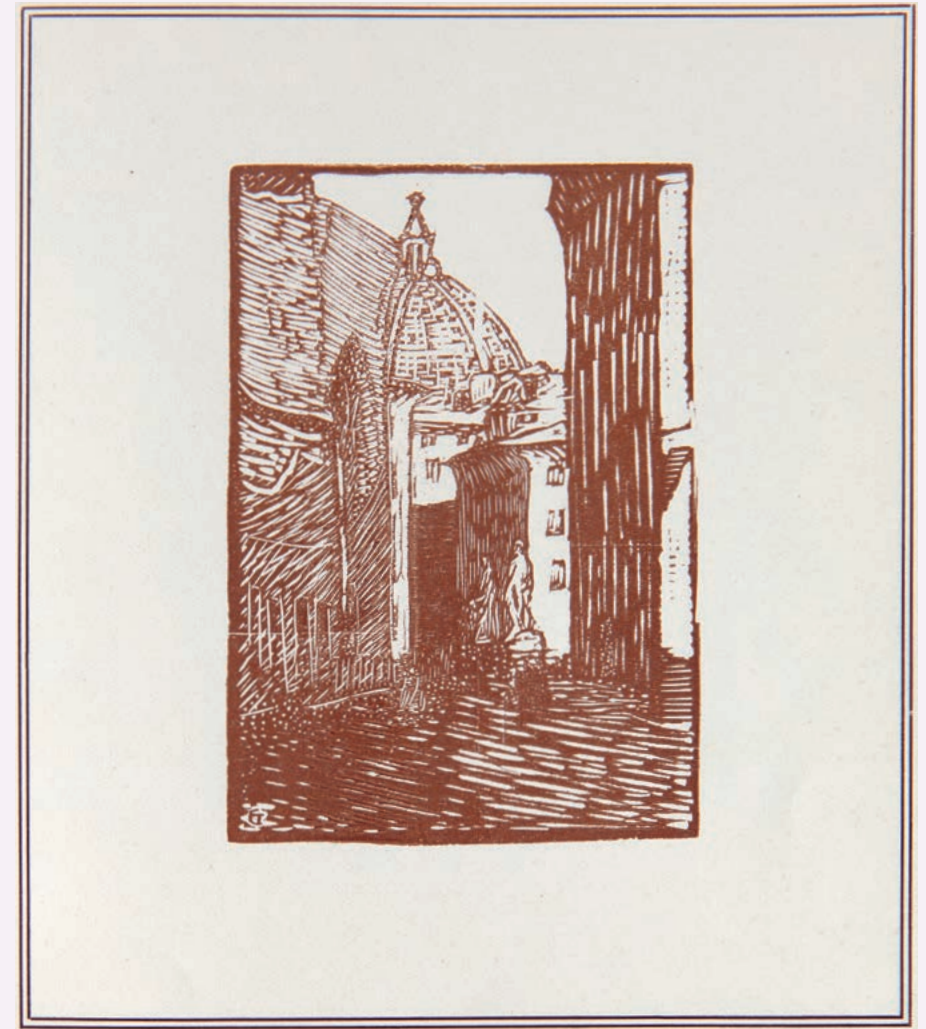
luonnoskirjansa lehdille ja kirjasi värillisiä huomioita hahmojen viereen. Vain kolme neljästä nukesta päätyi lopullisen teoksen laatalle. Desdemonan asussa oli unikonpunaista¹⁷, keltaista ja valkoista väriä. Huivipäinen Otello kantoi yllään punaista jakkua sekä pitkää valkoista päällystakkia. Jalassa hänellä oli mustat housut ja valkoiset sukat. Jago puolestaan oli pukeutunut mustiin housuihin ja vaaleankeltaiseen väriin. Ruotsinkieliset käsin kirjoitetut huomiot löytyvät edelleenkin Kansallisgallerian Ateneumin taidemuseon kokoelmista Thesleffin pienen luonnoslehtiön sivuilta. Taiteilijan tekemät luonnokset ovat niin ilmeikkäitä, että niiden ja muistiinpanojen avulla oli mahdollista tunnistaa kyseiset marionettinuket vielä sata vuotta myöhemmin venetsialaisen museon kokoelmista.¹⁸

Thesleffin tunnetuin graafinen teos *Marionetteja* syntyi siten vuoden aikana kesäkuun 1907 Venetsian-matkan ja seuraavan vuoden *The Mask* -lehden touko-kesäkuun numeron julkaisun välillä (kuva 11 sivulla 145).¹⁹ Gordon Craigin ”The Artists of the Theatre of the Future” -artikkelin jälkeen omalla sivullaan mustavalkoisena julkaistu *Marionetteja* hehkuu väreissä viidessä päiväämättömässä vedoksessa (kuvat 1–5 sivuilla 132–136).²⁰ Thesleff on arvostanut kyseistä teosta, sillä se julkaistiin uudelleen *The Beau* -lehdessä tammikuussa 1910 ”A Note on the Woodcuts of Ellen Thesleff” -artikkelin yhteydessä. Ilman kirjoittajaa julkaistun artikkelin oletetaan olevan Craigin kynästä.²¹

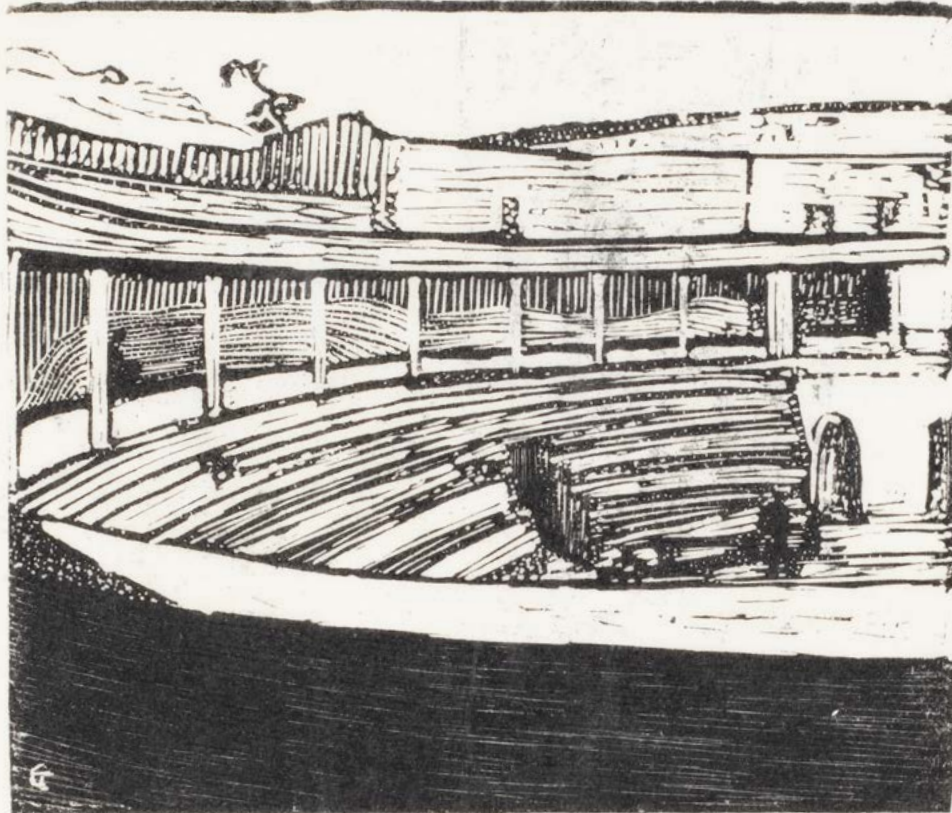
Julkaisujen ensimmäinen vuosi 1908

Kaiken kaikkiaan Thesleffin kohopainoteoksia julkaistiin *The Mask* -lehden sivuilla neljästi lehden ensimmäisen vuosikerran numeroissa. Musta- Valkoisina lehtien sivuilla näkyvät teokset antavat historiallisen ajankohdan teoksen laatan synnylle. Koska valtaosa Thesleffin vedoksista on päiväämättömiä, on maaliskuu 1908 ensimmäinen varma ajankohta, jolloin Thesleff on saanut laatan eli matriisin valmiiksi ja siltä on vedostettu teos.²² Kolme naamiota olivat ”A Note on Masks” -artikkelin kuvituksena. Artikkelin oli kirjoittanut John Balance, joka oli yksi Craigin peitenimistä.²³

Maaliskuun kolmen naamioaiheen ja touko-kesäkuun numeron marionettien lisäksi niin elokuun kuin myös lokakuun numerossa ilmestyi Thesleffin teoksia. Elokuun numeron viimeisenä kuvana Editorial Notes -palstan lopussa julkaistiin *Porta Romana* -teos (kuva 1).²⁴ Se löytyy myös *Firenze*-albumista seuraavalta vuodelta sekä *The Beau* -lehden tammikuun 1910 numerosta. *The Mask* -lehden lokakuun numero alkaa Gordon Craigin artikkelilla ”Some Evil Tendencies of the Modern Theatre”. Tekstin jäljessä on jälleen Thesleffin naamio, tällä kertaa profiilikuvana. Samassa numerossa on Foreign Notes -palstan lopussa jo ensi numerosta tuttu nuori kiharatukkainen naamioaihe – tosin mahdollisesti uudelleen laatalle kaiverrettuna. Tällä laatalle näkyy Thesleffin monogrammi, yhdistelmä kirjaimista E ja T.²⁵



Kuva 3. Ellen Thesleff, *Piazza della Signoria*, puukaiverrus, laatta 1908, 9,6 x 6,7 cm, *Firenze*-albumi (1909). Kuva: Joanna Moorhouse.



Kuva 4. Ellen Thesleff, *Arena Goldoni / The auditorium*, puukaiverrus, laatta 1908, 7,5 x 9,0 cm, SLSA 958 Familjen Thesleffs arkiv. Kuva: SLS.

Samana vuonna Thesleff julkaisi tuntemattomampaakin materiaalia. Gordon Craig oli avustanut amerikkalaista kirjallisuuslehti *The Butterfly Quarterly* lehden ensimmäisen vuosikerran kevätnumerossa 1908.²⁶ Heti seuraavassa kesänumerossa julkaistiin Thesleffin *Piazza della Signoria* -teos nimellä *A Piazza in Florence*.²⁷ Thesleff julkaisi varhaisen teoksensa uudelleen *Firenze*-albumissa vuonna 1909 (kuva 3). Teoksesta tunnetaan lisäksi päiväämätön värillinen vedos.²⁸

Arena Goldoni 1908–1909

The Mask -lehden tammikuun numerossa 1909 Craigin kerrotaan hiljattain ottaneen Firenzessä sijaitsevan teatterirakennuksen tulevien vuosiansa päämajaksi. Tarkoituksena oli, että rakennuksessa toimisivat niin Craigin teatterikoulu kuin *The Mask* -lehden toimituskin.²⁹ Toisen vuosikerran aloitavassa heinäkuun 1909 numerossa julkaistiin *The Mask* -lehden toimittajan Dorothy Nevile Leesin (1880–1966) kirjoittama artikkeli ”The Arena Goldoni, its Past, its Present and its Future”. Artikkelivalotti muun muassa Craigin suunnitelmaa rakennuksen tulevasta käytöstä.³⁰ Lees toimi kahdenkymmenen vuoden ajan Craigin tärkeimpänä avustajana lehden käytännön toimitustyössä.³¹

Firenzen Arena Goldoni oli rakennettu ja avattu yleisölle vuonna 1817 ja nimetty kuuluisan *commedia dell’arte* -näytelmäkirjailijan Carlo Goldonin (1707–1793)

mukaan.³² Koska areena oli otettu Craigin teatterivisioiden näyttämöksi, julkaistiin edeltävän vuoden puolella *The Goldoni arena* -esite. Se koostui muutamasta taitetusta paperiarkista, joiden sisäisivuille oli kiinnitetty kohopainoteoksia omilla lehdillään. Vain suurimmassa teoksessa näkyi laatassa ollut Thesleffin monogrammi. Nimiösvulla vedokset ilmoitettiin Ellen Thesleffin vuonna 1908 tekemiksi puukaiverruksiksi, mutta samalla sivulla näkyi myös Craigin käyttämä käsin kirjoitettu koristeellinen EGC-kirjainyhdistelmä.³³

Esitteen suurikokoisin teos oli ulkoilmateatteria esittävä *The auditorium*. Kansallisgallerian kokoelmissa ja Svenska litteratursällskapetin arkistossa on samalta laatalta vedostettu musta vedos, jossa niin ikään näkyy Thesleffin monogrammi (kuva 4).³⁴ Samalta vaikuttava teos löytyy *The Mask* -lehdestä kuvittamasta Leesin artikkelia Gordon Craigin C-monogrammilla varustettuna. Alkuperäinen kuvateksti mainitsee teoksen tekijäksi Thesleffin.³⁵ Craig on mitä ilmeisimmin kaivertanut uuden laatan Thesleffin teokselle ja samalla pelkistänyt teosta voimakkaasti sekä muuttanut jopa kuvan sommittelua. Thesleffin elävä ja tiheä kaiverrusviiva on saanut väistyä Craigin ankaramman jäljen tieltä. On syytä puhua kahdesta eri teoksesta kahden eri laatan sijaan.

Esitteen kolmesta pienemmästä kohopainoteoksesta kaksi ilmestyi niin ikään Leesin artikkelin kuvituksena. *The stage* -niminen näyttämöaihe oli paraatisivun

alalaidassa. Artikkelin aloitti Thesleffin teatterirakennuksen porttiholvia esittävä teos. Craigin kaivertama teos oli artikkelin viimeisellä sivulla. Esitteen kolmatta pientä näyttämöaihetta ei löydy *The Mask* -lehden sivuilta. Kansallisgallerian kokoelmissa on tältä nimeämättömältä laatalta ruskealla läpikuultavalla värillä ohuelle arkille vedostettu teos. Arkin oikeassa alakulmassa on Thesleffin signeeraus.³⁶ Esitteen kaikki neljä teosta löytyvät kotimaisista kokoelmista.³⁷ Thesleffin kahden teoksen lisäksi lehden toisesta vuosikerrasta ei löydy muita teoksia, jotka Thesleff olisi sekä ideoinut että kaivertanut.³⁸

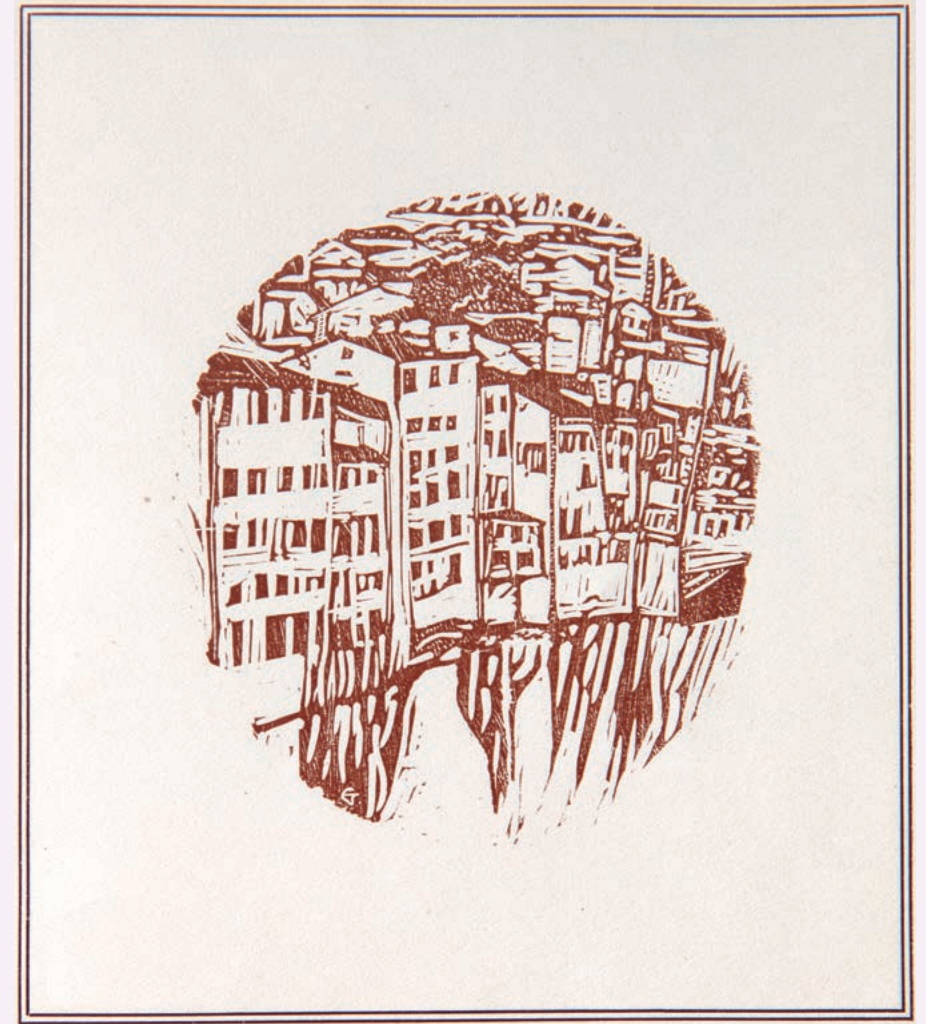
Thesleff kaiversi neljä teatterirakennusta esittelevää laattaa vuonna 1908, ja ne julkaistiin *The Goldoni arena* -esitteessä samana vuonna. Kahta näistä laatoista käytettiin *The Mask* -lehden kuvituksessa seuraavan vuosikerran aloittavassa numerossa. Kaiken kaikkiaan Thesleff kaiversi vuoden 1908 puolella yhteensä yksitoista uutta julkaistua kohopainoteosta.

Julkaisujen vuodet 1909–1910

Vuonna 1909 Thesleff keskittyi *Firenze*-albumin teosten työstämiseen. Albumi sisälsi peräti kaksikymmentäkaksi puupiirrosta ja puukaiverrusta ja sen julkaisi Helsingissä J. Simeliuksen kirjapaino. Edellä mainittujen vuoden 1908 aikana syntyneiden *Porta Romanan* ja *Piazza della Signorian* lisäksi Thesleff kaiversi kaksikymmentä Firenze-aiheista laattaa, joista noin joka

toisessa näkyy Thesleffin käyttämä monogrammi. Nämä aiheet ovat usein näkymiä Arno-joen varrelta tai kaupungin tunnistettavia kohteita, jotka on albumissa nimetty paikan mukaan. Tärkeimmät näistä ovat albumin aloitettava *Firenze*, ovaalinmuotoinen *Arno* (kuvat 5–7), suorakaiteenmuotoinen *Arno*, *Loggia dei Lanzi*, *Santo Spirito*, *Ponte Santa Trinita*, *Ponte Vecchio* ja *Monte Morello*. Kaikkien edellä mainittujen teosten laatoilta vedostettuja monivärisiä vedoksia tunnetaan, lukuun ottamatta jälkimmäistä *Arno*-laattaa sekä *Ponte Santa Trinita* -laattaa.³⁹

Firenze-albumin kanteen Thesleff valitsi *Palazzo Vecchio* -teoksen. Se on albumin neljäs teos, ja se julkaistiin myös *The Beau* -lehden tammikuun 1910 numerossa. Kaiken kaikkiaan lontoolaisen taidelehden kahdella sivulla julkaistiin neljä Thesleffin kohopainotuotannon parhaimmista kuuluvaa teosta. Marionettien, *Porta Romanan* ja *Palazzo Vecchion* lisäksi ainoa Craigin kirjoittamaksi oletetun artikkelin yhteydessä ensi kertaa julkaistu teos on *Pallopeti rannalla* (kuva 8).⁴⁰ Samalta laatalta tunnetaan neljä päiväämätöntä värivedosta.⁴¹ Yksivärinen ruskealla läpikuultavalla värillä ohuelle arkille painettu vedos on yksityiskokoelmassa (kuva 9), samoin monivärinen ohuelle arkille vedostettu teos (kuva 10).⁴² Toinen monivärinen, paksummalle paperille vedostettu teos on hankittu Ateneumin taidemuseon kokoelmiin jo niinkin varhain kuin vuonna 1913 (kuva 11). Kolmas monivärinen teos on Hämeenlinnan taidemuseon kokoelmassa (kuva 12).⁴³



Kuva 5. Ellen Thesleff, ovaalinmuotoinen *Arno*, puukaiverrus, laatta 1909, 9,5 x 8,3 cm, *Firenze*-albumi (1909). Kuva: Joanna Moorhouse. © Ellen Thesleffin oikeudenhaltijat 2024. Puun rungon katkaisupinnan muoto antaa tässä muodon myös puukaiverruslaatalle.



Kuva 6. Ellen Thesleff, ovaalinmuotoinen *Arno*, puukaiverrus, laatta 1909, 9,5 x 8,3 cm, vedoslehti ajoittamaton, yksityiskokoelma. Kuva: Joanna Moorhouse. © Ellen Thesleffin oikeudenhaltijat 2024.



Kuva 7. Ellen Thesleff, ovaalinmuotoinen *Arno*, väripuukaiverrus, laatta 1909, 9,5 x 8,3 cm, vedoslehti ajoittamaton, Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Jenni Nurminen. © Ellen Thesleffin oikeudenhaltijat 2024.

The Mask -lehden ensimmäinen vuosikerta oli sisältänyt yksitoista numeroa siten, että kolmas numero oli yhdistelmänumero (3-4), kun taas toinen vuosikerta koostui enää vain neljästä numerosta.⁴⁴ Lehden kolmas vuosikerta käsitti edellisen tapaan vain neljä yhdistelmänumeroa (1-3, 4-6, 7-9 ja 10-12). Lehden kolmannen vuosikerran aloitavassa numerossa (heinäkuu 1910) ilmestyi Gordon Craigin kirje John Semarille. Nimi oli lehden toimitukselle luotu peitenimi, jota käytti Craigin lisäksi myös Dorothy Nevile Lees.⁴⁵ Kirjeen kuvituksenä oli Thesleffin aiemmin julkaisematon silmät kiinni oleva naamioaihe.⁴⁶

Vuosikerran toisessa numerossa lokakuussa 1910 ilmestyi Allen Carricin artikkeli ”Proposals Old and New. A Dialogue between a Theatre Manager and an Artist of the Theatre”. Allen Carric oli Craigin pseudonyymi.⁴⁷ Artikkelin kuvituksenä ilmestyi ilman tekijätietoja puukaiverrus, jonka laatta oli puun rungon poikkileikkauksen muotoinen ja aihe Santa Trinita -silta. Teoksen signeeraamattomia koevedoksia löytyy Thesleffin perheen arkistosta.⁴⁸ Tämän jälkeen eli tammikuun 1911 numerosta lähtien Thesleffiä ei mainita enää lehden kuvittajana. Näin saadaan päätökseen Thesleffin vuosien 1908-1910 aikana syntyneiden julkaistujen laattojen kartoitus. Vuoden 1908 yhdentoista julkaistun kohopainolaatan lisäksi Thesleff kaiversi seuraavan vuoden aikana ainakin 20 uutta julkaistua kohopainoteosta. Vuoden 1910 ajalta hänen itse kaivertamiaan julkaistuja

teoksia tunnetaan vain kolme: *Palloveli rannalla*, silmät kiinni oleva naamio sekä puun katkaisupintaan tehty anonyymi teos. Kaiken kaikkiaan Thesleff kaiversi 34 uutta kohopainolaattaa julkaisuja varten kolmen vuoden aikana. Hänen varhaiset vuotensa puupiirroksen ja puukaiverruksen parissa olivat siten selvästi aktiivisemmat kuin tähän asti on ymmärretty.

Ellen Thesleff – Craigin tunnetuimpien kirjoitusten kuvittaja

Thesleffin teosten näkökulmasta *The Mask* alkoi mahdollisimman komeasti. Taiteilijan *Marionetteja* kuvitti jo ensi numeron aloittavan artikkelin ”The Artists of the Theatre of the Future” jatko-osaa lehden kolmannessa numerossa.⁴⁹ Naamiot taas kuvittivat Craigin ”A Note on Masks” -artikkelia, joka oli lehden ensi numerossa neljäntenä.⁵⁰ Elokuun 1908 numerossa Thesleffin *Porta Romana* kuvitti Toimituksen huomioita -palstaa. Lokakuun 1908 numeron aloittavaa Gordon Craigin artikkelia ”Some Evil Tendencies of the Modern Theatre” kuvitti jälleen Thesleffin naamio.⁵¹ Samassa numerossa ulkomaisten kirjeenvaihtajien palstaa kuvitti vielä toinen Thesleffin naamio. Sen sijaan Craigin artikkelia ”The Actor and the Über-Marionette” kuvittivat huhtikuun 1908 numerossa vain Craigin itsensä tekemä otsakuva paraatisivulla (kuva 2) sekä kaksi Craigin pseudonyymilleen Julius Oliverille nimeämää *Design for a Stage Scene* -teosta.⁵² Craig

julkaisi edellä mainitut artikkelinsa uudelleen – jotkut jopa toistuvasti – ja näissä kirjoituksissa esitetyistä ajatuksista ja niiden myöhemmästä kehittelystä hänet tunnetaan.

The Maskin toisen vuosikerran aloitavassa heinäkuun 1909 numerossa Thesleffin kaksi teosta kuvitti Craigin koululle valitseman teatterirakennuksen historiaa ja nykyisyyttä esittelevää Dorothy Nevile Leesin artikkelia. Vuosikerran viimeisessä huhtikuun 1910 numerossa Craig julkaisi edesmenneen isänsä arkkitehti Edward W. Godwinin artikkelin ”The Architecture and Costume of Shakespeare’s Plays – Othello”. Craig oli aloittanut Godwinin William Shakespearen näytelmien lavastuksia ja puvustuksia käsitelleiden artikkelien julkaisemisen jatkokertomuksena jo lehden ensimmäisen vuosikerran touko-kesäkuun 1908 numerossa, jossa Thesleffin *Marionetteja* oli julkaistu. Kyseinen huhtikuun 1910 jatko-osa käsittelee *Othello*-näytelmää ja sitä kuvitti Thesleffin ja Craigin yhdessä tekemä naamio. Kuvatekstin mukaan Thesleff oli suunnitellut naamion ja Craig kaivertanut sen.⁵³ Jälleen Craig teki teoksesta omansa. En ole ottanut tätä teosta huomioon laskiessani Thesleffin vuosina 1908-1910 sekä suunnittelemissa että kaivertamissa kohopainoteoksia. *The Maskin* kolmannessa vuosikerrassa ilmestyivät enää vain silmät kiinni oleva naamio sekä anonyymi puukaiverrus.⁵⁴ Näin sekä lehden toista että kolmatta vuosikertaa kuvitti enää vain kaksi Thesleffin teosta.

Craigin ja Thesleffin aktiivisin yhteistyö on ajoittunut vuosiin 1907-1908. Tuolloin lehteä suunniteltiin kuumeisesti koko kevään, kesän ja syksyn 1907 ajan. Helmikuussa 1907 Craig alkoi sanella tekstejään Dorothy Nevile Leesille, joka tallensi ne pikakirjoituksella ja sitten toimitti tekstit. Tuolloin syntyi muun muassa Craigin kirjoitus ”The Actor and the Über-Marionette”. Maaliskuussa Thesleff tuli mukaan pieneen lehden kaivertajien ryhmään, joka kutsui itseään nimellä Engravers of San Leonardo. Kesäkuussa Thesleff suuntasi Venetsiaan ja kohtasi marionettinsa. Elokuussa toimitus siirtyi muutamaksi viikoksi Forte dei Marmiin Firenzen kuumuutta pakoon. Uimakoppeja hyödynnettiin rannalla työskenneltäessä. Gordon Craig kaiversi laattojaan ja kirjoitti kirjoituskoneellaan omassa uimakopissaan ja Dorothy Nevile Lees toimitti tekstejä omassaan.⁵⁵ Thesleff maalasi ja ehkä myös kaiversi. Helmikuussa 1908 lehden neljä ensimmäistä numeroa oli saatu valmiiksi ja maaliskuussa kauan odotettu ensi numero viimein ilmestyi.⁵⁶

The Mask -lehteä avusti tässä esiteltyä laajempi joukko kirjoittajia ja kuvittajia niin Firenzessä kuin Italian rajojen ulkopuolellakin. Craigin peitenimien lukumäärää seurattaessa Thesleffin kuvitusten yhteydessä käy kuitenkin hyvin selväksi, että juuri Ellen Thesleff kuvitti Craigin kirjoituksia – Craigin itsensä lisäksi. Kun Thesleffin asemaa tarkastellaan hänen teostensa typografisen asettelun näkökulmasta, näyttävät hänen teoksensa aina vahvasti itsenäisiltä

taideteoksilta erotuksena lehden kuvituskuvista, kuten vinjeteistä, otsakuvista ja loppuvinjeteistä. Yksikään *The Maskin* kansikuvista, koristeellisista alkukirjaimista, sivun yläosaa koristavista otsakuvista tai Alduksen lehtëä muistuttavista, yhden kirjasimen kokoisista lehdistä ei ole osoittautunut Thesleffin tekemäksi, vaan ne ovat pääasiassa Gordon Craigin tekemiä. Olga Taxidoukin huomioi, että *The Mask*-lehdessä jopa mainokset oli kaiverrettu kokonaistaideteoksen tyyliin sopiviksi.⁵⁷ Thesleffin teokset julkaistiin yhtä poikkeusta lukuun ottamatta vain kerran ja tietyn artikkelin yhteydessä. Sisällöltään kaikki artikkelit vuosien 1908–1909 aikana kuvittaneet teokset oli suunniteltu juuri kyseisten artikkelien aiheeseen sopiviksi.

Craig kaiversi usein artikkeleidensa paraatisivuille vaikuttavat palstanlevyiset otsakuvat (kuva 2). Numerosta toiseen toistuvilla palstoilla sitä vastoin oli omat nimikko-otsakuvansa (kuva 1). Näiden rinnalla Craigilla oli lehdessä merkittävä joukko teoksia, jotka Thesleffin *Marionetteja*-teoksen tapaan julkaistiin ainutkertaisesti ja portfoliomaisesti omalla muutoin tyhjällä sivullaan. Kuvan ja koristelun raja-aitojen ylittyminen ja lehden kuvituksen ja tekstin yhteen sulautuminen olivat tavoiteltuja piirteitä aikakauden lehdissä sekä niiden esikuvissa. Heikki Malmen mukaan Craig vapautti puukaiverruksen kuvittavasta tehtävästään.⁵⁸ Markku Lahti puolestaan huomauttaa, että *The Mask* vaikutti merkittävästi Craigin ensimmäisen

maailmansodan jälkeen saamaan maineeseen puupiirtäjänä.⁵⁹ Thesleffin osuus *The Maskin* kuvittajana on sen sijaan jäänyt pimentoon.

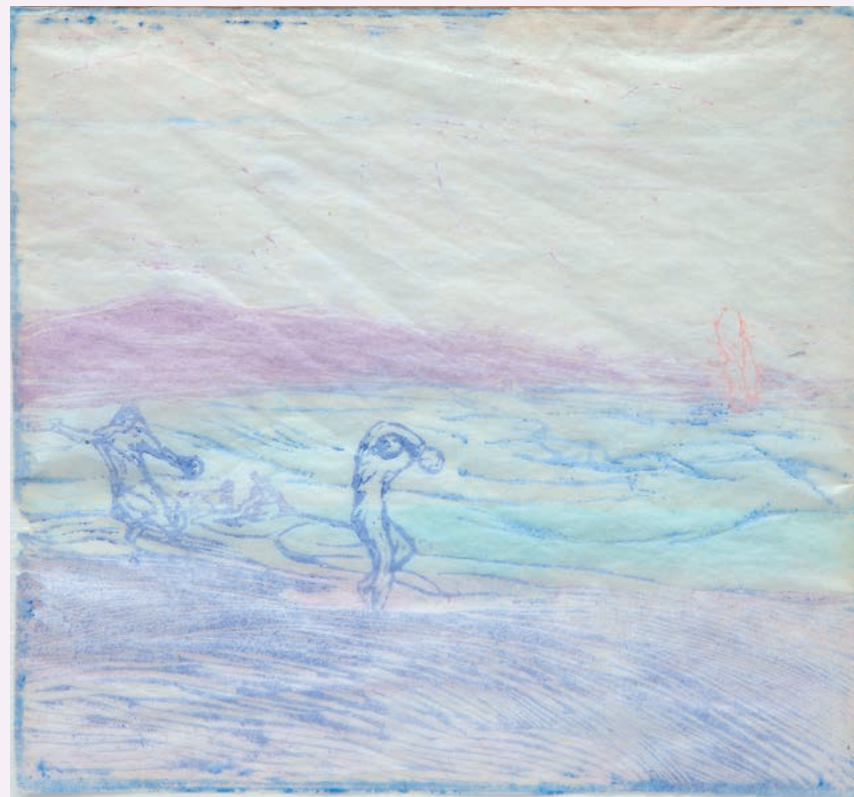
Kunnianhimoisen kuvituksen vaatima työ määrä oli kaikille osapuolille aivan liian suuri. Lehden numeroiden kuvitusten määrä laski huomattavasti jo ensimmäisen vuosikerran aikana. Vuonna 1908 valmistuneiden *Arena Goldoni*-teosten jälkeen Thesleff keskittyi loppuvuodesta 1909 ilmestyneen *Firenze*-albuminsa kahdenkymmenen laatan kaivertamiseen ja vähensi panostaan Craigin lehden kuvittajana. *The Maskin* sivuilta voi havaita Thesleffin ja Craigin intensiivisen yhteistyön hiipuvan vuosien 1909 ja 1910 aikana. Kolmannen vuosikerran kohdalla voikin jo kysyä, tunsiko Thesleff enää teostensa kuvittamien tekstien sisältöä. Varsinkin vuoden 1910 aikana julkaistujen kahden naamion tapauksessa tuntuu melkein pä todennäköisemmältä, että Craigilla on ollut lupa käyttää Thesleffin kenties jo aiemmin kaivertamaa silmät kiinni esiintyvää naamiota. Yhteismonogrammilla esiintyvän naamion ilmestymisen lehden sivuille on joskus uumoiltu kielineen lemmeilyä. Jos teos tunnusti lempeä, oli siinä kyse jo *Marionetteja*-teoksen aikaisen tunteen aiheuttamasta nostalgiasta, sillä *Othello*-aihe oli tuolloin yhdistänyt työparia.⁶⁰ Uskoisinkin, että laatan kaivertaminen Thesleffin idean pohjalta on ollut Craigin tapa saada edes yksi Thesleffin lehden aiemmin niin luotettavan kuvittajan – ”uusi” teos lehteensä.⁶¹



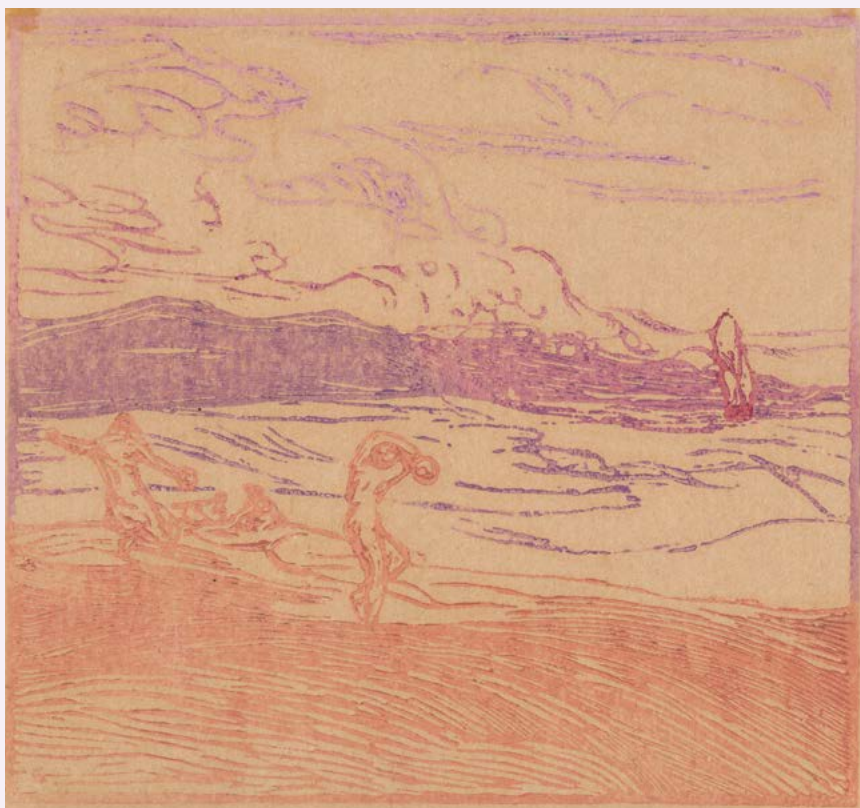
Kuva 8. Ellen Thesleff, *Pallopeli rannalla*, puupiirros, laatta 1908, 13,4 x 14,5 cm, vedoslehti ajoittamaton, Gösta Serlachiuksen taidesäätiö, Mänttä. Kuva: Serlachius-museot / Teemu Källi.



Kuva 9. Ellen Thesleff, *Palloveli rannalla*, puupiirros, laatta 1908, 13,4 x 14,5 cm, vedoslehti ajoittamaton, yksityiskokoelma. Kuva: HAM / Hanna Kukorelli.



Kuva 10. Ellen Thesleff, *Palloveli rannalla*, väripuupiirros, laatta 1908, 13,4 x 14,5 cm, vedoslehti ajoittamaton, yksityiskokoelma. Kuva: Joanna Moorhouse.



Kuva 11. Ellen Thesleff, *Palloveli rannalla*, väripuupiirros, laatta 1908, 13,4 x 14,5 cm, vedoslehti ostettu Ateneumin taidemuseon kokoelmiin 1913, Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Yehia Eweis.



Kuva 12. Ellen Thesleff, *Palloveli rannalla*, väripuupiirros, laatta 1908, 13,4 x 14,5 cm, vedoslehti ajoittamaton, Kokoelma Vilho Penttilä / Hämeenlinnan taidemuseo. Kuva: Petra Hollmerus. © Ellen Thesleffin oikeudenhaltijat 2024

Craigin ja Thesleffin välit säilyivät hyvinä päivittäisen yhteistyön hii-vuttuakin. *The Maskin* kuvittami-sen aikana Thesleff oli kuitenkin jo tehnyt ensimmäiset kokeilunsa värillä vedostamisessa, johon hän keskittyi tästä eteenpäin.

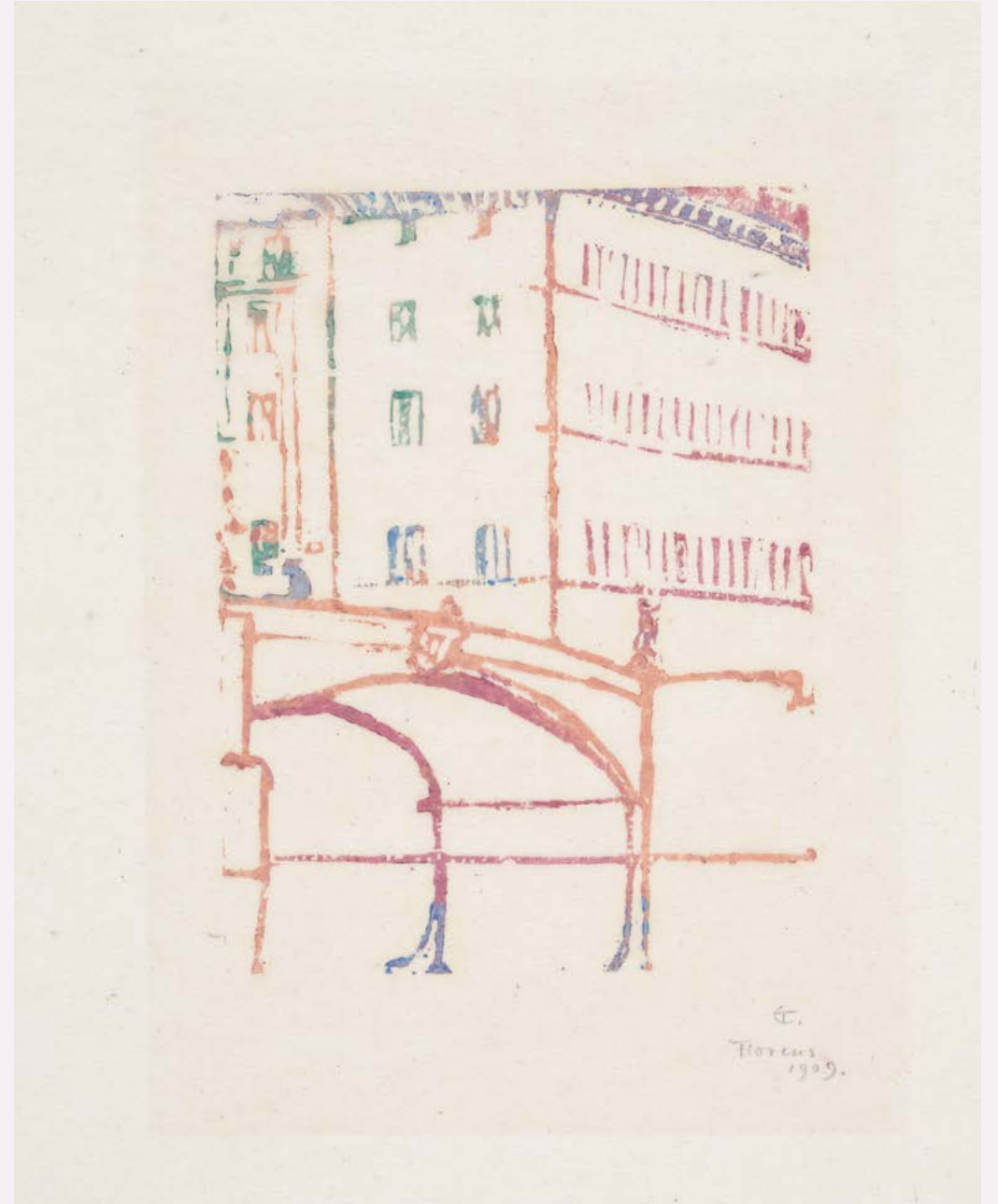
Mustasta väriin

Tämän artikkelin yksityiskohtaisen tarkastelun kohteeksi valikoituivat teokset, joiden laatat ovat syntyneet käsiteltyyn ajanjakson ääripäissä eli kesän 1907 jälkeen ja viimeistään tammikuussa 1910. Seuraavaksi tarkastelen näiltä laatoilta vedostettujen päiväämättömien väri-vedosten lisäksi varhaisinta päivättyä värivedosta, jonka laatan syntyajankohta ei ole tiedossa.

Ellen Thesleffin varhaisin päivätty väri-vedos on Kansallisgallerian kokoelmissa oleva monivärinen *Firenze* vuodelta 1909 (kuva 13). Aiheestaan huolimatta teos ei sisälly *Firenze*-albumiin. Vaikka teos on näinkin varhainen, se ei ole kokeilu- tai harjoituskappale vaan vakaasti hallittu monivärinen teos, jonka syntyä on edeltänyt jonkin pituinen harjaantumisjakso värillä vedostamisen käytäntöihin. Kyse on Santa Trinita -sillan kupeesta tehdystä viivasommitelmasta, joka oli Gordon Craigin suosikki Thesleffin tuotannossa.⁶² *Firenze*-teoksen laatasta Thesleff on kaivertanut viivojen ympäristön pois. Tällöin vedokseen on syntynyt runsaasti tyhjää tilaa, joka puolestaan antaa paperille suuremman merkityksen osana kuvaa.

Tutkija Hanne Tikkala analysoi *Firenze*-vedoksen⁶³ sisältämät väri-aineet Kansallisgallerian Ateneumin taidemuseossa syyskuussa 2020. Käytetyt analyysimenetelmät olivat energiadiispersiivinen röntgenfluorenssispektrometria (EDXRF) sekä polarisaatiomikroskopia (PLM).⁶⁴ Nämä ovat ainetta tuhoamattomia tekniikoita. Ensimmäisessä tunnistetaan väriaineen alkuaineita ja niiden avulla itse väriaine. Jälkimmäisessä puolestaan tarkastellaan väriainepartikkelien morfologiaa ja optisia ominaisuuksia. Thesleff on käyttänyt vedoksessa koboltinsinistä, kahta punaista väriainetta sekä hydratoitua kromioksidivihreää eli viridiaania. Lämmin punainen väriaine on epä-organinen sinooperi ja kylmä punainen väriaine on orgaanista väriainetta, jonka tarkempi määrittely ei ole mahdollista Kansallisgallerian nykyisillä tutkimuslaitteilla. Lisäksi vedoksesta löytyi sinkki-valkoista sekä hieman lyijyvalkoista ja bariumsulfaattia.

Sinooperi tunnistettiin vedoksen lähes oranssilta alueelta, kun taas orgaaninen punainen havaittiin vedoksen kylmän-punaisella alueella. Epäorgaaniset väriaineet ovat luonnonmineraaleja tai ihmisen valmistamia yhdisteitä, kun taas orgaaniset väriaineet ovat sekä kasvi- ja eläinkunnan tuotteita että ihmisen valmistamia synteettisiä yhdisteitä. Yleisimmin Thesleffin elinaikana käytetyt orgaaniset punaiset väriaineet olivat karmiinipunainen, jota saadaan kokenillikirvasta, ja alitsariinipunainen, jota saadaan värimataran juuresta.



Kuva 13. Ellen Thesleff, *Firenze*, väripuupiirros, laatta ajoittamaton, 10,5 x 8,0 cm, vedoslehti 1909, Skopin kokoelma, Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Ainur Nasretidin.

Alitsariinipunaista valmistettiin syn- teettisesti jo Thesleffin elinaikana, ja on hyvin mahdollista, että hänen käyttä- mänsä orgaaninen punainen väriaine on ollut synteettisesti tuotettua. Kylmän punaisen väriaineen sävy vedoksessa viittaa pikemminkin alitsariinipunai- seen kuin sitä selvästi lämpimämmän sävyiseen karminipunaiseen. Tätä ei ole kuitenkaan analyttisesti todistettu.

Kaksi vuotta aiemmin syksyllä 2018 Tikkala ja erikoistutkija Seppo Hornytz- kyj tekivät väriaine- ja sideaineanalyy- sitykset kolmelle Kansallisgallerian kokoelmassa olevalle Thesleffin paperiteokselle. Tämä oli ensimmäinen kerta, kun Kansallisgallerian paperiteoksille tehtiin kyseisiä tutkimuksia. Käytetyt analyysimenetelmät olivat FT-infra- punaspektroskopia ja energiadiispersiivi- nen röntgenfluoresenssispektroskopia.

Marionetteja-vedoksen⁶⁵ (kuva 14), *Pallo- peli rannalla* -vedoksen⁶⁶ (kuva 11) ja myöhäisemmän vuodelle 1925 päivätyn *Firenze*-vedoksen⁶⁷ sideaineeksi osoit- tautui öljy. Tulos lopettaa spekulatiion Thesleffin varhaisten vedosten väriai- neiden sideaineesta. Sadan vuoden ajan on ollut epäselvää, mitä värejä Thesleff käytti varhaisissa vedoksissaan. E. J. Vehmas kirjoitti vuonna 1970, että Thesleffin varhaiset vedokset olisivat olleet vesiväreillä vedostettuja ja vasta myöhäisemmät vedokset öljypohjaisilla väreillä vedostettuja.⁶⁸ Thesleffin myö- hemmissä suurikokoisissa puupiirrosve- doksissa, joihin vuoden 1925 *Firenzen*kin jo lukeutuu, näkyy öljylaikkuja. Ne eivät

ole syntyneet välittömästi vedostami- sen yhteydessä, vaan kysymys on öljyn hitaasta ”ryömimisestä” paperissa. Kyseisten sideaineanalyyysien tulosten perusteella on todistettu, että Thesleff vedosti myös varhaiset värivedoksensa öljypohjaisilla väreillä. Thesleffin koho- painotuotannosta ei tunneta vedoksia, joita olisi enää syytä epäillä vesiliukoi- silla väreillä tehdyiksi.

Kansallisgallerian päivämätön *Marionetteja*-vedos (kuva 14), jonka side- aineeksi osoittautui öljy, sisälsi kobol- tinsinistä, kadmiumkeltaista, kromi- pitoista vihreää ja orgaanista punaista väriainetta sekä hiukan lyijyvalkoista. Orgaaninen väriaine on mahdollisesti kylmän punainen alitsariini.

Palloveli rannalla (kuva 11) on päivää- mätön vedos, joka on ostettu Ateneu- min taidemuseon kokoelmiin niinkin varhain kuin vuonna 1913. Vedoksen väriaineiksi osoittautuivat koboltin- sininen, kadmiumkeltainen ja sinooperi eli lämmin punainen. Lisäksi vedoksesta löytyi hiukan lyijyvalkoista. Vedos on kauttaaltaan punertava, mutta toteu- tettu kolmella päävärillä: sinisellä, keltaisella ja punaisella.

Väriainetutkimuksissa Thesleffin kolmesta varhaisesta värivedok- sesta löytyivät seuraavat väriaineet: koboltinsininen, kadmiumkeltainen, kromivihreä sekä punaisista sinooperi (lämmin) ja orgaaninen punainen (kylmä). Nämä väriaineet eivät olleet Thesleffin aikaan yleisiä graafikoiden



Kuva 14. Ellen Thesleff, *Marionetteja*, väripuupiirros, laatta 1908, 9,5 x 9,5 cm, vedoslehti ajoittamaton, Kansallisgalleria / Ateneumin taidemuseo. Kuva: Kansallisgalleria / Jouko Könönen.

käytössä, mutta taidemaalarit käyttivät niitä laajalti. Kaikista kolmesta tutkista vedoksesta löytyi hieman lyijyvalkoista. Löydös puhuu sen puolesta, että Thesleff olisi vedostanut tuubiöljyväreillä eli samoilla väreillä, joilla hän myös maalasi öljyvärimaalauksensa. Lyijyvalkoista tiedetään käytetyn varhaisen tuubiöljyväreiden täyteaineena.

Sinkkivalkoisen käyttö lisääntyi Euroopassa vuodesta 1845 lähtien.⁶⁹ Vähitellen se syrjäytti lyijyvalkoisen niin sanottuna päävalkoisena. Sinkkivalkoista löytyi vuoden 1909 *Firenze*-vedoksesta. Samasta vedoksesta löytyi myös bariumsulfaattia, joka niin ikään on valkoinen jauhe. Sitä ei kuitenkaan ole koskaan käytetty valkoisena väriaineena.⁷⁰ Bariumsulfaattia löytyi vedoksen vihreältä alueelta, joten se on mahdollisesti ollut sekoitettuna hydratoitun kromioksidivihreän (viridiaani) väriaineen kanssa.

Hanne Tikkanen ja Seppo Hornytzkyjn artikkeli ”Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti” valottaa aikakauden maalareiden käyttämiä väriaineita. Hornytzkyjn ohjauksessa tekemäänsä väitöskirjaa varten Tikkanen tutki Gallen-Kallelan (1865–1931) käyttämiä väriaineita kattavasta valikoimasta öljyvärimaalauksia aina uran alkua ajoilta vuodesta 1880 lähtien taiteilijan viimeisiin elinvuosiin saakka.⁷¹ Gallen-Kallela oli vain neljä vuotta Thesleffiä vanhempi, joten heillä oli aikanaan käytössään identtiset taiteilijatarvikevalikoimat.

Windsor & Newton toi tinaputkiloihin säilötyt käyttövalmiit öljyvärit markkinoille vuonna 1842.⁷² Gallen-Kallela käytti tuubiöljyvärejä läpi uransa ja taiteilijan kuollessa hän jätti jälkeensä kymmenittäin öljyväriputkiloita.⁷³ Yleisesti ottaen Thesleffin maalarisukupolvi ei enää hirttänyt väriaineitaan sideaineeseen vaan käytti valmiiksi putkiloissa ostettavia öljymaaleja. Tikkanen tutkimuksessaan käyttöönsä ottama työkalu, ”peruspaletti”, kuvaa taiteilijan eniten käyttämiä väriaineita, jotka esiintyivät hänen teoksissaan uran alusta lähtien läpi tuotannon. ”Sivupaletti” sen sijaan ilmaisee peruspaletin rinnalla esiintyneitä väriaineita, jotka saattoivat esiintyä satunnaisesti vain osassa teoksista tai sitten ajanjaksoisesti.⁷⁴ Thesleffin vedoksista löytyneet väriaineet koboltinsininen, kadmiumkeltainen, sinooperipunainen ja kromivihreä löytyvät kaikki Gallen-Kallelan peruspaletilta, toisin sanoen niiden käyttö on ollut yleisempää kuin muiden väriaineiden.⁷⁵

Thesleffin *Marionetteja*-teoksesta tunnetaan viisi päiväämätöntä uniikkia moniväristä vedosta (kuvat 1–5 sivuilla 132–136).⁷⁶ Thesleff ei ole vedoksissaan noudattanut orjallisesti Museo Civica näkemiensä marionettinukkejen asujen väritystä, vaan hän on vedostusvaiheessa nauttinut vapaudesta värien käytössä.⁷⁷ Kansallisgallerian *Marionetteja*-vedoksessa (kuva 14), josta väriaineanalyysissä löytyi kadmiumkeltaista, keltaisen sävy on hyvin kylmä. Tarkkasilmäinen havaitsee

vasemmanpuoleisella mieshahmolla harmaan puuteroidun palmikoidun peruukin, jonka väri on sekoitettu sinisestä, punaisesta ja keltaisesta.

Japaninpaperia!

Syyskuussa 2020 Kansallisgallerian kokoelmiin kuuluvien kolmen Thesleffin värivedoksen *Firenze*⁷⁸ (1909), *Marionetteja*⁷⁹ sekä *La Rossa*⁸⁰ (1915) papereista tehtiin kuituanalyysit vedospaperien kuitujen tunnistamiseksi. Kansallisgallerian paperikonservaattori Kaisu Voutilainen otti 8–10 neliömillimetrin kokoiset paperinäytteet, jotka tutkittiin Metropolian ammattikorkeakoulun konservoinnin laboratoriossa. Paperikonservaattori Sara Théodore ja konservoinnin lehtori, paperikonservaattori Päivi Ukkonen tunnistivat kuidut. Kaikkien kolmen vedoksen paperi osoittautui valmistetuksi gampi-kuidusta.⁸¹

Kuituanalyysissä kuidun tunnistaminen perustuu yhtäältä kasvukuidun morfologiseen tunnistamiseen ja toisaalta näytteen värjäytymiseen reagenssivärillä. Tunnistamisessa käytettiin referenssinäytteitä tunnetuista gampi-papereista sekä Marja-Sisko Ilvessalo-Pfäfflin teosta *Fiber Atlas* (1995).⁸² Jokaisella kasvulla on oma morfologinen rakenteensa, ja gampi-kuidussa tällaisia tunnistettavia piirteitä ovat kuidun paikallinen leveneminen ja kuidun pään haaroituminen sekä niin kutsutut kuidun heikot nurjahdukset ja juovat.⁸³ Kaikki nämä gampille tyypilliset ominaisuudet löytyivät kaikkien kolmen vedoksen

kuitunäytteistä. *Marionetteja*-näyte oli kaikista puhtaimmin pelkkää gampi-kuitua. *Firenzen* ja *La Rossan* näytteissä oli sen sijaan hiukan jäämiä jostakin muusta japanilaisesta kuidusta, oletettavasti kozo-kuidun kalvoista.⁸⁴

Käsintehdyssä gampi-paperissa on sileä kiiltävä puoli ja hivenen karheampi puoli, jonka erottaa vain sormituntumalla. *Marionetteja*-vedoksen Thesleff on vedostanut kertaalleen kahtia taitetun arkin sileälle puolelle. Väri on kulkeutunut arkin ylemmän lehden läpi myös arkin alemmalle lehdelle. *Firenze*-vedoksen (1909) Thesleff on sitä vastoin vedostanut paperin karheammalle puolelle.⁸⁵ Gampi-paperin pinta vastaanottaa värin helposti laatalta sekä säilyttää sen pinnallaan. Siten gampi-kuidut eivät imaise väriä sisäänsä eurooppalaisten paperikuitujen tapaan.⁸⁶ Gampi-kuidusta saadaankin korkealaatuinen käsintehty paperi, joka sopii erityisesti maalaamiseen, puupiirrosten tekemiseen sekä kalligrafiaan. Paperi on silkinohutta, satiiniinsileää, hohtavaa ja rapisevaa. Lisäksi gampi-kuidut kestävät hyvin ikääntymistä, sillä kuitu ei haurastu eikä kellastu vuosisatojenkaan kuluessa.⁸⁷

Gampi oli yksi Japanin varhaisimpia vientiartikkeleita Eurooppaan. Rembrandt van Rijn käytti gampi-paperia jo vuonna 1647.⁸⁸ Japanin avauduttua länsimaille vuonna 1868 gampi yleistyi eurooppalaisten taiteilijoiden keskuudessa. Maailmannäyttelyt 1800-luvun lopulla autoivat osaltaan

gampi-papereiden suosion kasvussa Euroopassa.⁸⁹ Puupiirtäjät suosivat gampia siksi, että sen tiivis pintarakenne toisti erinomaisesti pienimätkin yksityiskohdat laatalla. James Abbott McNeill Whistlerin tiedetään käyttäneen useita erilaisia japanin-papereita.⁹⁰ Whistler oli Gordon Craigin arkkitehti-isän Edward W. Godwinin läheisin ystävä.⁹¹

Gordon Craigin arkistossa Firenzessä on säilynyt kolmetoista hänen japanin-paperille painamaansa vedosta. Varhaisin päivätty vedos on vuodelta 1908.⁹² Samalta vuodelta ovat Thesleffin varhaisimmat ohuen ohuelle arkille läpikuultavalla ruskealla värillä vedostamat Arena Goldoni -aiheiset nimeämättömät vedokset.⁹³ Kansallisgallerian vedosta suurenuslasilla tarkasteltaessa näkyviin tulee vedostamisen jälkeen arkin laatalta irrottamisesta seurannut imujälki. Öljyväri on noussut harjanteiksi värialueen reunoilla. Tällainen vuorimaisemaa muistuttava kohokuvio näkyi erityisen selvästi Kansallisgallerian värillistä *Palloveli rannalla* -vedosta mikroskooppilla tarkasteltaessa syksyllä 2018.

Takaisin Helsinkiin

Kesän 1909 Thesleff vietti Forte dei Marmin kalastajakylässä maalaten öljyväreillä kankaalle rantanäkymiä ja purjeventä ulapalla. Yhdessä näistä maalauksista mieshahmo heittää palloa.⁹⁴ Thesleffin *Palloveli rannalla* -vedoksessa mies- ja naishahmo heittelevät palloa keskenään (kuva 8). Leonard

Bäcksbäcka kertoo Thesleffin saaneen ”Bollkastare”-kuvansa valmiiksi jo helmikuussa 1908 – vain kuukausi lankonsa äkillisen kuoleman jälkeen. Bäcksbäcka kertoo taiteilijan tehneen luonnoksia teostaan varten jo kesällä 1907.⁹⁵ Bäcksbäckan teosluettelossa laatan nimi on *Bollspel vid stranden*, ja se on artikkelin mustan *Palloveli rannalla* -vedoksen laatta.⁹⁶ Victoria and Albert Museumin kokoelmiin kuuluvassa Gordon Craigin omistamassa vedoksessa on Thesleffin monogrammi oikeassa alakulmassa. Vedos on siten peilikuva tätä artikkelia kuvittavaan mustaan *Palloveli rannalla* -vedokseen nähden. Vedoksen alle Craig on kirjoittanut käsin seuraavan ajoitukseen liittyvän huomion: ”by Ellen Thesleff – at Forti di Marmi, 1908 (?)”.⁹⁷ Tällä tavoin *Palloveli rannalla* -laatan ajoitus selvisi.⁹⁸ Laatan ajoitus on poikkeuksellisesti huomattavasti varhaisempi kuin *The Beau* -lehdessä tammikuussa 1910 julkaistun kuvan. Näin ollen myös yksityiskokoelmassa oleva läpikuultavalla ruskealla värillä vedostettu *Palloveli rannalla* -vedos lienee jo vuodelta 1908 (kuva 9).⁹⁹

Syyskuussa 1909 Thesleff palasi Suomeen. *Firenze*-albumi ilmestyi, ja puupiirrosten ja puukaiverrusten tekeminen jatkui kotimaassa edelleen runsaana, mutta julkaistuja kohopainoteoksia ei tunneta edellä mainittujen lisäksi – ennen kuin Thesleff vuonna 1954 julkaisi runo- ja aforismikokoelmansa *Dikter och tankar*.¹⁰⁰

Thesleffin kohopainolaatoilla on selvästi oma kansainvälinen taidegrafiikan kontekstinsa. Samoilta laatoilta vedostettujen värivedosten konteksti on sitä vastoin toisaalla, varhaisten värillä vedostaneiden maalarien joukossa ja jo väriaineidensakin puolesta öljymaalauksen puolella. Thesleffin moniväriset uniikit vedokset ovat maalauksia siinä missä hänen öljyväreiksensäkin, mutta paperille toteutettuina.

Thesleffin ryhdyttyä kaivertamaan kohopainolaattoja ja vedostamaan niitä ensin yhdellä ja sitten usealla värillä nämä uudet tekniikat aiheuttivat myös näkyviä muutoksia Thesleffin öljyvärimaalauksiin. Tuo vaikutus näkyi välittömästi ensimmäisten laattojen julkaisun jälkeen vuonna 1908 maalauksessa *Tyttö* (kuva 15).¹⁰¹ Siinä palettiveitsellä maalattu voimakas ääriviiva muistuttaa puupiirroksen leikkausjäljen sulavaa mutta tarkkarajaisesti leikkautuvaa katkonaista viivaa. Tasainen beige maali-pinta toimii taustana ääriviivalle ja kasvojen roosalle alueelle. Teos on kuin painettu kahdella laatalla – ääriviivalaatalla ja roosan värin laatalla. Tällainen maalauksen jakautuminen selkeisiin yksivärisiin maalikerroksiin ja maalausprosessin jakautuminen selvärajaisiin vaiheisiin oli uutta Thesleffin tuotannossa.¹⁰² Sivellin oli vaihtunut palettiveitseen, josta tuli Thesleffin pääasiallinen maalausväline jo vuoden 1906 kuluessa. Hän oli kokeillut palettiveitsellä puulevyille maalaamista vuoden 1907 aikana toteuttaessaan maalaussarjaansa pienille puulevyille.

Tämän pääasiassa Firenzessä maalatun sarjan aiheista moni toteutui myöhemmin myös kohopainoteoksena.¹⁰³

Puupiirroksen kaivertaminen ja vedostaminen ovat selvästi erillisiä työvaiheita. Ne erottelivat Thesleffin ajattelussa aiheen ja taustan, mikä näkyy jo maalauksessa *Tyttö*, mutta vielä selvemmin Suomessa vuonna 1911 maalatussa *Asetelmassa* (kuva 16). Siinä Thesleff on maalannut palettiveitsellä vain repaleisen monivärisen öljymaalikerroksen valkoisena näkyvän pohjustusmaalikerroksen päälle. Valkoinen maalauksen tausta saa näkyä paljaana paperin tapaan ja olla osa teosta. Kuva-aiheen sijaan on värikäs ja itsenäinen – aivan kuten vuoden 1909 *Firenze*-värivedoksessa. Jos ajatellaan *Asetelmaa* kohopainolaattana, olisi Thesleff poistanut kaiken värillisiä viivoja ja laikkuja ympäröivän alueen ja sitten levittänyt värinsä laatalle ja painanut kuvan paperille. Puukaiverrus- ja puupiirrosteoppiin harjoitus kiihdytti Thesleffin maalausajattelun modernisoitumista. *Asetelmassa* pohjustusmaali, muutama ohuella siveltimellä vedetty luonnosviiva ja palettiveitsellä maalattu monivärinen repaleinen maalikerros olivat keskenään tasa-arvoisia. Maalausprosessi ja teoksen toteutuksen vaatima työstöjälki olivat paljaina ja ylpeästi esillä.¹⁰⁴

Seuraavana vuonna syntyi *Helsingin satama* (1912) (kuva 17). Siinä puupiirroksen vedostamisen kerroksellisuus on jälleen osa Thesleffin maalausajattelua. Horisontin alapuolisen osan

taiteilija on maalannut kahdella yksivärisellä öljymaalikerroksella. Alla on ohut ja läpikuultava oranssi maalikerros. Kerroksen kuivuttua hän on maalannut sen päälle paksun ja läpikuultamattoman vaaleansinisen värikerroksen. Oranssi väri näkyy vain päällimmäiseen maali-kerrokseen jätetyistä aukoista. Ensi näkemältä auringonkilo aalloilla näyttää oransseilta siveltimenjäljiltä. Tarkempi tarkastelu osoittaaakin niiden olevan siveltimenjäljen muotoisia aukkoja siveltimellä maalatussa maalikerroksessa. Thesleff on päällimmäisessä kerroksessa maalannut aiheen sijasta sen ympäristöä. Hän on maalannut ikään kuin laatan koskemattoman alueen, pinnan johon painoväri tarttuisi. Viillot laatassa näkyvät vedoksessa paperinvärisinä aukkoina – tässä tapauksessa oransseina.¹⁰⁵

Helsingin satamassa siveltimenjäljet näkyvät vaaleansinisessä kerroksessa. Thesleff on jättänyt maalauksen työstöjäljen näkyviin ja samalla maalannut siveltimenjäljen poissaolon. Jos nyt päinvastaisesti ajatellaan kohopainolaattaa, jolla oranssit ”siveltimenvedot” olisi voitu painaa vaaleansiniselle paperille, olisi Thesleff siveltimenjäljillään maalannut esiin laatan työstöjäljen. Laatalla velloo puinen meri, jossa veistöjälki aaltoilee veistäjän työn tahtiin. *Helsingin satama* on kuva kohopainolaatasta. Laatan leikkaaminen on ohjannut Thesleffin ajatusta näkyvästä siveltimenvedosta.¹⁰⁶

Puupiirroksen leikkaaminen ja vedostaminen vaikuttivat Thesleffin maalausajatteluun merkittävästi. Kaivertamisen

vaikutuksesta maalikerros muuttui ensin repaleiseksi perinteisen yhtenäisen, maalauksen reunasta reunaan ulottuvan, monivärisen maalikerroksen sijaan. Vedostamisen seurauksena maalikerros muuttui reikäiseksi sekä yksiväriseksi tai moniväriseksi. Maalauksen kuvatila muuttui kerrokselliseksi. Maalauksessa *Tyttö* (1908) (kuva 15) aihe irtoaa taustasta siten, että taustalla ja aiheella on omat värikerroksensa. *Asetelmassa* (1911) (kuva 16) enää aihe on maalattu öljyväreillä ja tausta on paljaaksi jätettyä pohjustusmaalia. Öljymaalikerros on pitsimäinen riekale pohjustetun kankaan pinnalla aivan kuten puupiirroksen kuva vedostuspaperilla. *Helsingin satama* (1912) (kuva 17) kruunaa tämän kehityksen, sillä se esittelee kahdeksi yksiväriseksi maalikerrokseksi hajonneen maalauksen. Horisontin alapuolella *Helsingin sataman* kuvatila rakentuu pinnansuuntaisista yksivärisistä maalikerroksista, jotka on koottu päällekkäin grafiikan vedostuskertojen tapaan.¹⁰⁷

Myöhemmin tämä kehitys auttoi Thesleffiä vapaan siveltimenjäljen kehittälyssä. Yhtä voimakkaana kuin *Helsingin satamassa* ei öljymaalauksen ja puulle kaiverrettujen teosten välinen synergia enää tämän jälkeen ilmennyt Thesleffin tuotannossa. Öljymaalaus ja kohopainoteokset kehittyivät omiin suuntiinsa. Myös sivellin palasi tämän teoksen myötä taas hallitsevaksi maalausvälineeksi.¹⁰⁸



Kuva 15. Ellen Thesleff, *Tyttö*, 1908, öljyväri kankaalle, 38 x 37, Olavi Turtiaisen kokoelma, Joensuun taidemuseo. Kuva: Joensuun taidemuseo / Eino Nieminen.



Kuva 16. Ellen Thesleff, *Asetelma*, 1911, öljyväri kankaalle, 30 x 32 cm, yksityiskokoelma. Kuva: Kansallisgalleria / Janne Tuominen.



Kuva 17. Ellen Thesleff, *Helsingin satama*, öljyväri pahville, 27 x 27 cm, Katarina ja Leonard Bäcksbackan kokoelma, HAM Helsingin taidemuseo. Kuva: HAM / Hanna Kukorelli.

Ellen Thesleffin tutkimisesta

Vuonna 1969 juhlittiin Ellen Thesleffin syntymän satavuotisjuhlaa. Ateneumin taidemuseossa järjestettiin Thesleffin teosten juhlanäyttely, jonka näyttelykomissaarina toimi samana vuonna taidemuseosta eläkkeelle jäänyt Einari Vehmas (1902–1980).¹⁰⁹ Näyttelyjulkaisuun Vehmas kirjoitti artikkelin ”Runoilija ja romantikko / Målarpoet och romantiker”. Vehmas oli nähnyt Thesleffin kohopainoteosten ja öljymaalauksen välisen synergisen suhteen. Hän ymmärsi, että muutokset tapahtuivat ensin värikköissä kohopainoteoksissa ja siirtyivät niistä maalauksiin.¹¹⁰ Artikkelissani olen koonnut yhteen Thesleffin julkaistut varhaiset laatat sekä seurannut Einari Vehmaan jälkiä Thesleffin käyttämien materiaalien ja varhaisten värikköiden vedosten osalta. Vehmas kirjoitti artikkelinsa taidegraafikoiden julkaisuun *Vedos ’70* Ateneumin taidemuseon näyttelyn ja kokoelmien perusteella sekä Leonard Bäcksbackan vuonna 1955 julkaiseman erittäin tarkan *Ellen Thesleff*-elämäkerran pohjalta.

Sittemmin Thesleff-tutkimus on lisääntynyt merkittävästi. Niin ikään analyysimenetelmät ovat kehittyneet. Suomen taideakatemiassa aloitettiin maalausten materiaalitutkimukset 1980-luvulla. Konservattorit tekivät alkuun yhteistyötä Helsingin yliopiston fyysikan laitoksen tutkijoiden kanssa. Oma materiaalitutkimuslaboratorio perustettiin Valtion taidemuseoon vuonna 1999.¹¹¹ Laboratorion perustamisesta,

analyysimenetelmien kehittämisestä sekä laboratoriossa tehtävistä materiaali-analyyseista vastasi erikoistutkija Seppo Hornytzkyj. Nykyäänkin maalaus-taiteen teknistä ja materiaalianalyytistä tutkimusta tehdään Suomessa vain Kansallisgalleriassa.

Materiaalianalyysien tarjoaman tiedon ohella ovat julkaisut toinen mahdollinen tapa kerätä tietoa Thesleffin varhaisiin vedoksiin liittyen. Aikakauslehtien sivut tarjoavat varsin varman tavan ajoittaa päiväämättömien vedosten laattoja. Laatimani luettelo Thesleffin kolmestakymmenestä neljästä varhaisesta kohopainolaatasta laskee nähdäkseni pohjan ja vakaan maaperän, jolle Thesleffin varhaisten vedosten tutkimus voi rakentua. Se toivoakseni vähentää sitä hetteikköä, johon jokainen Thesleffin vedosten tutkija on tähän asti jossakin määrin astunut. Thesleffin varhaisista vedoksista on ollut hyvin vaikea sanoa mitään varmaa.

Thesleffin varhaisten julkaistujen kohopainoteosten tuotanto on selvästi laajempi kuin on aiemmin arvioitu. Koska *Palloveli rannalla* -laatta on syntynyt jo vuonna 1908, voidaan tehdä seuraava laskelma. Vuonna 1908 Thesleff kaiversi kaksitoista julkaistua kohopainolaattaa ja seuraavana vuonna kaksikymmentä. Vuonna 1910 syntyi vielä kaksi julkaistua laattaa. Thesleff vedosti yksivärisiä vedoksia japaninpaperille jo vuonna 1908. Ensimmäinen monivärinen vedos on vuodelta 1909. Näillä laatoillaan hän oli Gordon Craigin kirjoittamien

ja *The Mask* -lehdessään julkaisemien artikkelien tärkein kuvittaja-avustaja. Tätä kautta hän oli myös aiemmin ymmärrettyä kansainvälisempi.

Thesleffin kytkös varhaisiin värikköiden vedostaneisiin taidemaalareihin ja graafikoihin olisi tärkeä jatkotutkimusaihe.¹¹² Tällöin tulisi kyetä analysoimaan tai lähteistä muutoin varmistamaan muiden taiteilijoiden käyttämät väriaineet ja vedostuspapereit. Thesleff tunsikin välineensä ja käyttämänsä materiaalit. Hän käytti taidemaalareiden tuubiöljyvärejä, joiden väriaineet eivät olleet taidegraafikoille tuttuja. Näin hän mitä todennäköisimmin erosi taidegraafikoiden valtavirrasta, joka oletettavasti vedosti öljypohjaisilla, taidegrafiikan painamiseen valmistetuilla painoväreillä. Niiden väriavaruus oli aikanaan huomattavasti rajallisempi kuin taidemaalareiden käyttämissä öljyväreissä.

Tutkimuksen lisääntymisestä huolimatta Vehmaan artikkeli taidegraafikoiden julkaisussa puolustaa edelleen paikkaansa. Jos Vehmas olisi

kirjoittanut artikkelinsa tieteellisemmin, olisi päätelmien ja tutkimusaineiston välisten suhteiden hahmottaminen toki helpottunut. Vehmas mainitsee vain yhdellä virkkeellä Thesleffin käyttäneen japaninpaperia. Jos hän olisi tuonut esiin, että useat hänen artikkelissaan käsittelemistä vedoksista oli vedostettu kyseisille papereille, olisi tieto epäilemättä otettu vakavammin vastaan. Sen sijaan Thesleffin on kotimaassaan tähän asti ajateltu vedostaneen vesiväreillä silkkipaperille. Vehmaan ainoa kömmähdyksensä sattui varhaisten kohopainovedosten sideaineen tapauksessa. Thesleffin vedosten vesiväriomainen kirkkaus ja ilmavuus ovatkin vieneet monen ajatukset japanilaisiin vesiväripuupiiroksiin ja Thesleffin Pariisiin opiskeluaikojen japonismiin. Tästä huolimatta ainoastaan Vehmas on välittänyt tiedon, että Thesleffin varhaisimmat värikköiden vedokset olivat yksivärisiä, että hänen myöhäiset vedoksensa olivat öljypohjaisilla väreillä vedostettuja ja että Thesleffin käyttämiin vedostuspapereihin olisi syytä kiinnittää huomiota.

Lähdeviitteet

- 1 Artikkelin on julkaistu aiemmin teoksessa *Printed matters: merkitysten kerroksia*, toimittaneet Martta Heikkilä & Annu Ver-
tanen (Helsinki: Taideyliopiston Kuvatai-
deakatemia, 2021), <https://taju.uniarts.fi/handle/10024/7205>. Uudelleen julkaistuun
artikkeliin on lisätty 12 kuvaa, numerot 3-4,
6-14 ja 16, sekä viitteet numero 4, 17, 40, 41,
43 ja 70. Lisäksi viitteitä 3, 15, 20, 36 ja 76
on muokattu.
- 2 Puupiirros on kaiverrettu puun halkaisupin-
taan, kun taas puukaiverrus on toteutettu
puun katkaisupintaan. Molemmissa tek-
niikoissa on omanlaisensa kaivertamiseen
käytetyt veitset sekä u- ja v-kourut. Thesleff
työsti varhaiset laattansa Italiassa, kun taas
myöhemmät, usein suurikokoisemmat
laatat hän teki pääsääntöisesti Suomessa.
Vuodelta 1915 on säilynyt suurikokoinen
puupiirroslaatta, joka on yksityiskokoel-
massa. Kansallisgallerian kokoelmissa
olevat laatat ovat pääasiassa suurikokoisia
puupiirroslaattoja, joista varhaisimmat ovat
vuodelta 1924.
- 3 Erkki Anttonen on väitöskirjassaan *Kan-
sallista vai modernia: Taidegraafikka osana
1930-luvun taidejärjestelmää* (2006) käynyt
läpi Thesleffin 1930-luvun kohopainove-
doksia. Monica Schalin on väitöskirjassaan
*Målarpoeten Ellen Thesleff: Teknik och kons-
tnärligt uttryck* (2004) koonnut yhteen sekä
tämän maalaus- että kohopainotuotantoa.
Maria Rosa Ventimiglia on Firenzestä käsin
koonnut Thesleffin kohopaino- ja maalaus-
tuotantoa pro gradu -tutkielmassaan *Ellen
Thesleff - Un'artista finlandese a Firenze*
(2014). Asta Kihlmanin väitöskirja *Kolme tut-
kielmaa sukupuolesta. Identiteettipoliittikka*
*Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin
ja Ellen Thesleffin taiteessa* käsittelee otsi-
kossa mainittujen taiteilijoiden teoksia vuo-
silta 1887-1949. Tutkijan queer-teoreettisesti
täsmentyneen postfeministisen luennan
kohteeksi valikoituu myös neljä Thesleffin
kohopainoteosta vuosilta 1910-1937. Turun
yliopiston julkaisuja, sarja C, osa 457 (Turku:
Scripta Lingua Edita, 2018).
- 4 Einari Vehmas toimi Ateneumin taidemu-
seon apulaisintendenttinä vuosina 1953-
1969. Hän vastasi grafiikka- ja piirustusko-
koelmasta sekä osallistui koko kautensa ajan
ostolautakunnan työhön. Riitta Ojanperä,
Kriitikko Einari J. Vehmas ja moderni taide,
Valtion taidemuseo Kuvataiteen keskus-
arkisto 20 (Helsinki: Valtion taidemuseo,
2010), 167-168, 170.
- 5 E. J. Vehmas, ”Ellen Thesleff graafikkona”,
teoksessa *Vedos '70: Suomen taidegraafikat*,
vuosikirja 1970 (Helsinki: Suomen taideaka-
temia, 1970), 6, 8.
- 6 *The Mask* -lehden levikistä ei ole tarkkaa
tietoa, mutta lehdestä väitöskirjansa (2009)
tehnyt tutkija Marc Duvillier arvioi artikke-
lissaan ”The Mask (1908-1929) de Edward
Gordon Craig: de la mise en scène de l'es-
pace scénique à celle de la politique” levikin
mahdollisesti tuhannen kappaleen suurui-
seksi. Teoksessa *Revue modernistes, revue
engagées*, toim. Benoît Tadié, Céline Man-
santi & Hélène Aji (Rennes: Presses universi-
taires de Rennes, 2011), 161-172, viite 2.
- 7 Edward Craig, *Gordon Craig: The Story of his
Life* (London: Victor Gollancz, 1968), 231-232.
- 8 Craig lähti Berliinistä kohti Firenzeä
marraskuussa 1906 ja tapasi Thesleffin
tietävästi maaliskuussa 1907. Leonard
Bäcksbäcka, *Ellen Thesleff* (Helsingfors:
Konstsalongen, 1955), 45; Craig, *Gordon
Craig*, 213-217; Leena Ahtola-Moorhouse,
”Elämäkerrallisia tietoja”, teoksessa *Ellen
Thesleff*, toim. Leena Ahtola-Moorhouse
(Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998), 16;
Erkki Anttonen, *Kansallista vai modernia:
Taidegraafikka osana 1930-luvun taidejärjes-
telmää* (Helsinki: Valtion taidemuseo, 2006),
611, viite 1; Salme Sarajas-Korte, ”Ellen
Thesleffin vuodet 1890-1915”, teoksessa *Ellen
Thesleff*, toim. Leena Ahtola-Moorhouse
(Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998), 53, 59;
Hanna-Reetta Schreck, *Minä maalaan kuin
jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide* (Hel-
sinki: Teos, 2017), 164-165.
- 9 Dorothy Nevile Lees, ”Notes on Work with
Gordon Craig and the Mask in Florence:
From the Beginning of 1907 Onwards”,
julkaisematon käsikirjoitus (Firenze, Archi-
vio Contemporaneo “Alessandro Bon-
santi”, Gabinetto G. P. Vieusseux, 1961), 8;
Anna-Maria von Bonsdorff, *Colour Ascetism
and Synthetist Colour: Colour Concepts in turn-
of-the-20th-century Finnish and European
Art* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2012), 37,
viite 63; Olga Taxidou, *The Mask: A Perio-
dical Performance by Edward Gordon Craig*
(London & New York: Routledge, 2013), 6-9.
Taxidou listaa brittilehdistä seuraavat: *The
Dial* (1889-1897), *The Dome* (1897-1900) *The
Savoy* (1896) ja *The Studio* (1893-1936). *The
Studio* muutoinkin satunnaisessa avus-
tamisessa Craigilla oli kahdenkymmenen
vuoden tauko, joka kesti 1900-luvun alusta
1920-luvun puoliväliin. Tuolloin (1908-1929)
Craig julkaisi *The Mask* -lehteä.
- 10 Markku Lahti, ”Arvoitus Ellen Thesleff
- Gordon Craig”, teoksessa *Ateneumin tai-
demuseo Museojulkaisu*, 18. vuosikerta 1973
(Helsinki: Suomen taideakatemia, 1974), 2, 8.
- 11 Taxidou, *The Mask*, 1-6, 8, 10, 12, 18 ja 22.
Taxidou listaa aikakauden tärkeimpinä
mannermaisina taidelehtinä seuraavat jul-
kaisut: *Art et Decoration*, Pariisi (1897), *Die
Kunst*, München (1899-1945), *Mir Iskuss-
tva*, Pietari (1895-1904), *Pan*, Berliini (1895-
1900), *Simplizissimus*, München (1896) ja *Ver
Sacrum*, Wien (1898) ja Leipzig (1899-1903).
- 12 Taxidou, *The Mask*, 22.
- 13 Lees, ”Notes on Work with Gordon Craig
and the Mask in Florence,” 9-10. Helmi-
kuusta 1907 lähtien Craig saneli *The Mask*
-lehden ensimmäiseen vuosikertaan tulevia
tekstejä Dorothy Nevile Leesille, joka kir-
joitti ne muistiin pikakirjoituksella. He olivat
tavanneet kerran tätä aiemmin.
- 14 Lilli-äidin kirje Ellen ja Gerda Thesleffille
Bolzanoon Italian pohjoislaidalle sunnun-
taina 26.8.1906 (postileima 27.8.1906) ja
Ellen Thesleffin kirje äidilleen Firenzestä
8.9.1909. Svenska litteratursällskapet i
Finland, Familjen Thesleffs arkiv, SLSA 958.
Matka Helsingin ja Firenzen välillä kesti
tuohon aikaan viikon.
- 15 *The Mask* 1, no. 1 (March 1908): 10-12. *The
Mask* -lehden alkuperäiset vuosikerrat löy-
tyvät mm. Firenzen Kansalliskirjastosta
(Biblioteca Nazionale di Firenze). Kansallis-
gallerian kirjaston kokoelmiin kuuluu *The
Mask* -lehden näköispainos (toim. Lorelei F.
Guidry, 1966), jota käytän tässä artikkelissa.
Näköispainoksen julkaisuvuosi on 1966 eikä
1968, mikä oli virheellisesti annettu julkaisu-
vuodeksi alkuperäisessä artikkelissani.
- 16 Bäcksbäcka, *Ellen Thesleff*, 45. Kirjoittaja

- vieraili keväällä 2017 Venetsiassa Museo Correrissa (aiemmin Museo Civico), jonka kokoelmiin aatelismies Teodoro Correrin omistamat keskiaikaiset italialaiset puupiirroslaatat siirtyivät testamentin myötä vuonna 1830.
- 17 Artikkelin uudelleen julkaisussa alkuperäinen rubiininpunainen väri on korjattu muotoon unikonpunainen. Thesleff kirjoitti luonnoksensa viereen huomautuksen ”Röd ponso”, joka on punaisen sävy. ”Ponceau” [po:nsɔ:] on ranskaa ja tarkoittaa unikonväriä. Kyse on aikanaan hyvin tunnetusta kylmästä punaisen sävystä, jolla korvattiin kalliita kokenilli- ja värimataravärejä, kylmiä punaisia sävyjä. Tämä yksityiskohta selvisi vasta, kun artikkeli oli jo julkaistu. Oikean värisävyn jäljityksessä auttoivat arkistonhoitajat Sanna Jylhä ja Mirva Virtanen (SLS) sekä konservattorit Malla Tallgren ja Sara Théodore. Väriaineanalyysissä Kansalliskallerian *Marionetteja*-vedoksesta löytyi orgaanista punaista, jonka tarkempi tunnistaminen ei ollut mahdollista. Kyseessä voi olla mahdollisesti alitsariini.
- 18 Ellen Thesleffin luonnoskirja, Kansalliskalleria, inventaarionumero A IV 3449:25; Bäcksbäcka, *Ellen Thesleff*, 45; Kukka Paavilainen, ”Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä”, 139–143, 156–160.
- 19 Leonard Bäcksbäcka kertoo *Ellen Thesleff* -elämäkerrassaan (1955) taiteilijan ryhtyneen vakavasti kaiverrustyöhön vasta vuoden 1907 loppupuolella ja mainitsee *Marionetteja*-laatan syntyneen tuolloin. Bäcksbäcka, *Ellen Thesleff*, 45–46, 174–175. Tieto perustuu Thesleffin Eynar-veljelleen 25.12.1907 lähettämään kirjeeseen (SLSA 958). Thesleff ei mainitse syntyntyttä puupiirrostaan nimeltä, mistä johtuen Bäcksbäckan tulkinta on puutteellinen. Tässä artikkelissa ajoitan teoksen laatan *The Mask* -lehdessä ilmestyneen kuvan mukaisesti vuodelle 1908. Kaikki viisi laatalta otettua värivedosta ovat päiväämättömiä.
- 20 *The Mask* 1, no. 3 & no. 4 (May–June 1908). Craigin artikkelin sivut ovat 57–70 ja *Marionetteja* numeroimattomalla sivulla 70b. Tämän artikkelin kuvituksen ulkopuolelle jäävät moniväriset vedokset ovat yksityiskokoelmassa (2 kpl) ja Turtaisen kokoelmassa Joensuun taidemuseossa sekä Tuomo Sepon kokoelmassa.
- 21 *The Beau* -lehden tammikuun 1910 numeron alkuperäiskappale löytyy Cambridgen yliopiston kirjastosta.
- 22 Leonard Bäcksbäckan mukaan Thesleff kuitenkin kaiversi naamioaiheitaan lehden ensimmäiseen numeroon jo syksyn 1907 aikana. Näiden laattoja hän ei syystä tai toisesta mainitse *Ellen Thesleff* -elämäkertansa teosluettelossa vaan aloittaa listansa *Marionetteja*-laatoilla (1907) ja jatkaa sen jälkeen *Firenze*-albumin laattoihin (1908–1909). Bäcksbäcka, *Ellen Thesleff*, 46, 174. Kansalliskallerian kokoelmassa on Thesleffin naamioaiheisia luonnoksia jo vuodelta 1907, mutta kohopainovedoksia ei tuolta vuodelta tunneta.
- 23 *The Mask* 1, nro 1 (March 1908): 9–12, kuvat 10, 11 ja 12; Duvillier, *The Mask [1908–1929] de Edward Gordon Craig*, 951. Marc Duvillier on koonnut teoksensa liitteeseen yli 60 Craigin lehdessään käyttämää salanimeä.
- 24 *The Mask* 1, no. 6 (August 1908): 128.
- 25 *The Mask* 1, no. 8 (October 1908): 149–154, kuva 154; 161–163, kuva 163. *The Mask* -lehden ensimmäisen vuosikerran aikana julkaistiin seitsemän Thesleffin teosta, joista viimeinen on kolmannen toisinto. *The Mask* 1, 12 ja 163.
- Jälkimmäisessä näistä on kehys ja Thesleffin monogrammi.
- 26 Lehti ilmestyi vain syksystä 1907 kesään 1909 saakka. Jo kyseisestä kevätnumerosta 1908 lähtien lehteä julkaisi ja puupiirroksillaan kuvitti George Wolfe Plank. Lehden painos oli 500 kappaletta. (<https://orbis.library.yale.edu/vwebv/holdingsInfo?bibId=3425699>) Craigin etsaus *Design for a Motion* sivulla 8 ja sivulla 9 Craigin teksti ”Preface to a Portfolio of Etchings”. Sähköpostitiedonanto Natalia Sciarinilta Kukka Paavilaiselle 16.9.2020. Plank tuli tunnetuksi 1910- ja 1920-luvulla *Vogue* -lehteen piirtämistään lukuisista Art Nouveau -kansikuvista. Näiden signeerauksena näkyy usein koristeellinen kirjainyhdistelmä ”GWP”.
- 27 Maria Rosa Ventimiglia, *Ellen Thesleff: Un’artista finlandese a Firenze*, pro gradu -tutkielma (Università degli studi Firenze, 2014), 103–104. *The Butterfly Quarterly* kesännumero löytyy Yalen yliopiston kirjastosta kokoelmasta The Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, New Haven. Thesleffin teos on kesänumeron 1908 sivulla 13. Lehden muissa numeroissa ei ole Thesleffin teoksia. Sähköpostitiedonanto Natalia Sciarinilta Kukka Paavilaiselle 16.9.2020.
- 28 Värivedos, Leonardo Da Vilhun säätöön kokoelma, Kuopion taidemuseo.
- 29 *The Mask* 1, no. 11 (January 1909): 222.
- 30 Dorothy Nevile Lees, ”The Arena Goldoni, its Past, its Present and its Future”, *The Mask* 2, no. 1–3 (July 1909): 28–38.
- 31 Craig, *Gordon Craig*, 231.
- 32 Lees, ”The Arena Goldoni, its Past, its Present and its Future”, 34; Giacomo Oreglia, *Commedia dell’Arte: Maskerna*, *komedianterna, scenarierna* (Stockholm: Ordfront, 2002), 231, 246.
- 33 *The Goldoni arena* -esite, Ventimiglia, *Ellen Thesleff*, 92–93. Ks. myös <https://www.bukowskis.com/fi/auctions/F163/254-ellen-thesleff-puupiirroksia>.
- 34 Teos on Kansalliskallerian kokoelmassa nimellä ”Goldonin areena Firenzessä”. <https://www.finna.fi/Record/muusa.urn:uuid:E2058EA4-E02C-449A-886D-D40F14D-DECDB>.
- 35 The Arena Goldoni, *The Mask* 2, no. 1–3 (July 1909): 38.
- 36 Teos on Kansalliskallerian kokoelmassa nimellä ”Goldonin teatterin näyttämö Firenzessä”. <https://www.finna.fi/Record/muusa.urn:uuid:1B5D6A32-AD48-4A07-8CDA-952A1D244C31>. Teoksen musta koevedos, SLSA 958.
- 37 Thesleffin perheen arkistosta (SLSA 958) löytyvät myös mustat Thesleffin ohuelle arkille vedostamat *The auditorium*, *The stage* ja porttihilvi. Jälkimmäisen toinen vedos on myös Kansalliskallerian kokoelmassa. Tämä teos ei esiinny nimettynä *The Goldoni arena* -esitteessä, vaan nimeäminen on tehty Kansalliskalleriassa. <https://www.finna.fi/Record/muusa.urn:uuid:DB63D4C6-5E87-4DE5-9C6A-FA31C0031B57>.
- 38 Vuosikerran viimeisessä numerossa Ellen Thesleff ilmoitetaan kuvan alla naamion suunnittelijaksi, mutta Gordon Craig mainitaan kuvan kaivertajaksi. Teoksen monogrammissa kirjaimet E, T, G ja C sulautuvat yhteen. *The Mask* 2, no. 10–12 (April 1910): 170b. En ole huomioinut yhteistyöteosta laskelmissani, mutta lisätietoa teoksesta löytyy leipätekstistä viitteen 53 kohdalta.
- 39 Kansalliskallerian kokoelmassa on yksivärinen suorakaiteenmuotoinen *Arno*-vedos, ks.

- viite 91. *Firenze*-albumia on säilynyt kolme kappaletta kirjastoissa: Kansalliskirjasto, Kansallisgallerian kirjasto ja Helsingin yliopiston pääkirjasto Kaisa-talo. En käsittele *Firenze*-albumia tämän enempää, sillä olen tarkastellut albumia taidehistorian pro gradu tutkielmassani *Puugrafikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912* (Helsingin yliopisto, 2016), 10, 17–21, 39–41, 53–59, 74.
- 40 Mustan vedoksen teoskuvasta on tässä uudelleen julkaisussa poistettu vedospaperi. Tällä tavoin päästään eroon sekä teoskuvan vedospaperin reunasta että itse valokuvan reunasta. Näin Thesleffin kaunis kaiverrusviiva pääsee paremmin esiin ja esitystapa muutoinkin lähestyy *Palloveli rannalla*-teoksen alkuperäistä julkaisutapaa *The Beau*-lehden sivulla.
- 41 Alkuperäisen julkaisun värillisten vedosten lukumäärä kolme on muutettu muotoon neljä. Ks. viite nro 43.
- 42 Monivärinen teos on ostettu Ruotsista Hörhammerilta vuonna 1933.
- 43 Hämeenlinnan taidemuseossa Vilho Penttilän kokoelmassa oleva värivedos tuli tietooni artikkelin julkaisun jälkeen. Kyseinen virke on lisäys alkuperäiseen artikkeliin.
- 44 Lorelei F. Guidryn vuonna 1966 laatima *The Mask*-lehden näköispainoksen vuosikerran aloittava sisällysluettelo, jossa kuvittajista on laadittu oma sivunumeroin varustettu listansa, on toisen vuosikerran osalta varsin harhaanjohtava. Sen sijaan lehden numeroiden alkuperäiset sisällysluettelot ovat varsin tarkkoja, poikkeuksena kuitenkin ensimmäisen vuosikerran tammikuun 1909 numero. Lorelei F. Guidry, *The Mask Edited by Edward Gordon Craig, Florence 1909–1929* (New York: Benjamin Blom, 1966).
- 45 Lees, “Notes on Work with Gordon Craig and the Mask in Florence”, 13; Craig, *Gordon Craig*, 242; Duvillier, *The Mask [1908–1929] de Edward Gordon Craig*, 951.
- 46 *The Mask* 3, no. 1–3 (July 1910): 34–35, kuva 35. Gordon Craigin kirje John Semarille: ”The Theatre. In Germany, Holland, Russia & England. A Series of Letters from Gordon Craig. Letter Three.” Craig keskittyy kirjeen alussa tärkeimmän näyttämötoteutuksensa, Shakespearen *Hamletin*, valmisteluun Moskovassa.
- 47 *The Mask* 3, no. 4–6 (October 1910): 57–60, kuva 60; Duvillier, *The Mask [1908–1929] de Edward Gordon Craig*, 951.
- 48 SLSA 958.
- 49 Craig julkaisi tekstin uudelleen vuonna 1911 *On the art of the theatre*-kirjansa ensimmäisenä tekstinä ja vielä kolmannen kerran vuonna 1913 ilmestyneessä kirjassaan *Towards a new Theatre*. Tieto vuoden 1913 julkaisusta ks. Markku Lahti, *Gordon Craig ja puupiirros*, taidehistorian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto 1971, 88; Gordon Craig, *On the art of the theatre* (1911; London: William Heinemann Ltd. Mercury Books, 1962).
- 50 Tämän tekstin Craig julkaisi uudelleen vuonna 1947 teoksessaan *The Theatre Advancing* (New York: Benjamin Blom, 1963; uusi painos Craigin tekemin muutoksin).
- 51 ”Some Evil Tendencies of the Modern Theatre”-tekstin Craig julkaisi uudelleen kirjassaan *On the art of the theatre* (1911).
- 52 *The Mask* 1, no. 2 (April 1908), ”The Actor and the Über-Marionette”, 3–15, Craigin teokset 3, 9b, 15; Duvillier, *The Mask [1908–1929] de Edward Gordon Craig*, 951. Teokset ovat eräitä Craigin tunnetuimpia. Tekstin Craig julkaisi uudelleen vuonna 1911. Jo ennen *The Mask*-lehteä Craig oli julkaissut manifestin *The Art of the Theatre* (1905). Sen hän liitti vuoden 1911 julkaisuunsa ja omisti koko julkaisun William Blakelle ja hänen työparinaan toimineelle vaimolle. Manifesti pääsi myöhemmin osaksi teatterintutkimuksen *The Theory of the Modern Stage*-antologiaa vuonna 1968.
- 53 Edward W. Godwin, ”The Architecture and Costume of Shakespeare’s Plays – Othello”, *The Mask* 2, no. 10–12 (April 1910): 165–170, kuva 170b.
- 54 Nämäkin teokset kuvittivat kirjoituksia, jotka Craig julkaisi uudelleen: kirje John Semarille ”The Theatre in Russia, Germany, and England” ilmestyi uudelleen vuoden 1911 julkaisussa ja ”The Proposals Old and New” vuoden 1947 julkaisussa.
- 55 Lees, ”Notes on Work with Gordon Craig and the Mask in Florence”, 9–15. Lees mainitsee Ellen Thesleffin nimeltä muistelmiensa sivulla 13.
- 56 Craig, *Gordon Craig*, 244. Craigin elämäkerran kirjoitti tämän poika, joka mainitsee lehden ensinumeron painoksen olleen 500 kappaletta.
- 57 Taxidou, *The Mask*, 11, 18.
- 58 Heikki Malme, ”Käyttötavarasta taiteeksi: puupiirroksen historiaa”, teoksessa *Puupiirroksen taito: öljyväripuupiirros ja japanilainen vesiväripuupiirros*, toim. Tuula Moilanen, Kari Laitinen ja Antti Tanttu (Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 1999), 27.
- 59 Lahti, *Gordon Craig ja puupiirros*, 63.
- 60 Paavilainen, ”Kuvallisen materiaalien lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä”, 164–166.
- 61 Craig, *Gordon Craig*, 232. Craigin poika kirjoittaa: ”so he encouraged Ellen Tesleff [...] to engrave. He could count on her for blocks in the future.”
- 62 Lahti, *Gordon Craig ja puupiirros*, kuvitusta. Valokuvassa esiintyvän vedoksen alapuolelle Craig on kirjoittanut: ”The best thing she has done.” Valokuvan vedos on Craigin käsi-alalla merkitty marraskuulle 1914. Lahden pro gradu -tutkielman valokuvat ovat Victoria and Albert Museumin kuvakokoelmista.
- 63 Inventaarionumero A-2003-1221.
- 64 Osaa näytteistä tarkasteltiin myös UV-valomikroskopian avulla.
- 65 Inventaarionumero C IV 760.
- 66 Inventaarionumero C I B II 94.
- 67 Inventaarionumero C III B II 214.
- 68 Vehmas, ”Ellen Thesleff graafikkona”, 8.
- 69 Hermann Kühn, ”Zinc White”, teoksessa *Artists’ Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 1, toim. Robert L. Feller (Washington: National Gallery of Art, 1986), 172. E. C. Leclair työskenteli vuosina 1835–1844 Ranskassa sinkkivalkoisen öljymaalien kehittämiseksi. Vuonna 1845 hän kykeni aloittamaan maalin teollisen tuotannon Pariisiin lähettyvillä.
- 70 Virke on lisäys alkuperäiseen artikkeliin. Artikkelin toimitusvaiheessa tekstiin oli syntynyt väärinkäsitys. Bariumsulfatti ei ole valkoinen väriaine vaan valkoinen jauhe, jota ei ole koskaan käytetty väriaineena.
- 71 Hanne Tikkala & Seppo Hornytzkij, ”Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti”, *Tahiti* 1 (2020): 5. Tutkimusaineisto on läpileikkaus Gallen-Kallelan taiteellisesta tuotannosta 1880–1929. Aineisto koostuu 265 maalauksesta ja 83 öljy- ja temperaväriputkilosta.
- 72 Tikkala & Hornytzkij, ”Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti”, 8, viitteet 16–17. John G. Rand kehitti öljytuubit 1841 ja sai niille patentin samana vuonna. Winsor & Newton alkoi myydä öljyvärejä tuubeissa seuraavana vuonna.

- 73 Tikkala & Hornytzkyj, ”Luonnontieteellisen analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti”, 5.
- 74 Tikkala & Hornytzkyj, ”Luonnontieteellisen analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti”, 5–6.
- 75 Tikkala & Hornytzkyj, ”Luonnontieteellisen analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti”, 10. Asia on havainnollisesti esitetty väritetyssä segmenttidia-grammissa Tikkalan tutkimuksessa.
- 76 Alkuperäisen artikkelin kuvituksena oli näistä kolme: Tuomo Sepon kokoelman, Kansallisgallerian ja yksityiskokoelman vedokset. Puuttuneet kaksi vedosta ovat Turtaian kokoelmassa Joensuun taidemuseumissa ja yksityiskokoelmassa. Artikkelin (nro 4) uudelleen julkaisun yhteydessä kaikki viisi värivedosta löytyvät oppinäytteen kolmannen artikkelin alusta.
- 77 Paavilainen, ”Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin mario-nettien jäljityksessä”, 156–164.
- 78 Inventaarionumero A-2003-1221.
- 79 Inventaarionumero C IV 760.
- 80 Inventaarionumero C IV 1340. Tämän vedoksen laatta on säilynyt yksityiskokoelmassa.
- 81 Sara Théodore & Päivi Ukkonen, ”Papereiden kuituanalyysit Ellen Thesleffin vedoksista, Ateneumin kokoelmista”, tutkimusraportti, 2020. Kansallisgallerian kokoelmissa olevan *Palloveli rannalla* -värivedoksen kellastunutta ja ruskettunutta paperia ei voitu analysoida tässä yhteydessä, sillä arkin marginaali kuva-alan ulkopuolella oli liian niukka koepalan ottamista ajatellen.
- 82 Théodore & Ukkonen, ”Papereiden kuituanalyysit Ellen Thesleffin vedoksista”, 2020. Marja-Sisko Ilvessalo-Pfäfflin suomenkielisen *Kuidut kuvina* -teoksen (2015) kuvat on jäljennetty alkuperäisestä englanninkielisestä julkaisusta, minkä takia hyvälaatuiset kuvat löytyvät vain alkuperäisestä teoksesta (1995).
- 83 Marja-Sisko Ilvessalo-Pfäffli, *Fiber Atlas* (Berlin: Springer, 1995), 348–351; Agnieszka Helman-Wazny, ”Asian Papers in Works of Art: A Comparative Fiber Analysis”, *Hand Papermaking* 21, no. 2 (2006): 4–9.
- 84 Théodore & Ukkonen, ”Papereiden kuituanalyysit Ellen Thesleffin vedoksista”.
- 85 Théodore & Ukkonen, ”Papereiden kuituanalyysit Ellen Thesleffin vedoksista”.
- 86 American Institute for Conservation (AIC), AIC Wiki.
- 87 Ilvessalo-Pfäffli, *Fiber Atlas*, 350.
- 88 Jacobus Van Breda, ”Rembrandt’s etchings on oriental papers: papers in the collection of the National Gallery of Victoria”, *Art Bulletin of Victoria* 38 (1997), <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/rembrandt-etchings-on-oriental-papers-papers-in-the-collection-of-the-national-gallery-of-victoria/>; Ad Stijnman, ”Rembrandt’s Etchings and Japanese Echizen Paper” (Amsterdam: Rembrandt House Museum, 2015), 2, https://www.academia.edu/35913380/REMBRANDTS_ETCHINGS_AND_JAPANESE_ECHIZEN_PAPER
- 89 Megumi Mizumura, Takamasa Kubo & Takao Moriki, ”Japanese paper: History, development and use in Western paper conservation”, teoksessa *Adapt & Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation* (2017), 44; Rebecca Capua, ”Japonisme and Japanese works on paper: Crosscultural influences and hybrid materials”, teoksessa *Adapt & Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation*, Proceedings from the International Conference of the Icon Book & Paper Group, London 8–10 April 2015 (London: The Institute of Conservation, 2017), 29. <https://www.icon.org.uk/groups-and-networks/book-paper/conference-proceedings.html>
- 90 Antoinette Dwan, ”A Method for Examining and Classifying Japanese Papers Used by Artists in the Late Nineteenth Century: The Prints of James Abbott McNeill Whistler”, *Studies in the History of Art* 41, Monograph Series III: Conservation Research (1993), 105–107; AIC Wiki.
- 91 Craig, *Gordon Craig*, 32.
- 92 Gordon Craigin arkisto. *Figurini (Danzatrice)*, 1908, xilografia su carta giapponese, IT ACGV EGC B-I 111.
- 93 Kansallisgallerian kokoelmassa on suora-aitteenmuotoinen *Arno*-vedos, joka on myös *Firenze*-albumin kolmas teos. Myös tämä vedos ja siten myös sen laatta saattavat olla jo vuodelta 1908, mihin Vehmas-kin viittaa kirjoittaessaan (1970, 4), että Thesleffin varhaisimmat värivedokset olivat yksivärisiä. *Arno* Finnassa: <https://www.finna.fi/Record/muusa.urn:uuid:290366DC-EC95-42E9-8C38-1BC2CC32F25B>
- 94 Ellen Thesleff: *Forte dei Marmi (Palloveli)* (1909), öljy kankaalle, 44 x 42 cm. Yksityiskokoelma. Bäcksbakan teosluettelossa maalaus on teosnumerolla 235 ja nimellä *Medelhavsbild* (1909). Bäcksbaka, *Ellen Thesleff*, 142; Ahtola-Moorhouse, ”Teosluettelo”, teoksessa *Ellen Thesleff*, toim. Leena Ahtola-Moorhouse (Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998), 151. Teosluettelossa maalaus on teosnumerolla 114 (LB 235), joka liittyy sen Leonard Bäcksbakan maalaukseen.
- 95 Bäcksbaka kirjoittaa: ”Snart hade även Ellen Thesleff återgått till sitt måleri. Redan i februari [1908] stod hennes ’Bollkastare’ färdig, en bild, till vilken hon gjort studier i Forte dei Marmi föregående sommar.” Bäcksbaka, *Ellen Thesleff*, 47.
- 96 Bäcksbaka, *Ellen Thesleff*, 175 (*Bollspel vid stranden*, laatan numero teosluettelossa 62). Ahtola-Moorhousen teosluettelossa (s. 155) samalta laatalta vedostettu musta *Palloveli rannalla* -vedos on teosnumerolla, joka liittyy sen Bäcksbakan teosluettelon laattaan: 118 (LB 62).
- 97 Lahti, *Gordon Craig ja puupiirros*, valokuva.
- 98 Bäcksbakalta lainaamani sitaatti on siten epätarkka. Ensin Bäcksbaka kirjoittaa Thesleffin maalaamisesta ja seuraa- vassa virkkeessä tämän kohopainokuvasta. Kesältä 1908 ei tunneta Thesleffin Forte dei Marmi -rantanäkymiä. On todennäköistä, että Bäcksbaka tarkoittaa lainauksen toisessa virkkeessä Thesleffin *Palloveli rannalla* -laatan syntyajankohtaa (helmikuu 1908) sen sijaan, että tarkoittaisi maalauksen synty- ajankohtaa, jonka hän teosluettelossaan ajoittaa vuodelle 1909.
- 99 Teos oli esillä Hanna-Reetta Schreckin kuratoimassa Taidekeskus Retretin *Ellen Thesleff - värien tanssi* -näyttelyssä 5.6.–31.8.2008. *Ellen Thesleff - värien tanssi*, toim. Ilkka Karttunen ja Hanna-Reetta Schreck (Punkaharju: Retretti, 2008), 46. Thesleffin nuoren kollegan näkökulmasta kirjoittamani teksti ”Veitset – Ellen Theslefin vapauden välineet” on suomenkielisenä julkaisun sivuilla 97–103 ja englanniksi sivuilla 193–199.
- 100 Ellen Thesleff, *Dikter och tankar* (Helsingfors: Konstsalongen, 1954).
- 101 Ellen Thesleff: *Tyttö* (1908), öljy kankaalle, 38 x 37 cm, Olavi Turtaian kokoelma, Joensuun taidemuseo.
- 102 Paavilainen, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912*, 38–39.

- 103 Paavilainen, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908-1912*, 26-35, 55-59.
- 104 Paavilainen, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908-1912*, 42, 72-73.
- 105 Paavilainen, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908-1912*, 45, 47.106 Paavilainen, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908-1912*, 46-47. Ellen Thesleffin kohopainotuotannon yhteys hänen öljyvärimaalauksiinsa oli vahvasti esillä Hanna-Reetta Schreckin kura-toimissa näyttelyssä *Ellen Thesleff - Minä maalaan kuin jumala* HAM Helsingin taidemuseossa 26.4.2019-26.1.2020. Muun muassa puupiirroksen kaivertamisen ja vedostamisen näkyvä vaikutus *Helsingin satama* -teokseen (1912) oli esillä näyttelyn seinäteksteissä. Ks. Schreck, *Minä maalaan kuin jumala*, 204.
- 107 Paavilainen, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908-1912*, 45-48.
- 108 Paavilainen, *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908-1912*, 47, 72.
- 109 *Ellen Thesleff: 100-vuotisjuhlanäyttely* 23.10.-23.11.1969, Ateneumin taidemuseo. Näyttelyn järjestäjä Suomen taideakatemia.
- 110 E. J. Vehmas, ”Runoilija ja romantikko”, teoksessa *Ellen Thesleff: 100-vuotisjuhlanäyttely* (Helsinki: Suomen taideakatemia, 1969).
- 111 Tikkala & Hornytzkyj, ”Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti”, 7.
- 112 Thesleffin läheisen kollegan, ruotsalaisen taidemaalari Carl Palménin tuotannon vaikutus Thesleffiin on edelleen tutkimatta. Palme harjoitti japanilaista vesiväri-puupiirrosta jossakin vaiheessa uraansa. Monica Schalin, *Målarpoeten Ellen Thesleff: Teknik och konstnärligt uttryck* (Åbo: Åbo Akademi, 2004), 108.

Yhteenveto **Tutkia katsoen**



Kuva 1. Ellen Thesleff, *Ponte Vecchio*, 1907, öljy puulle, 20,5 x 21 cm, yksityiskokoelma. Kuva: HAM / Hanna Kukorelli.

Teoksen äärellä harjaantunut katse yhdistää niin varhaisia taiteentuntijoita kuin nykyisiä taiteilijoita ja konservaattoreitakin. Giovanni Morellin aikana nämä tehtävät eivät olleet vielä eriytyneet, vaan taidemaalarit toimivat niin taiteentuntijoina kuin maalausten konservoijinakin. Artikkelissaan ”Tekninen taidehistoria tutkimuksellisenä lähestymistapana” konservaattori-taidehistorioitsija Ari Tanhuanpää avaa taideteosten teknisen tutkimuksen historiaa. Alan metodologian historiallisena lähtökohtana hän pitää Morellin ja Bernard Berensonin harjoittamaa taiteentuntijuutta.¹

Connoisseurit pyrkivät attribuoimaan taideteokset vertailevan muotoanalyysin avulla käyttäen hyväksi taideteosten tarkkaa ja systemaattista silmämääräistä havainnointia.² Peruslähtökohtana taideteosten nykyisessäkin attribuoinnissa on näkemys, että kullakin taiteilijalla on oma luonteenomainen kädenjälkensä, joka on erotettavissa muiden taiteilijoiden vastaavasta. Nykyaikaisessa attribuointitutkimuksessa taidehistorioitsijan ja konservaattorin yhteistyön lisäksi työhön osallistuu usein myös muiden alojen tutkijoita.³

Konservaattori Malla Tallgrenin Kuvataideakatemiassa opettama *Maalauksen materiaaliopin* kurssi tarjosi riittävät perustiedot konservaattoreiden ja materiaalitutkijoiden kanssa tekemääni yhteistyöhön. Thesleffin kohopainoteosten öljyvärit olivat yllättäen maalareille niitä kaikkein tutuimpia sävyjä: kadmiumkeltainen, koboltinsininen, viridiaanivihreä ja alitsariini (kylmä punainen) sekä sinooperi (lämmin punainen). Vedosten japaninpaperi puolestaan osoittautui nykypuupiirtäjien luottomateriaaliksi. Ajallinen etäisyys katosi ja taidehistoria muuttui kouriintuntuvan konkreettiseksi, käden ulottuvilla olevaksi, tutuksi.

Kohopainomenetelmän oppiminen – kokemuksellinen hankkiminen – mahdollisti Thesleffin aineistojen lähestymisen uudesta näkökulmasta. Puupiirrosten tekeminen avasi silmäni Thesleffin pienille värivedoksille. Olen tuonut Thesleffin vähän tutkitun kohopainotuotannon teokset tutkimuksen piiriin. Näin Thesleffin koko tuotannon laajuudesta on mahdollisuus saada entistä tarkempi kokonaiskuva.

- 1 Ari Tanhuanpää, ”Tekninen taidehistoria tutkimuksellisenä lähestymistapana”, teoksessa *Taidetta tutkimaan: menetelmiä ja näkökulmia*, toim. Annika Waenerberg & Satu Kähkönen (Kampus Kustannus / JYY julkaisusarja 86, 2012), 350.
- 2 Ibid.
- 3 Tanhuanpää, ”Tekninen taidehistoria tutkimuksellisenä lähestymistapana”, 355.

En voi olla korostamatta käden kokemuksen merkitystä. Ilman ymmärrystä tekoprosessin jyrkästi jakautuvista vaiheista en olisi hahmottanut myöskään Thesleffin kahtaalle kurottautuvaa toiminnan kontekstia. Kaiverrusvaiheen taiteellista panosta manifestoivilla mustilla vedoksilla on oma kansainvälinen kontekstinsa lehtimaailman kehityksessä Art Nouveaun jälkimainingeissa. Vedostusvaiheen innovatiiviset – omaan älyyn ja kokeilunhaluun perustuvat – moniväriset vedokset taas kuuluvat eturivin kansainvälisten, puupiirroksista innostuneiden taidemaalareiden kontekstiin. Thesleff oli eittämättä yksi kansainvälisimpiä graafikoitamme omana elinaikanaan.

James McNeill Whistler käytti japaninpaperia ja Gordon Craig kokeili väreillä vedostamista jo ennen muuttoaan Firenzeen. Edvard Munch ja Wassily Kandinsky kehittivät tahoillaan värillistä puupiirrosta. Thesleffin värillisten puupiirrosten kansainvälinen viitekehys on selkeä jatkotutkimusaihe. Väriä päin -artikkeli sisältää muitakin jatkotutkimusmahdollisuuksia, sillä Thesleffin julkaistuja teoksia voi vielä tulla esiin, värillisten vedosten kartoitus on edelleen kesken ja nyt aloitettua laattojen ja värivedosten kartoitusta olisi syytä jatkaa ainakin vuoteen 1915 asti.

Olen lisännyt Väriä päin -artikkeliin peräti kaksitoista kuvaa siitä syystä, että ilman kuvia lukijan on hyvin vaikea hahmottaa sitä, mitä olen tutkimukseni kuluessa nähnyt. Thesleffin mustavalkoisen ja värillisen vaiheen kahtiajakaisuutta on myös mahdotonta kuvailla sanoin, se pitää nähdä omin silmin. Näiden vaiheiden rajapintaan ajoittuu ruskea yksivärinen vaihe.

Vaikka alkuperäinen tarkoitukseni oli tutkia pääasiassa omia syntyviä teoksiani ja Ellen Thesleffin tuotannon mahdollisia vaikutuksia niihin, päädyin laajentamaan tutkimukseni taidehistorian puolelle, taiteilijan näkökulmasta katsoen. Olen etsinyt Thesleff-aineistojen parissa kuvataiteilijalle soveltuvia argumentoinnin keinoja. Muun muassa materiaalien muutosten havainnoinnin kautta olen avannut tutkimuksellista orientoitumistani sekä omien teosteni että Thesleffin teosten parissa. Tutkimuskysymykseni voikin koota yhteen seuraavasti: Millaista uutta tietoa saavutetaan omia teoksia ja kollegan teoksia katsomalla?

Kevyt kantaa

Maisema Toscanasta -teoksen (1907) (kuva 1 sivulla 80) synnyttämä tutkimuskysymys sai minut ajattelemaan modernismia edeltävän maalarin ja modernismin jälkeisen maalarin eroja ja yhtäläisyyksiä. Lopulta tuntui, että teoksen lukutapani osoittautui modernismin jälkeisen maalarin lukutavaksi eikä niinkään selittynyt kokonaan Thesleffin aikakauden tuotteeksi. Tapani lukea Thesleffin pienen maalauksen sisältämää maalausajattelua näyttäytyi siten lopulta omana projektionani, vaikka pitkään etsin sen syitä aikalaislähteistä.

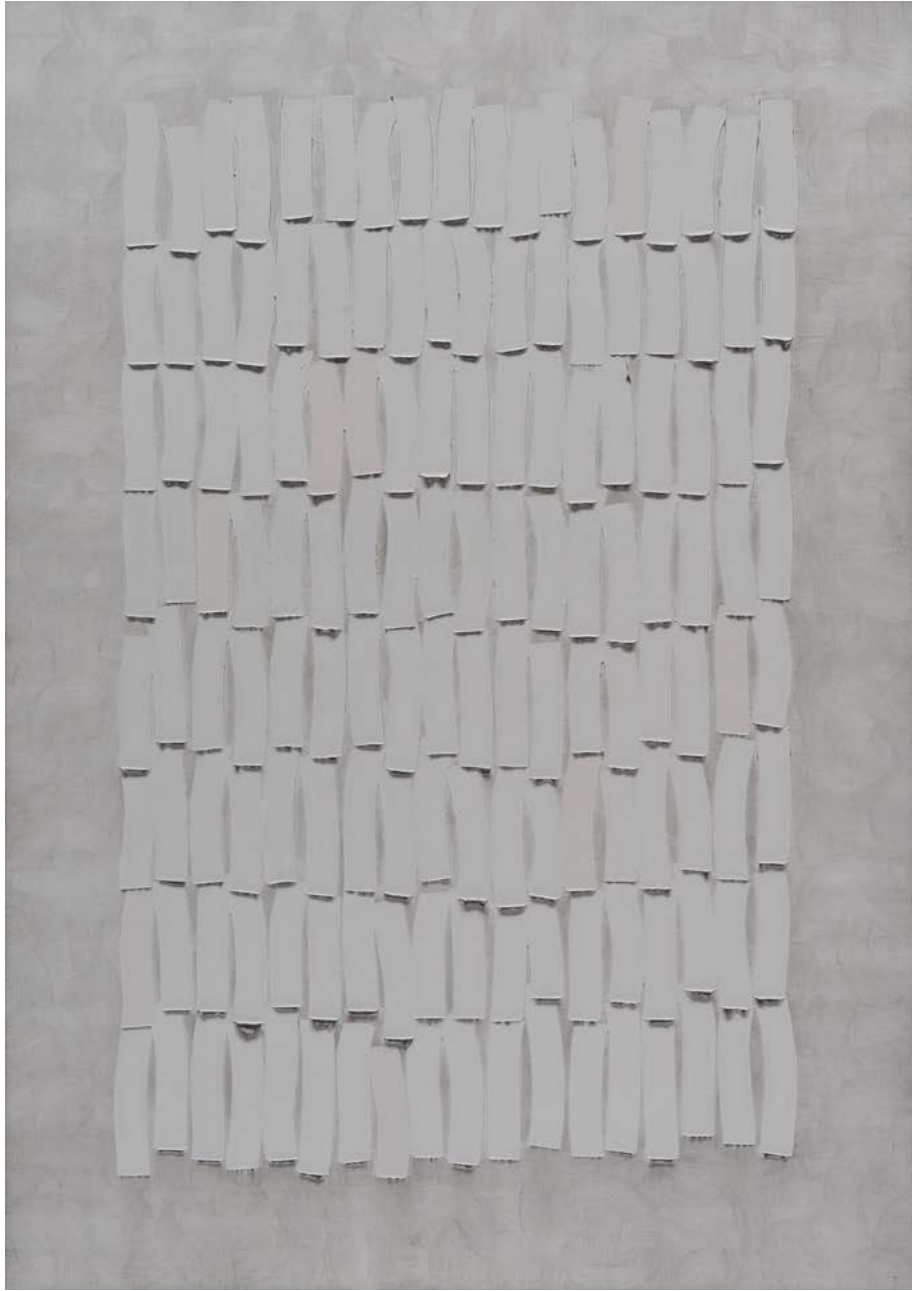
Maisema Toscanasta -maalauksen pohja on pieni ja kevyt puulevy. Teos kuuluu pienille puulevyille vuonna 1907 maalattujen öljymaalauksen sarjaan, johon myös *Porta Romana* lukeutuu (kuva 8 sivulla 66). Kaksi sarjan teoksista on maalattu puusepäntyöstä kieliville pohjille, joissa takapuolen sivut on viistottu. *Ponte Vecchio* on toinen näistä teoksista (kuva 1). Puusepän valmistamien pohjien takapuolelta löytyy myös firenzelaisten taideliikkeiden leimoja.

Firenzessä keväällä 2017 ostin samanlaisen maalauspohjan taiteilijatarvikeliike Rigaccista. Kevyt pieni pohja on valmistettu poppelipuusta ja sen takapuolen sivut on viistottu. Tämän levyn takapuolella on Rigaccin liikkeen leima. Sivujen viistoaminen helpottaa oletettavasti kehystämistä. Thesleffin maalaussarja on kooltaan noin 20 x 20 cm, ja tämä koko on edelleenkin yksi standardikoko valmiiden maalauspohjien joukossa. Samanlaisia maalauspohjia on Firenzessä valmistettu jo yli sadan vuoden ajan. Nykyään niissä on perinteinen valkoinen kipsistä ja jänisliimasta sekoitettu pohjuste, mutta aikoinaan niitä tehtiin Ditta Rigaccin mukaan sekä läpinäkyvinä jänisliimapohjina että valkoisina.⁴ Thesleffin maalauksissa puupohja pilkottaa esiin. Pieniä puulevyjä on ulkoilmamaalarin ollut kevyt kantaa pitkiäkin matkoja.

4 Ditta Rigacci, sähköposti kirjoittajalle 15.6.2022. Rigaccin liike on perustettu vuonna 1925. Rigacci, articoli per belle arti, Via dei Servi, 71/R, 50122 Firenze. Vastaavia maalauspohjia ovat myyneet muutkin taiteilijatarvikeliikkeet Firenzessä.



Kuva 2. Kukka Paavilainen, *Parvi*, 2020, tempera pellavalle, 200 x 180 cm. Kuva: Jussi P. Aalto.



Kuva 3. Alex Olson, *Proposal 9*, 2012, öljy pellavalle, 155 x 109 cm, Collection of The Walker Art Center, Minneapolis, MN. Kuva: Brian Forrest.



Kuva 4. Jyri Ala-Ruona, *Mana III*, 2019, öljy kankaalle, 100 x 80 cm. Kuva: Jyri Ala-Ruona.



Kuva 5. Kukka Paavilainen, *Maalaus*, 2023, akryyli ja öljy pellavalle, 130 x 130 cm. Kuva: Jussi P. Aalto.

Abstraktit mielikuvat

Thesleffin innoittamana opettelemani kohopainomenetelmä tarjosi minulle ajatuskehikon, joka pitää sisällään sekä peilikuvan että positiivi-negatiivi-parin. Nämä maalarille vieraat käytännönläheiset abstraktiot ovat johdatelleet ajattelua ja sitä kautta tutkimustani opinnäytteeni kahdessa viimeisessä artikkelissa. Kaiken aikaa ne ovat ohjanneet ajattelua myös maalauksen parissa.

Maalauksessa eleen jälki yhdistyy aina valittuun väriin. Eleen ekspressiivistä, ilmaisullista jälkeä ei saa jätettyä pois. Kohopainotekniikoissa eleen jälki ja vedostettava väri muodostavat kaksi eri vaihetta, kaiverrusvaiheen ja vedostusvaiheen. Jälkimmäisen aikana viivojen ja pintojen väriä voidaan muuttaa lähes loputtomasti. Aloittaessani tutkimusta tämä kiehtoi minua suhteessa maalauksen ilmaisuun.

Vuonna 2016 kirjoitin tutkimussuunnitelmassa, että ”Ellen Thesleff muutti ajatukseni maalauksen eleen jäljestä ensin poissaolevaksi reiäksi maalikerroksessa ja sen jälkeen kohti katsojaa kasvavaksi reliefimäiseksi maalivedoksi”. Jatkan Thesleffin myöhäiskauden teoksiin sanoen, että niissä maalauksen kuvatila muuttui kohopainomenetelmän vedostuskertojen tapaan yksivärisistä maalikerroksista koostuvaksi kuutioksi. Sen sisällä itsenäiset siveltimenvedot värisivät irrallaan omassa magneettikentässään.

Neljä vuotta myöhemmin koronapandemian alkaessa keväällä 2020 kokeilin temperamaalausta, joka oli itselleni uusi tekniikka. Maailman vanhin sideaine - kananmunan, öljyn ja veden sekoitus - vaati myös toisenlaisen pohjustuksen kuin mihin olin tottunut. Haasteita riitti, mutta syntynyt *Parvi* palkitsi vaivannäön (kuva 2). Siinä itsenäiset siveltimenvedot liikkuvat vapaasti irrallaan maalauksen ilmakehässä. Läpinäkyvästi pohjustamani pellavakangas toimii hyvin itsenäisesti grafiikan paperin tapaan ja maalaamani siveltimenvedot ovat ikään kuin hiukan irti pohjastaan, mitä materiaalien erilaisuus korostaa.

Maalausjäljellä, maalauksen ilmaisullisilla eleillä ja maalauksen ikkunalla ilottelua esiintyy myös yhdysvaltalaisen Alex Olsonin (s. 1978) teoksessa *Proposal 9* (2012) (kuva 3). Hän kaapi märän maalauksensa pintaa työkalulla, joka on tarkoitettu mainosteippien poistamiseen ikkunasta. Olson ilakoi maalauksen ikkunalla ja konkreettisella

modernistisella tasopinnalla, jolle kaavittu maali kasautui. Jyri Ala-Ruona (s. 1986) sitä vastoin näki maalauksen illusorisen syvyyden tai modernistisen monokromin ilmastointiritilän muodostaman aukkoisen tasopinnan läpi teoksessaan *Mana III* (2019) (kuva 4). Auringonlaskun juova reunassa tehosti omaa ikkuna-assosiaatiotani.

Vasta esitarkastusvaiheen jälkeen syntyi teokseni *Maalaus* (2023) (kuva 5). Se toteuttaa Thesleffin kohopainoteosten synnyttämää maalausajattelua. Teoksessa valkokangas on muuttunut ekspressiiviseksi vedoiksi, joiden päälle värit on maalattu läpikuultavina raitoina. Värit syntyivät puupiirrostekniiikan tapaan transparentteina kerroksina ja kuivuivat aina yön yli. Ne muodostivat yhä uusia värejä peittäessään alemman värikerroksen, aivan kuten puupiirroksessakin. Kylmä punainen, ultramariinisinen, lämmin keltainen ja viridiaanivihreä yhdessä luovat vaikutelman värivaloista, läpinäkyvistä värihalvoista tai transparenteista värikerroksista, joiden hehku tulee esiin vain alla olevan valkoisen maalin ansiosta.

Lopuksi

Taiteilijaa kiinnostavia aiheita on mahdollista tutkia omien teosten muodostaman aineiston lisäksi myös kollegan aineistojen parissa. Nähdäkseni tätä kautta avautuu uudenlainen mahdollisuus puolustaa oman alan tietotaitoa myös taiteellisen tutkimuksen ulkopuolella. Opinnäytteessäni olen liikkunut taiteellisen tutkimuksen ja taidehistoriallisen tutkimuksen rajapinnalla sekä tehnyt tutkimusyhteistyötä konservattoreiden ja materiaalitutkijoiden kanssa. Tutkivana taiteilijana tekniikkaan ja materiaaleihin liittyvä ymmärrys pohjautuu nimenomaan hankittuun käytännönkokemukseen. Ymmärrys syntyy tekemisen kautta, ja siten moni asia tarkasteltavassa teoksessa avautuu kirkkaana ja selkeänä. Jos ja kun oman osaamisen raja tulee vastaan, ei siitä juurikaan voi edetä. Tästä syystä tietotaidon riittävyyden arviointi jää jokaisen tutkijan omaan harkintaan, mikä ei lainkaan helpota sen hyödyntämistä tai lisää rohkeutta.

Artikkelikokoelmassa olen tarkastellut erityisesti maalauksiin ja puupiirroksiin liittyvää taiteilijan tietotaitoa sekä sen hyödyntämistä tutkimuksessa. Olen avannut taidemaalarin havaintopistettä ja positiota työhuoneella sekä maalarin eleen ja ilmaisun materialisoitumista. Olen nostanut esiin maalausaiheen ja maalaustavan sekä taidemaalarin välittömän työskentelyn materiaaliensa kanssa. Materiaalien soveltamisen, hyödyntämisen ja tuntemisen merkitys sekä syntyvän teoksen ilmiasulle että sitä käsittelevälle tutkimukselle korostuu kokonaisuudessa. Siveltimenjäljen ja toisaalta öljyvärin japaninpaperille painaman värikerroksen todistusarvo on noussut esiin, kuten myös luonnospiirroksen viivaan tallentunut tieto.

Käsityöläisyyttä ei ole aikoihin korostettu, kun taiteilija on haluttu nähdä tutkijana. Toisaalta taas yhteen taiteenlajiin keskittyvää ajattelua on nykytaidekentällä ja erityisesti taidekouluissa pidetty modernistisena, greenbergiläisenä ellei peräti formalistisena. Pidän oman taiteenalan ajattelun kehittämistä yksinkertaisuudessaan käytännöllisenä todellisuutena, jossa maalari on materiaalin äärellä kädet maalissa, kuvanveistäjä kädet savessa ja taidegraafikko ja osa valokuvaajista kemikaalialtaan äärellä. Kirjoittavan, maalaavan tai tutkivan taiteilijan tekniikka ei ole irrotettavissa ilmaisusta, vaan mitä lujimmin kietoutuneena sen luovan ajattelun vaiheisiin, joka synnyttää teoksen – tai tutkimuksen.

Lähteet ja kirjallisuus



Kuva 1. Ellen Thesleff Santa Trinita -sillan kapeessa
vuonna 1908, SL SA 959 Ellen Thesleffs fotografien.
© Ellen Thesleffin oikeudenhaltijat 2024.

Freud, Morelli ja kerronnan kudelma

Arkistolähteet

Thesleff, Ellen. *Ellen Thesleff Eynar Thesleffille, 1897–1898, Italia.* Viisi kirjettä: 13.12.1897, Rooma; 14.4.1898, Napoli; 25.4.1898, Rooma; 8.5.1898, Rooma; 6.6.1898, [lähetyspaikka epäselvä]. Svenska litteratursällskapet i Finland, Familjen Thesleffs arkiv, SLSA 958, Helsinki.

Sähköpostit

Sara Théodore, sähköposti kirjoittajalle, 12.2.2023. Paperikonservaattori.

Julkaistu kirjallisuus

Borchert, Till-Holger. ”Hans Holbein and the Literary Art Criticism of the German Romantics.” Teoksessa *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, toimittaneet Mark Roskill & John Oliver Hand, 187–209. Washington: National Gallery of Art, 2001.

Cohn, Dorrit. *Fiktio mieli.* Suomentaneet Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki, alkuteos *The Distinction of Fiction* (The John Hopkins University Press, 1999) Helsinki: Gaudeamus, 2006.

Freud, Sigmund. *Arkielämämme psykopatologiaa: Unohtamisesta, virhesanonnoista, virheteoista, taikauskosta ja erehdyksistä.* Suomentaneet Martti Takala ja Marjatta Santala. Johdannon kirjoittanut Eino Kaila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1954.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud.* Translated from the German under the General Editorship of James Strachey in Collaboration with Anna Freud, Volume III (1893–1899) Early Psycho-Analytic Publications, This Edition first published in 1962, Lontoo: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1981.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud.* Translated from the German under the General Editorship of James Strachey in Collaboration with Anna Freud, Volume IV (1900) The Interpretation of Dreams (First Part), This Edition first published in 1953, Lontoo: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1981.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of*

Sigmund Freud. Translated from the German under the General Editorship of James Strachey in Collaboration with Anna Freud, Volume V (1900–1901) The Interpretation of Dreams (Second Part) and On Dreams, This Edition first published in 1953, Lontoo: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1981.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud.* Translated from the German under the General Editorship of James Strachey in Collaboration with Anna Freud, Volume XV (1915–1916) Introductory Lectures on Psycho-Analysis (Parts 1 and 2), This Edition first published in 1961, Lontoo: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-analysis, 1981.

Freud, Sigmund. *Tapauskertomukset.* Suomentanut Seppo Hyrkäs. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos, 2006.

Freud, Sigmund. *Uni ja isänmurha, kuusi esseetä taiteesta.* Valikoinut ja suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Love kirjat, 1995.

Freud, Sigmund. *Unien tulkinta.* Saksankielinen alkuteos *Die Traumdeutung.* Gesammelte Werke II:n 1961 ilmestyneen kolmannen painoksen mukaan suomentanut Erkki Puranen. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiön kirjapaino, 1968.

Gay, Peter. *Freud.* Englanninkielinen alkuteos *Freud A Life for Our Time* (1988). Suomentanut Mirja Rutanen. Bibliografisen esseen ja huomautukset suomentanut Anna Rutanen. Kolmas painos [1990]. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 2004.

Ginzburg, Carlo. ”Johtolankoja. Merkkejä tulkitsevan tietokäsityksen historia.” Teoksessa *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista.* Italiankielinen alkuteksti ”Spie. Radici di un paradigma indizario” (1986), suomentanut Aulikki Vuola, 37–76. Helsinki: Gaudeamus, 1996.

Ginzburg, Carlo. ”Spie. Radici di un paradigma indizario”. *Academia.edu* (1986): 1–15. https://www.academia.edu/34805557/Carlo_Ginzburg_Spie_Radici_di_un_paradigma_indizario

Ginzburg, Carlo. ”Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes.” Teoksessa *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, ed. Umberto Eco & Thomas A. Sebeok, 81–118. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

- Ginzburg, Carlo.** "Clues: Roots of an Evidential Paradigm." Teoksessa *Myths, Emblems, Clues*, translation John & Anne C. Tadeschi, 96-125. London Sidney Auckland Johannesburg: Hutchinson Radius, 1986.
- Ginzburg, Carlo.** "Mikrohistoriasta." Teoksessa *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Italiankielinen alkuteksti "Microstoria: due o tre cose che so di lei", käsikirjoitus, suomentanut Aulikki Vuola, 167-194. Helsinki: Gaudeamus, 1996.
- Griener, Pascal.** "Alfred Woltmann and the Holbein Dispute: 1863-1871." Teoksessa *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, toimittaneet Mark Roskill & John Oliver Hand, 211-225. Washington: National Gallery of Art, 2001.
- Harju, Timo & Rauma, Iida.** "Kohtaa minu! Todellisten henkilöiden luominen proosan kertojaratkaisuilla ja runon puhujilla." Teoksessa *Kirjoittamisen taide & taito*, toimittanut Emilia Harjula, 73-96. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy, 2014.
- Matti O. Huttunen.** "Alkusanat." Teoksessa *Hoitava lukeminen: Teoreettisia ja käytännöllisiä näkökulmia lukemistyöhön*, toimittaneet Päivi Kosonen & Juhani Ihanus, 7. Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino, 2022.
- Ihanus, Juhani.** "Sanat että hoitaisimme: kirjallisuusterapia ja kertomukset." Teoksessa *Sanat että hoitaisimme: terapeuttinen kirjoittaminen*, toimittanut Juhani Ihanus, 13-48. Helsinki: Duodecim, 2009.
- Ihanus, Juhani.** "Unien tulkinnan vastaanotosta ja uudelleentulkinnasta". *Psyko-terapia* 31, nro. 1 (2012): 47-72. <https://www.psyko-terapia-lehti.fi/tekstit/ihanus112.htm>
- Ihanus, Juhani.** "Lukemisen psykologiaa." Teoksessa *Hoitava lukeminen: Teoreettisia ja käytännöllisiä näkökulmia lukemistyöhön*, toimittaneet Päivi Kosonen & Juhani Ihanus, 85-110. Tampere: Kustannusosakeyhtiö Vastapaino, 2022.
- Jaffé, Michael.** *Rubens. Catalogo Completo*. Traduzione di Germano Mulazzani. Milano: RCS Rizzoli Libri S.p.a., 1989.
- Lermolieff, Ivan.** *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. Leipzig: F.A. Brochhaus, 1890. <https://archive.org/details/kunstkritischesto1more/mode/2up>
- Levi, Donata.** "Crowe and Cavalcaselle on Botticelli: new results." Teoksessa *Botticelli Past and Present*, toimittaneet Ana Debenedetti & Caroline Elam, 166-182. Lontoo: UCL Press, 2019. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv550cgj.16>
- Locatelli, Valentina.** "Italian Painters, Critical Studies of their Works: the Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden. An overview of Giovanni Morelli's attributions". *Journal of Art Historiography*, nro. 13, December (2015): 1-22. <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2015/11/locatelli.pdf>
- Morelli, Giovanni - Lermolieff, Ivan.** *Della Pittura italiana: Studii storico-critici di Giovanni Morelli (Ivan Lermolieff). Le Galerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*. Prima Edizione italiana preceduta dalla biografia e dal ritratto dell'autore, e illustrata da 81 incisioni. Milano: Fratelli Treves, 1897. <https://archive.org/details/dellapitturaitaomoregoog/page/n9/mode/2up>
- Morelli, Giovanni & Anderson, Jaynie.** *Della Pittura italiana, studii storico-critici, le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*. A cura di Jaynie Anderson. Milano: Adelphi Edizioni, 1991.
- Morelli, Giovanni.** *Italian Painters. Critical Studies of their Works*. Translated by Constance Jocelyn Ffoulkes, with an introduction by Sir Austen Henry Layard, Vol. 1: The Borghese and Doria Pamphili Galleries in Rome. London: John Murray, 1892. https://archive.org/details/gri_33125004307134/page/n7/mode/2up
- Nyberg, Patrik.** *Maalatut kasvot: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen*. Suomen Kansallisgallerian julkaisut 2, Helsinki: Kansallisgalleria, 2019.
- Svenska Akademin Ordbok (SAOB).** "Svenska Akademin Ordbok: Natursceneri." Luettu 7.2.2023. https://svenska.se/saob/?sok=natursceneri&pz=4#U_N1_236194
- Schreck, Hanna-Reetta.** *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos, 2017.
- Spector, Jack J.** "The Method of Morelli and its relation to Freudian Psychoanalysis." *Diogenes* 17, nro. 66 (1969): 63-83.
- Taira, Teemu.** "Identiteettipolitiikan vaihtoehto? Paikantuminen ja henkilökohtaisuus sitoutumisena." Teoksessa *Tutkija kertojana: Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*, toimittaneet Johanna Latvala, Eeva Peltonen & Tuija Saesma, 109-133. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 2004.
- Vakkari, Johanna.** "Giovanni Morelli's "Scientific" Method of attribution and its reinterpretations from the 1960's until the 1990's". *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History* 70, nro. 1-2 (2001): 46-54. DOI: <https://doi.org/10.1080/00233600152126027>
- Vakkari, Johanna.** *Lähde ja silmä. Kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita*. Helsinki: Yliopistopaino/Helsinki University Press/Palmenia, 2006.
- Wind, Edgar.** *Art and Anarchy*. London: Faber and Faber, 1963.
- Winnicott, D. W.** *Playing and Reality*, London: Tavistock Publications Limited, 1971.

Maalauksen läpi: *Maisema Toscanasta*

Julkaistu kirjallisuus

- Alberti, Leon Battista.** *On Painting.* Korjatun painoksen (1966) neljäs painos. New Haven and London: Yale University Press, 1973. Alkuteos *Della Pittura*, 1435-36.
- Cohn, Dorrit.** *Fiktio mieli.* Helsinki: Gaudeamus, 2006.
- Freud, Sigmund.** *Tapauskertomukset.* Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos, 2006.
- Grundy, Susan.** *The Projected Image and the Introduction of Individuality in Italian Painting around 1270.* Väitöskirja. University of South Africa, 2008. Katsottu 22.5.2023, https://uir.unisa.ac.za/bitstream/handle/10500/3020/dissertation_grundy_s.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Hills, Paul.** *The Light of Early Italian Painting.* Ensipainos 1987, toinen painos 1990. New Haven & London: Yale University Press, 1990.
- Hills, Paul.** *Venetian Colour: marble, mosaic, painting and glass 1250-1550.* New Haven & London: Yale University Press, 1999.
- Ichman, Frederic (toim.).** *Titian, Tintoretto, Veronese: Rivals in Renaissance Venice.* Surrey: Lund Humphries, 2009.
- Paavilainen, Kukka.** "Veitset - Ellen Thesleffin vapauden välineet." Teoksessa *Ellen Thesleff, Värien tanssi*, toimittaneet Ilkka Karttunen & Hanna-Reetta Schreck, 97-103. Taidekeskus Retretti, näyttelyjulkaisu *Ellen Thesleff, Värien tanssi* 5.6.-31.8.2008. Helsinki: Retretti, 2008.
- Paavilainen, Kukka.** "The Concept of Painting." Teoksessa *Constellations*, toimittaneet Fergus Feehily & Johanna Vakkari, 128-135. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2018.
- Rosand, David.** *Painting in Sixteenth-Century Venice: Titian, Veronese, Tintoretto.* Tarkistettu painos, ensipainos 1982. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Sarajas-Korte, Salme.** *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891-1895.* Väitöskirja. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1966.
- Saresma, Tuija.** *Omaelämäkerran rajapinnoilla: Kuolema ja kirjoitus.* Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus, 2007.
- Vasari, Giorgio.** *Lives of the most eminent Painters Sculptors & Architects by Giorgio Vasari, Volume I. Cimabue to Agnolo Gaddi.* London: Macmillan and Co. Ld. & The Medici Society, Ld., 1912-1914.
- Viikari, Auli.** "Lyriikan runousoppia." Teoksessa *Runousopin perusteet*, toimittaneet Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari, 39-102. Helsinki: Helsingin yliopiston Tutkimus- ja koulutuskeskus Palmenia, 2003.

Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima
Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä*

Arkistolähteet

- Thesleff, Emilia Mathilda.** Lilli-äiti Ellen ja Gerda Thesleffille, 26.8.1906 (postileima 27.8.1906), Bolzanoon Italian pohjoislaidalle. Kirje. Familjen Thesleffs arkiv (SLSA 958), Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Thesleff, Ellen.** Ellen Thesleff Lilly-äidilleen, 8.9.1909, Firenze. Kirje. SLSA 958.
- Bratti, Ricciotti.** "Marionette del settecento", *La Lettura*, rivista mensile del Corriere della Sera, Anno X, n. 1, gennaio 1910: 59, arkistossa Biblioteca Casa Goldoni (Venetsia), 5 D 52.
- Lees, Dorothy Nevile.** "Notes on Work with Gordon Craig and the Mask in Florence' From the Beginning of 1907 Onwards" (julkaisematon käsikirjoitus vuodelta 1961, IT ACGV DNL.II.5.2), Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" (Firenze), Gabinetto G.P. Vieusseux.
- Marta, Guido.** "Le Marionette a Venezia", *Il Gazzettino Illustrato* 26.11.1926, arkistossa Biblioteca di Casa Goldoni (Venetsia), Miscellanea Musatti, 5 F 171.

Suulliset tiedonannot

- Giorgio Marini,** Galleria degli Uffizi Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Firenze, Italia, 24.1.2017.
- Cristina Crisafulli ja Andrea Bellieni,** Museo Correr, Venetsia, Italia, 21.2.2017.
- Anna Bogo,** Biblioteca Casa Goldoni, Venetsia, Italia, 20.2.2017.

Sähköpostit

- Francesca Pederoda,** sähköposti kirjoittajalle, 26.10.2020 ja 1.12.2020. Museo e Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni, Venetsia, Italia.
- Anna Bogo,** sähköposti kirjoittajalle, 28.3.2017. Biblioteca Casa di Carlo Goldoni, Venetsia, Italia.

Julkaistu kirjallisuus

- Ahtola-Moorhouse, Leena.** "Elämäkerrallisia tietoja." Teoksessa *Ellen Thesleff*, toimittanut Leena Ahtola-Moorhouse, 13-20. Helsinki: Ateneum, 1998.
- Anttonen, Erkki.** *Kansallista vai modernia. Taidegraafikka osana 1930-luvun*

* Artikkelin alkuperäiseen julkaisuun ei sisällynyt erillistä lähdeluetteloa. Se on laadittu artikkelein uudelleen julkaisuun yhteyteen neljän artikkelin keskinäisen yhdenmukaisuuden vuoksi ja helpottamaan lukemista.

- taidejärjestelmää*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 2006.
- Baxandall, Michael.** *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Clarendon Press, 1972.
- Baxandall, Michael.** *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven and London: Yale University Press, 1985.
- Bonato, Patrizia.** "Catalogo delle opere." Teoksessa *Le marionette delle collezioni dei Musei Civici Veneziani*, 13–33. Fondazione Musei Civici Venezia & Skira, Milano, 2010.
- Bartels, Emily C.** *Speaking of the Moor: From Alcazar to Othello*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008.
- Braun, Edward.** *The Director and the Stage: From Naturalism to Grotowski*. New York: Holmes & Meier Publishers, 1982.
- Bäcksbäcka, Leonard.** *Ellen Thesleff*. Helsingfors: Konstsalongen, 1955.
- Craig, Edward.** *Gordon Craig: The Story of his Life*. London: Victor Gollancz, 1968.
- Duvillier, Mark.** *The Mask* [1908–1929] de Edward Gordon Craig. "Un rêve mis noir sur blanc". Väitöskirja. École doctorale Arts et médias, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2009.
- The Mask*, edited by Edward Gordon Craig, Florence 1909–1929, reissued 1966 with an index compiled by Loreley F. Guidry. New York: Benjamin Blom, 1966.
- Elkins, James.** "On Some Limits of Materiality in Art History", 31. *Das Magazin des Instituts für Theorie*, Zürich Nr. 12 (2008): 25–30. (Päivitetty versio Elkinsin Academia.edu -sivulla, luettu 2.12.2020, https://www.academia.edu/168260/On_Some_Limits_of_Materiality_in_Art_History).
- Hazelius-Berg, Gunnel.** *Modedräkter från 1600–1900*. Stockholm: Nordiska museet, 1952.
- Jordanova, Ludmilla.** "Approaching Visual Materials." Teoksessa *Research Methods for History*, toimittaneet Simon Gunn & Lucy Faire, 30–47. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- Kihlman, Asta.** *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipolitiikka Beda Stjernerantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa*. Turku: Turun yliopisto, 2018.
- Mariacher, Giovanni.** *Ca' Rezzonico: An Illustrated Guide*. Venice: Alfieri, 1967.
- Lahelma, Marja.** "Maapallon sydämenlyönnit - Ellen Thesleff ja elämänvoima." *Tahiti* 9, nro. 3 (2019): 22–39, luettu 28.11.2010, <https://doi.org/10.23995/tht.88663>
- Lang, Karen.** "Encountering the Object." Teoksessa *The Lure of the Object*, toimittanut Stephen Melville, 135–156. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005.
- Oreglia, Giacomo.** *Commedia dell'Arte. Maskerna, komedianterna, scenarierna*. Stockholm: Ordfront, 2002.
- Paavilainen, Kukka.** "Veitset - Ellen Thesleffin vapauden välineet." Teoksessa *Ellen Thesleff - Värien tanssi* -näyttelyjulkaisuun, toimittaneet Ilkka Karttunen & Hanna-Reetta Schreck, 97–103. Helsinki: Taidekeskus Retretti, 2008.
- Paavilainen, Kukka.** *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908–1912*, Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, 2016.
- Paavilainen, Kukka.** "Väriä päin - Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaatat ja värivedokset." Teoksessa *Printed Matters. Merkitysten kerroksia*, toimittaneet Martta Heikkilä & Annu Vertanen, 111–133. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia, 2021.
- Paoli, Silvia.** "Naya, Carlo (1816–1882)." Teoksessa *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, toimittanut John Hannavy, 982. New York & London, Routledge, 2008.
- Rogers, Molly.** "Naya, Carlo (1816–1882)." Teoksessa *The Oxford Companion to the Photograph*, toimittanut Robin Lenman, 438. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Romanelli, Giandomenico.** "The Museum Network: From the Correr to the Fondazione." Teoksessa *Venice: The Museo Correr*, toimittanut Sergio Brugiolo, 9–17. Venice & Milan: Fondazione dei Musei Civici di Venezia & Skira & Marsilio editori, 2010.
- Sarajas-Korte, Salme.** "Ellen Thesleffin vuodet 1890–1915." Teoksessa *Ellen Thesleff*, toimittanut Leena Ahtola-Moorhouse, 23–73. Helsinki: Ateneum, 1998.
- Schalin, Monica.** *Målarpoeten Ellen Thesleff. Teknik och konstnärligt uttryck*. Åbo: Åbo Akademis förlag, 2004.
- Schreck, Hanna-Reetta.** *Minä maalaan kuin jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Teos, 2017.
- Shapley, John.** "Michael Baxandall. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford, Clarendon Press, 1972." *Art Journal* 35, no. 3 (1976): 294–296.
- Stewen, Riikka.** "Ilman ja liikkeen fenomenologiasta - Ellen Thesleff, Isadora Duncan, Edward Gordon Craig," *Tahiti* 9, nro 3 (2019): 40–52, luettu 28.11.2020, <https://doi.org/10.23995/tht.88670>.
- Taxidou, Olga.** *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*. London & New York: Routledge, 2013.
- Taylor, John Edward.** *The Moor of Venice: Cinthio's Tale and Shakespeare's Tragedy*. London: Chapman and Hall, 1855.
- Tikkala, Hanne & Hornytzkyj, Seppo.** "Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti," *Tahiti* 10, nro 1 (2020): 5–55, luettu 1.9.2020, <https://doi.org/10.23995/tht.90554>.
- Ventimiglia, Maria Rosa.** *Un'artista finlandese a Firenze*. Pro gradu -tutkielma. Università degli studi di Firenze, 2014 (tuloste Kansallisgallerian kirjastossa).
- Yonan, Michael.** "Materiality as Periphery", *Visual Resources* 35, no. 3–4 (2019): 200–216.
- Yonan, Michael.** "The Suppression of Materiality in Anglo-American Art-Historical Writing," *The Challenge of the Object -Die Herausforderung des Objekts. Proceedings of the 33rd Congress of the International Committee of the History of Art (CIHA), Nürnberg, 15–20 July 2012*, hrsg. Georg Ulrich Großmann & Petra Krutisch, I: 63–66. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2012.

Väriä päin – Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaatat ja väriverdokset

Painetut lähteet

- Ahtola-Moorhouse, Leena.** ”Elämäkerrallisia tietoja”. Teoksessa *Ellen Thesleff*, toimittanut Leena Ahtola-Moorhouse, 12–21. Ateneumin julkaisut no 7. Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998.
- Ahtola-Moorhouse, Leena.** ”Teosluettelo”. Teoksessa *Ellen Thesleff*, toimittanut Leena Ahtola-Moorhouse, 126–219. Ateneumin julkaisut no 7. Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998.
- Anttonen, Erkki.** *Kansallista vai modernia: Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*. Helsinki: Valtion taidemuseo, 2006.
- Bonsdorff, Anna-Maria von.** *Colour Ascetism and Synthetist Colour: Colour Concepts in turn-of-the-20th-century Finnish and European Art*. Väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto, 2012.
- Bäcksbäcka, Leonard.** *Ellen Thesleff*. Helsingfors: Konstsalongen, 1955.
- Craig, Edward.** *Gordon Craig: The Story of his Life*. London: Victor Gollancz, 1968.
- Dwan, Antoinette.** ”A Method for Examining and Classifying Japanese Papers Used by Artists in the Late Nineteenth Century: The Prints of James Abbott McNeill Whistler”. *Studies in the History of Art* 41, Monograph Series III: Conservation Research (1993): 104–131.
- Guidry, Loreley F.** *The Mask Edited by Edward Gordon Craig, Florence 1909–1929*. New York: Benjamin Blom, 1966.
- Helman-Wazny, Agnieszka.** ”Asian Papers in Works of Art: A Comparative Fiber Analysis”. *Hand Papermaking* 21, no. 2 (2006): 3–9.
- Ivessalo-Pfäffli, Marja-Sisko.** *Fiber Atlas*. Berlin: Springer, 1995.
- Ivessalo-Pfäffli, Marja-Sisko.** *Kuidut kuvina: Paperikuitujen tunnistaminen*. Helsinki: Metsäkustannus, 2015.
- Kühn, Hermann.** ”Zinc white”. Teoksessa *Artists’ Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 1, toimittanut Robert L. Feller, 169–186. Washington: National Gallery of Art, 1986.
- Lahti, Markku.** ”Arvoitus Ellen Thesleff – Gordon Craig”. Teoksessa *Ateneumin taidemuseo Museojulkaisu*, 18. vuosikerta 1973, 2–7. Helsinki: Suomen taideakatemia, 1974.

- Malme, Heikki.** ”Käyttötavarasta taiteeksi: puupiirroksen historiaa”. Teoksessa *Puupiirroksen taito: öljyväripuupiirros ja japanilainen vesiväripuupiirros*, toimittaneet Tuula Moilanen, Kari Laitinen ja Antti Tanntu, 17–33. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, 1999.
- Oreglia, Giacomo.** *Commedia dell’Arte: Maskerna, komedianterna, scenarierna*. Stockholm: Ordfront, 2002.
- Paavilainen, Kukka.** ”Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä”. *Tahiti 4 (2020): 135–155*.
- Sarajas-Korte, Salme.** ”Ellen Thesleffin vuodet 1890–1915”. Teoksessa *Ellen Thesleff*, toimittanut Leena Ahtola-Moorhouse, 23–73. Ateneumin julkaisut no 7. Helsinki: Valtion taidemuseo, 1998.
- Schalin, Monica.** *Målarpoeten Ellen Thesleff: Teknik och konstnärligt uttryck*. Väitöskirja. Åbo: Åbo Akademi, 2004.
- Schreck, Hanna-Reetta.** *Minä maalaan kuin jumala: Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Teos, 2017.
- Taxidou, Olga.** *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*. Perustuu Edinburgin yliopistoon tehtyyn väitöskirjaan. Ensipainos. Harwood Academic Publishers, 1998. Toinen painos. London & New York: Routledge, 2013.
- Thesleff, Ellen.** *Dikter och tankar*. Helsingfors: Konstsalongen, 1954.
- Tikkala, Hanne & Hornytzkjy, Seppo.** ”Luonnontieteellisin analyysimenetelmin tunnistettu Akseli Gallen-Kallelan väripaletti”. *Tahiti 1 (2020): 5–45*.
- Vehmas, E. J.** ”Runoilija ja romantikko”. Teoksessa *Ellen Thesleff: 100-vuotisjuhlanäyttely*, 4–7. Helsinki: Suomen taideakatemia, 1969.
- Vehmas, E. J.** ”Ellen Thesleff graafikkona”. Teoksessa *Vedos ’70*, 8–20. Suomen taidegraafikot. Vuosikirja 1970. Helsinki: Suomen taideakatemia, 1970.

Suullisia tietoja antaneet

- Natalia Sciarini**, kirjastonhoitaja, The Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, New Haven, Yhdysvallat.

Arkistot

Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto G.P. Vieusseux.

Gordon Craigin arkisto, IT ACGV EGC. Firenze, Italia.

Svenska litteratursällskapet i Finland, Historiska och litteraturhistoriska

samlingen. Familjen Thesleffs arkiv, SLSA 958. Helsinki.

Kansallisgallerian kokoelmat, arkisto ja kirjasto. Helsinki. www.finna.fi

Painamattomat lähteet

Duvillier, Mark. *The Mask [1908-1929] de Edward Gordon Craig: "un rêve mis noir sur blanc"*. Väitöskirja, École doctorale Arts et médias, Théâtrethèque Gaston Baty.

Paris: Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2009.

Lahti, Markku. *Gordon Craig ja puupiirros*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma.

Jyväskylän yliopisto, 1971.

Lees, Dorothy Nevile. "Notes on Work with Gordon Craig and the Mask in Florence:

From the Beginning of 1907 Onwards". Julkaisematon käsikirjoitus (IT ACGV DNL.II.5.2), Firenze, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Gabinetto G.P. Vieusseux, 1961.

Paavilainen, Kukka. *Puugrafiikan vaikutus Ellen Thesleffin maalauksiin 1908-1912*.

Taidehistorian pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, 2016.

Théodore, Sara & Päivi Ukkonen. "Papereiden kuituanalyysit Ellen Thesleffin vedoksista, Ateneumin kokoelmista". Tutkimusraportti. 4 sivua ja pdf-kuvaliite

"Thesleffin paperit", 24.9.2020.

Ventimiglia, Maria Rosa. *Ellen Thesleff: Un'artista finlandese a Firenze*. Tesi di laurea [pro gradu -tutkielma] in Storia dell'arte contemporanea. Università degli studi Firenze, Scuola di Studi Umanistici e delle Formazione, Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'arte, 2014.

Sähköiset lähteet

American Institute for Conservation (AIC), AIC-Wiki, Conservation-wiki.

https://www.conservation-wiki.com/wiki/BPG_Support_Problems#Japanese_Papers. Katsottu 13.10.2020.

Bukowskis - Arts and business. <https://www.bukowskis.com/en/auctions/F163/254-ellen-thesleff-trasnitt>. Katsottu 7.10.2020.

The Butterfly Quarterly, Yale University Orbis. <https://orbis.library.yale.edu/vwebv/holdingsInfo?bibId=3425699>. Katsottu 14.12.2020.

Capua, Rebecca. "Japonisme and Japanese works on paper: Crosscultural influences and hybrid materials". Teoksessa *Adapt & Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation*, 28-42. Proceedings from the International Conference of the Icon Book & Paper Group, London 8-10 April 2015. London: The Institute

of Conservation, 2017. <https://www.icon.org.uk/groups-and-networks/book-paper/conference-proceedings.html>. Katsottu 19.10.2020.

Duvillier, Mark. "The Mask (1908-1929) de Edward Gordon Craig: de la mise en scène de l'espace scénique à celle de la politique", teoksessa *Revue modernistes: revues engagées*, toim. Benoît Tadié, Céline Mansanti & Hélène Aji, 161-172.

Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2011. <https://books.openedition.org/pur/38412?lang=fr>. Katsottu 9.11.2020.

Mizumura, Megumi, Kubo Takamasa & Takao Moriki. "Japanese paper: History, development and use in Western paper conservation". Teoksessa *Adapt & Evolve 2015: East Asian Materials and Techniques in Western Conservation*, 43-59.

Proceedings from the International Conference of the Icon Book & Paper Group, London 8-10 April 2015. London, The Institute of Conservation, 2017. <https://www.icon.org.uk/groups-and-networks/book-paper/conference-proceedings.html>. Katsottu 19.10.2020.

Stijnman, Ad. "Rembrandt's Etchings and Japanese Echizen Paper". Amsterdam: Rembrandt House Museum, 2015. https://www.academia.edu/35913380/REMBRANDTS_ETCHINGS_AND_JAPANESE_ECHIZEN_PAPER.

Katsottu 14.12.2020.

Van Breda, Jacobus. "Rembrandt's etchings on oriental papers: papers in the collection of the National Gallery of Victoria", *Art Bulletin of Victoria* 38 (1997): 25-38. <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/rembrandt-etchings-on-oriental-papers-papers-in-the-collection-of-the-national-gallery-of-victoria/1>. Katsottu 14.12.2020.

Tiivistelmä

Maalausteni syntymään vaikuttavat teosta edeltävä havainto, kehkeytyvän teoksen minussa synnyttämät oivallukset ja mielikuvat sekä teoksen toteutukseen käyttämäni materiaalit. Kuvataiteen tohtorin opinnäytteessäni *Teoksen äärellä harjaantunut katse* tarkastelen kyseisiä tekijöitä taiteellisen tutkimuksen kontekstissa omien maalausteni ja kuvataiteilija Ellen Thesleffin (1869–1954) teosten ja arkistolähteiden valossa.

Millainen havaintopiste avautuu taiteentuntija Giovanni Morellin ja psykoanalyytikko Sigmund Freudin tarkastelutapojen leikkauspisteestä? Voiko taiteilijan mielikuviin päästä käsiksi luovan kirjoituksen katkelmilla? Entä millaisia marionettinukkeja Thesleff luonnosteli kesäkuussa 1907 ja mitä värejä hän käytti kirkkaina hehkuissa varhaisissa kohopainovedoksissaan? Neljässä artikkelissa lähestyn taiteilijan asettamin tutkimuskysymyksiä ja taidehistorian alan tutkimuskirjallisuuden avulla erilaisia kuvallis-materiaalisia aineistoja. Analysoin yhdistän toisiinsa kahdesta koulutuksesta hankkimaani tietotaitoa.

Kaksi artikkelista olen julkaissut vertaisarvioidusti taidehistorian tutkimuskentällä. Niistä ensimmäinen, ”Freud, Morelli ja kerronnan kudelma – Tutkivan taiteilijan näkökulma syntyvän teoksen havainnointiin”, toimii johdantolukuna. Järjestyksessä toinen artikkeli ”Maalauksen läpi: *Maisema Toscanasta*” esittelee taidemaalarin kirjoittaman käytännön työskentelyn raportin yhden maalausprosessin aikaisista empiirisistä havainnoista sekä niiden synnyttämistä oivalluksista ja mielikuvista. Raportissa esiin tulevat huomiot johtivat ensimmäisen artikkelin teoreettiseen kehittelyyn.

Toisessa vertaisarvioidussa artikkelissa ”Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä” etsin taiteilijan havainnon kohdetta. Nostan kuvallis-materiaaliset lähteet tutkimuksen ensisijaisten lähteiden rooliin ja luen niiden sisältämiä vihjeitä kuvataiteilijan tietotaitoa hyödyntäen. Luonnospirrosten, painokuvien ja vanhojen valokuvien avulla löydän *Marionetteja*-puupiiirroksen (1907–1908) malleina toimineet marionettinuket.

Viimeinen artikkeli ”Väriä päin – Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaatat ja värivedokset” ilmestyi Taideyliopiston Kuvataideakatemia julkaisussa. Artikkelini on ensimmäinen Thesleffin varhaisten puulle kaiverrettujen kohopainoteosten kartoittava perustutkimus. Kokoan, järjestän ja ajoitan Thesleffin vuosina 1908–1910 painetuissa julkaisuissa ilmestyneet puupiirokset ja puukaiverukset. Lisäksi selvitän tutkimusyhteistyön avulla valituissa värivedoksissa käytetyt materiaalit.

Taiteilijaa kiinnostavia tutkimuskysymyksiä on mahdollista tutkia omien teosten lisäksi myös toisen taiteilijan aineistojen parissa. Opinnäytteessäni puolustan oman alani tietoa sekä taiteellisen tutkimuksen että taidehistorian kentällä. Taiteilijoiden tulisikin puolustaa oman alansa tietoa myös taiteellisen tutkimuksen ulkopuolella, sillä muutoin moni keskeinen kysymys jää vaille tutkimusta.

Abstract

The birth of my paintings is influenced by the discoveries I make before embarking, the insights and perceptions forged in me by the emerging work and the materials I use. In my Doctor of Fine Arts thesis *Teoksen äärellä harjaantunut katse* (An Eye Trained on the Verge of Work) I examine these factors in an artistic research context in light of my own paintings and the work and archive sources of visual artist Ellen Thesleff (1869-1954).

What kind of vantage point does art critic Giovanni Morelli and psychoanalyst Sigmund Freud have at the intersection of their analysis styles? Can the mind of an artist be grasped with excerpts of creative writing? And what about the kinds of marionettes Thesleff sketched in June of 1907 and the colours she used in her radiant early woodblock prints? In four articles, I approach various visual-materialist sources using research questions posed by the artist and research literature in the field of art history. In my analyses, I combine the know-how I acquired from two degree programmes.

Two of the articles have been peer-reviewed and published in the field of art history research. The first of these, "Freud, Morelli ja kerronnan kudelman - Tutkivan taiteilijan näkökulma syntyvän teoksen havainnointiin" (Freud, Morelli and the Weave of Narrative - The Perspective of an Investigative Artist in Observing a Work in Progress), serves as the introductory chapter. The second article, "Maalauksen läpi: *Maisema Toscanasta*" (Through Painting: *Landscape in Tuscany*) explores a practical work report written by the painter on the empirical observations made during one painting process and the resulting insights and mental images. The observations in the report led to the theoretical development of the first article.

In the second peer-reviewed article, "Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä" (The Evidentiary Power of Visual-Materialist Sources in Finding Ellen Thesleff's Marionettes) I explore the subject of the artist's perception. I elevate the visual-materialist sources to the role of primary research sources and decipher the clues they contain, drawing on the painter's know-how. With the help of sketches, prints and old photos, I track down the marionettes that served as models for the *Marionetteja* (*Marionettes*) woodcut (1907-1908).

The final article, "Väriä päin - Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaatat ja värivedokset" (Toward Colour - Ellen Thesleff's Early Woodblocks and Colour Prints) appeared in a Uniarts Helsinki's Academy of Fine Arts publication. The article is the first basic study charting Ellen Thesleff's early woodblock prints. I compile, organise and date Thesleff's woodcuts and wood engravings, which appeared in printed publications in 1908-1910. I also use research collaboration to determine the materials used in selected colour prints.

Research questions that interest artists can be studied not only in their own works but also in the materials of other artists. In my thesis, I defend the knowledge of my own field with regard to both artistic research and art history. Indeed, artists should defend the knowledge of their own field even outside the sphere of artistic research, as many key questions might otherwise remain unexplored.

Sammandrag

Mina målningars uppkomst är baserad på en observation som föregick verket, de insikter och uppfattningar som det framväxande verket väckte hos mig samt det material jag använde för att förverkliga verket. I mitt lärdomsprov för en doktor i bildkonst, *Teoksen äärellä harjaantunut katse* (Med blicken mot verket), analyserar jag dessa faktorer inom ramen för konstnärlig forskning i ljuset av mina egna målningar samt bildkonstnär Ellen Thesleffs (1869-1954) verk och arkivsamlingar.

Vilken utgångspunkt för observationer uppkommer i skärningspunkten mellan konstkännaren Giovanni Morellis och psykoanalytikern Sigmund Freuds betraktelsesätt? Kan man komma åt konstnärens uppfattningar med hjälp av brottstycken ur en kreativ text? Hurdana marionettdockor skissade Thesleff i juni 1907 och vilka färger använde hon till de klara, färgsprakande avtrycken av sina tidiga högtryck? I fyra artiklar närmar jag mig olika visuella och materiella källor med hjälp av forskningsfrågor som konstnären ställt och forskningslitteratur inom området konsthistoria. I mina analyser kombinerar jag den know-how jag har förvärvat från två utbildningar.

Två av artiklarna har jag publicerat som referentgranskade publikationer inom forskningsfältet för konsthistoria. Den första av artiklarna, ”Freud, Morelli ja kerronnan kudelma - Tutkivan taiteilijan näkökulma syntyvän teoksen havainnointiin” (Freud, Morelli och berättandets väv - En undersökande konstnärs perspektiv på observationen av ett framväxande verk), är ett inledningskapitel. I den andra artikeln i ordningen, ”Maalauksen läpi: *Maisema Toscanasta*” (Genom målningen: *Landskap från Toscana*), lägger jag fram en rapport om det praktiska arbetet skriven av konstnären om empiriska observationer under en målningprocess samt om de insikter och uppfattningar som observationerna väckt. De iakttagelser som framkommer i rapporten ledde till en teoretisk utveckling av den första artikeln.

I den andra referentgranskade artikeln ”Kuvallis-materiaalisten lähteiden todistusvoima Ellen Thesleffin marionettien jäljityksessä” (Visuella och materiella källors beviskraft under spårningen av Ellen Thesleffs marionetter) sökte jag föremålet för konstnärens iakttagelser. Jag lyfter fram de visuella och materiella källorna i rollen som primära källor för forskningen och utläser de ledtrådar de innehåller med hjälp av mitt know-how som bildkonstnär. Med hjälp av skisser, tryck och gamla fotografier spårar jag upp de marionettdockor som fungerade som modeller för träsnittet *Marionetter* (1907-1908).

Den sista artikeln, ”Väriä päin - Ellen Thesleffin varhaiset kohopainolaa-
tat ja värivedokset” (Mot färg - Ellen Thesleffs tidiga högtrycksplattor och färgavtryck), publicerades i Konstuniversitetets Bildkonstakademis publikation. Artikeln är den första grundforskningen som kartlägger Thesleffs tidiga högtrycksverk som är skurna i trä. Jag sammanställer, organiserar och daterar de av Thesleffs träsnitt och trägravyrer som utkom i tryckta publikationer under perioden 1908-1910. Dessutom utreder jag med hjälp av forskningssamarbete vilka material som använts i de utvalda färgavtrycken.

Forskningsfrågor som intresserar en konstnär kan studeras utöver i egna verk även i en annan konstnärs material. I mitt lärdomsprov förespråkar jag kunskapen inom min egen disciplin inom både konstnärlig forskning och konsthistoria. Konstnärer bör förespråka kunskapen inom sin disciplin även utöver den konstnärliga forskningen, eftersom många centrala frågor annars ställs utanför forskningen.

Kiitokset



Kuva 1. Sam Bobolin puutarhassa. Kuva: Kukka Paavilainen.



Kuva 2. Näkymä San Miniato al Montelta kohti kolmea siltaa: Ponte Vecchio, Ponte Santa Trinita ja Ponte alla Carraia. Kuvan keskellä näkyy Palazzo Vecchion torni ja oikealla Duomo. Kuva: Sam Stäuber.

Väitöskirjan tekeminen on pitkä taival ja matkalle mahtuu monia kohtaamisia. Niistä tärkein on ollut keskusteleva suhteeni kuvataiteilija Ellen Thesleffin tuotannon kanssa. Thesleffin teokset ja eri tekniikat ovat vieneet minua mielenkiintoisiin paikkoihin, joihin en muutoin olisi päätenyt. Yksi mieleenpainuvimmista onnistumisen hetkistä on Museo Correrin ja Casa Goldonin vierailujen jälkeinen aika, kun ymmärsin löytäneeni Thesleffin marionetit.

Onnellinen yhdessä tekemisen kokemus liittyy viimeisen artikkelin materiaalitutkimuksiin. Väriä päin -artikkelin kirjoitin professori Annu Vertasen kutsusta. Nautin keskusteluista Thesleffin teosten äärellä Kansallisgallerian grafiikka- ja piirustuskokoelmissa Ateneumin taidemu- seossa. Annu opetti minua katsomaan vedoksia tarkemmin, tunnistamaan eroja papereissa ja erottelemaan vedostuskertoja. Oli hienoa jakaa osaamista molemmiin puolin yhteisesti ihaillemme teosten äärellä.

Erikoistutkija Erkki Anttosen hyväntahtoisuuden varassa materiaali- tutkimukset saatiin alulle ja konservointiyksikkö ja materiaalitutkijat aloittivat yhteistyön kanssamme. Materiaalitutkimuslaboratorion tutkija Hanne Tikkala ja hiukan myöhemmin erikoistutkija Seppo Hornytkyj tulivat tutuiksi. Materiaalitutkimukset etenivät suotuisissa merkeissä ja lopulta kysymykseksi jäi Annun tunnistamien paperien todistaminen japaninpapereiksi. Tässä kohtaa kohtalo astui kuvaan, kun sattumalta tutustuin ystäväni Riikka Takalon välityksellä paperikonservaattori Sara Théodureen. Lyhyen ajan sisällä kuituanalyysit aloitettiin Metro- polian ammattikorkeakoulun konservoinnin laboratoriossa herkästi innostuvan lehtori Päivi Ukkosen seurassa. Uuden tiedon syntyminen oli käsin kosketeltavaa. Yhteisiä jatkohankkeita on ollut kehitteillä eri osapuolien kanssa jo useammankin kerran. Kuvataideakatemiassa väriainekysymyksiini on vastannut konservaattori Malla Tallgren.

”Maalauksen läpi: *Maisema Toscanasta*” -artikkelin huippuhetkiin kuu- luvat Italiassa Grassinassa Suomen Taiteilijaseuran ateljeetalo Casa Finlandesessa vietetyt kolme kuukautta. Pienten lasten kanssa mat- kustaminen oli odotettua helpompaa ja kevätaurinko paistoi. Raportin kirjoittaminen eteni sujuvasti ja valmistui ennen lähtöämme Berliiniin. Ateljeetalo sijaitsee Firenzen laitamalla ja mahdollistaa siten Thesleffin jälkien seuraamisen tuossa kauniissa kaupungissa. Omalla autolla liik- kuen vierailimme myös Forte dei Marmissa, Roomassa ja Venetsiassa Thesleffin askelten vuoksi, mutta myös Luccassa, Milanossa, San Gim- nianossa ja Sienessa. Samaan aikaan ateljeetalossa asuivat myös sarja- kuvataiteilija Antti Ollikainen, Elina Sagne-Ollikainen ja heidän Samue- linsa. Italian aurinko paistaa aina kun tapaamme heitä Suomessa.

Artikkeli ”Freud, Morelli ja kerronnan kudelma” oli itselleni yllät- tävä aluevaltaus aivan opinnäytteeni loppusuoralla. Johdantolukua kirjoittaessani siitä syntyi uudenlainen artikkeli, jossa saatoin lähes- tyä proosan keinoja itseäni kiehtovalla tavalla. Kirjailija, professori Riikka Peloa kiitän kehotuksesta lukea Dorrit Cohnin *Fiktion mieli* (2006). Ohjaajaani, nykytaiteen tutkimuksen professori Hanna Johans- sonia kiitän toistetusta kehotuksesta lukea tuo kirja. Ryhdyin viimein toimeen. Cohnin analyysit kirkastivat ajatteluani siinä määrin, että sain kirjoitettua sekä Freud-artikkelin että viimeisteltyä myös kauan työn alla olleen maalaus kertomukseni.

Olen kiitollinen saamastani ohjauksesta ja sitkeästä tuesta opin-
näytteeni ohjaajalle FT Hanna Johanssonille. Hänen ehdotuksestaan
lähdin aikoinaan tohtoriopintoihin. Tuolloin taidehistorian pro gradu
-tutkielmani oli kesken ja ajattelin, että minun tulisi ensin valmistua
yliopistolta. Idea jäi kuitenkin itämään ja päädyin hakemaan tohtori-
opintoihin samalla viikolla, jolloin tapasin myös mieheni. Hannan
uskoa työni merkitykseen eivät ole murentaneet kaksi syntynyttä lasta
eikä aikaa vienyt opetustyö Kuvataideakatemiassa ja Aalto-yliopistossa.
Tässä sitä nyt viimein ollaan.

Jokainen väitöskirja tarvitsee äidin tai kättilön ja sellaisena on koh-
dallani toiminut opinnäytteeni vastuuprofessori TaT Lea Kantonen.
Etelä-Amerikan sademetsiin matkustaneenakin Lea on lukenut ja
kommentoinut käsikirjoituksiani ja korjannut lauseenvastikkeita ja
pilkkuvirheitä. Aivan loppuvaiheessa, kun tarvitsin kokonaisuudesta
paneutuneen näkemyksen, sain apua myös FT Johanna Vakkarilta,
joka nykyään kuuluu Taideyliopiston henkilökuntaan, mutta on opet-
tanut minua jo taidehistorian opintojeni kandidivaiheessa. Aivan tohtori-
opintojeni alkuvaiheessa nautin myös kirjoittamisesta kiinnostuneen
kuvataiteilija KuT Jyrki Siukosen ohjauksesta.

Kuvataideakatemian opintopiirien tunnelma on ollut hyvä ja olen
saanut lukijapalautetta teksteistäni monilta kollegoilta. Aivan erityisesti
olen nauttinut viimeisten vuosien opinnäytepiireistä, joiden käytänteet
ovat hioutuneet Lea Kantosen ohjauksessa vuosien aikana. Miklos Gaál,
Heidi Hänninen, Henna Laininen, Jaakko Ruuska ja Mia B. Seppälä
ovat ihailtavalla tavalla paneutuneet teksteihini, vaikka ne ovat varsin
erilaisia kuin heidän omansa.

Olen ollut Kuvataideakatemian tohtoriosastolla peräti neljäntoista
vuoden ajan ja nähnyt kolme sukupolvea tohtoriopiskelijoita. Ensimmäi-
seen katson kuuluvaksi Eija-Liisa Ahtilan, Niran Baibulatin ja Minna
Heikinahon. Minna on vuosien aikana seurannut kasvuani taiteilijana,
sillä hän osallistui Lahden taideinstituutin valintaraatiin minun pyr-
kiessäni kouluun. Juuri Minnan tehtävänantoon etsin sopivaa tilaa
taideinstituutin takapihalta, kun tulin löytäneeksi esipuheen alussa
esittelemäni roskapöntöt. Minnan keskeneräisen kuvataiteen tohtorin
opinnäytteen näen merkitykselliseksi koko suomalaisen taidekentän
näkökulmasta. Toivon hartaasti, että se valmistuu.



Kuva 3. Minä Duomon
kupolin tasanteella.
Kuva: Sam Stäuber.

Tohtoriopiskelijoiden toiseen sukupolveen katson itseni lisäksi kuuluvan
KuT Henna-Riikka Halosen, Flis Hollandin, KuT Shoji Katon, Anni
Laakson, KuT Johanna Lecklinin, Maija Närhisen, KuT Tuula Närhisen,
Merja Puustisen ja KuT Silja Rantasen, jonka kanssa aloitin opintoni.
Heidän lisäksi kiitän samaan sukupolveen kuuluvia KuT Lauren
O’Nealia, Ilya Orlovia, KuT Markus Rissasta, Mireia C. Saladriguesia,
KuT Elina Salorantaa, KuT Katja Tukiaista ja Markus Tuormaata yhdessä
jaetuista opinnoista. Tutkimuksen tekemisen haasteisiin liittyy paljon
yhteistä ahdistusta, johon omasta näkökulmastani katsoen löysimme
hyvin vähän yhteisiä ratkaisuja. Tohtoriopiskelija on kaikesta huolimatta
merkillisen yksin ratkoessaan suuria tutkimukseen liittyviä kysymyksiä.

Kuvataideakatemian tohtoriopiskelijoiden tuoreimman sukupolven
edustajien kanssa en juurikaan ennättänyt opiskella. Jo aiemmin tun-
temani Salla Myllylä ehti kuitenkin kommentoida käsikirjoitustani
opinnäytepiirimme vieraana. Teatterikorkeakoulun tohtoriopiskelijoista
kiitän Tuire Collianderia ja Katariina Nummista. Dramaturgi Elli
Saloon tutustuin Riikka Pelon *Romaanin mestarikurssilla* ja yliopiston-
lehtori TaT Laura Gröndahliin *Lukemisen taito* -kurssilla. Kollegiaali-
suudesta kiitän niin ikään myös Aalto-yliopiston tohtoriopiskelijoita
Jaana Kokkoa, Outi Koivistoa ja Hanna Timosta.



Kuva 4. Linnea kahlaa Forte dei Marmin rantahietikolla.
Kuva: Sam Stäuber.

Tohtoriopintojeni aikana olen osallistunut esiintyjänä useisiin kansainvälisiin konferensseihin. Kuvataideakatemiassa on järjestetty vain yksi maalausta käsittelevä konferenssi kaksikymmenvuotisten opintojeni aikana kandi-, maisteri- ja tohtorivaiheissa. *Conversations in Light and Dark* -konferenssin ideoi maalaustaiteen professori Fergus Feehily yhteistyössä maalauksen osaston muun opetushenkilöstön kanssa. Syksyllä 2017 pidin konferenssissa Artist Talk -esitelmän otsikolla "The Concept of Painting". Olin samana keväänä osallistunut Portugalin Portossa ensimmäiseen ICOCEP-kongressiin (International Congress on Contemporary European Painting). Siellä tutustuin kongressin järjestäneisiin nuoriin maalauksen professoreihin Domingos Loureiroon ja Sofia Torresiin sekä lasitaiteen professori Teresa Almeidaan ja taidemaalari, professori Francisco Laranjoon. Syksyllä 2017 sain kutsun Portoon 2# NAD Research Days -tapahtumaan. Keväällä 2019 osallistuin jälleen ICOCEP#2-kongressiin, tällä kertaa maalaustaiteen professori KuT Tarja Pitkänen-Walterin kanssa. Pidin siellä presentaation "The Paradigm Shift in Painting". Samalla otsikolla, mutta posterilla, osallistuin samana keväänä vielä *Living Research: The Urgency of the Arts* -konferenssiin Lontoon Royal College of Art'issa.

Ensimmäisen taiteellista ja taidehistoriallista tutkimusta yhdistävän konferenssin ideoi professori Hanna Johansson Taideyliopiston Kuvataideakatemia yhteistyönä Helsingin ja Turun yliopistojen sekä Nykyaikamuseo Kiasman kanssa. *Connoisseurship in Contemporary Art Research* oli minulle toiveita herättävä kohtaaminen nuorten kansainvälisten tutkijoiden kanssa marraskuussa 2018. Vuotta myöhemmin osallistuin presentaatiolla "Visual Sources Proved the Identification of Marionette-puppets behind Thesleff's Wood Engravings" kansainväliseen taidehistorian alan TAHITI8-konferenssiin Turun yliopistossa. Konferenssia isännöi Turun yliopiston taidehistorian professori Tutta Palin. Hän toimitti Marionetti-artikkelini *Tahiti*-lehden TAHITI8-teemanumeron talvella 2020-2021. Opin tuolloin paljon teoreettisen viitekehyksen rakentamisesta ja akateemisesta kirjoittamisesta. Olen hyvin iloinen, että Tutta Palin suostui opinnäytteeni tarkastajaksi.

Esitarkastajiani FT Saara Hacklinia ja FT Juha-Heikki Tihistä kiitän tarkoista ja paneutuneista lausunnoista. Taidemaalari Nina Roosia kiitän opinnäytteeni taiteellisten osien esitarkastuksesta. Kiitos myös Marika Sibakoffille ja Pirkko-Liisa Topeliukselle yhteisnäyttelykutsusta, jonka avulla *Haaste* (2012) voitiin esitarkastaa Helsingissä syksyllä 2016. Tohtoriosastoa nykyisin johtavaa professori TaT Mika Eloa kiitän siitä, että olen saanut tehdä opinnäytteeni oman näkemykseni mukaisesti. Hänen edeltäjänsä professori KuT Jan Kailaa kiitän rennon ja innostuneen keskusteluilmapiiirin luomisesta. Oli hienoa liittyä älykkäiden taiteilijoiden joukkoon.

Tutkimustani ovat tukeneet taloudellisesti Alfred Kordelinin säätiö, Suomalainen Konkordia-liitto, Suomen Kulttuurirahasto, Taideyliopiston Kuvataideakatemia, Taiteen edistämiskeskus sekä Jenny ja Antti Wihurin rahasto. Kiitän tutkimukseni saamasta tuesta. Thesleffin japaninpaperien kuituanalyysit kustansi Taideyliopiston Kuvataideakatemia taidegrafiikan opetusalue. Kiitän professori Annu Vertasta hänen kuituanalyysille osoittamastaan tuesta. Kansallislageria vastasi sideaine- ja väriainekokeista. Kiitän erikoistutkija Erkki Anttosta ja hänen seuraajaansa erikoistutkija Anu Utriaista väriaineanalyysien tukemisesta. Taidehistorioitsija Leena Ahtola-Moorhousea kiitän keskusteluista ja yksityiskohtaisista tiedoista koskien Ellen Thesleffin tuotantoa vuosina 1898-1910.

Svenska litteratursällskapetia kiitän työhuonestipendistä lukuvuodelle 2022–2023. Kiitän SLS:n henkilökuntaa niin arkistossa, kirjastossa kuin yhteisessä keittiössäkkin hyvästä tunnelmasta ja asiantuntevasta avusta. Aivan erityisesti tahdon nostaa esiin arkistonhoitaja Sanna Jylhän, jonka täydellisyyttä hipova tarkkuus Thesleffin käsialan ja vanhan ruotsin kielen kiemuroissa on ihastuttanut minua useasti. Kiitän FT Patricia Bergiä, professori Marie-Sofie Lundströmiä ja kirjailija Annika Sandelinia ruotsinkielisiin käännöksiin antamastaan avusta. Elokuva-ohjaaja Antonia Ringbomia kiitän hänen Thesleffin suvun puolesta tutkimukselleni osoittamastaan tuesta. Tätiäni neulesuunnittelija TaM Lea Petäjä-Leppästä kiitän lintuniisidoksen avaamisesta, kun en enää ymmärtänyt, mitä onnistun italian kielestä kääntämään. Haastavimpien italiankielisten lähteiden lähiluvusta kiitän FM Sanna Ryyntästä.

Freud-artikkelin psykoanalyysiin liittyvissä kysymyksissä sain apua yliopistonlehtori, FT Joonas Taipaleelta ja dosentti, psykoanalyttikko Henrik Enckelliltä. Susan Grundyn väitöskirjan äärelle minut ohjasivat portolaiset kuvataiteilijat DFA Sónia Neves ja Arlindo Silva. Kiitän taidemaalari KuT Jan-Kenneth Weckmania loppuvaiheen kommentista samoin kuin nuorempia maalarikollegojani Eeva-Riitta Eerolaa, Annaliisa Kragea, Maija Lassilaa ja Mia Saharjaa. Annaliisaa ja Liisa Karintausta kiitän taittovedoksen oikoluvusta ja Kuvataideakatemia kandiopiskelija Sofia Vuorenmaata kaikkien artikkelieni ja koko väitöskirjani viitteiden tarkasta tarkistamisesta.

Kiitän valokuvaajia sekä teoskuvia lainanneita museoita Firenzessä, Roomassa, Venetsiassa sekä Helsingissä, Hämeenlinnassa, Joensuuissa, Kuopiossa ja Mikkelissä. Lämmin kiitokseni kuuluu myös yksityiskokoelmille, joiden teoskuvia olen avokätisesti saanut hyödyntää julkaisussani.

Italian museoissa minut kohdattiin aina ystävällisesti ja avuliaasti, eikä taiteilijuuteni kiinnittänyt huomiota. Olen kiitollinen Museo Casa di Carlo Goldonin henkilökunnalle ja Museo Correrin asiantuntijoille. Kansallisgallerian arkistossa ja kirjastossa kysymyksiini vastattiin aina. Kiitän tutkimukseni turvaamisesta arkisto- ja kirjastopäällikkö Piia Pitkästä ja aina lämpimästä avusta arkiston ja kirjaston assistenttia Suvi Heiskasta ja tietopalvelusihteeri Anne Sämpiä. Kiitän Aalto-yliopiston kirjaston, Archivio Contemporaneo ”Alessandro Bonsantin, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Kaisa-kirjaston, Kansalliskirjaston ja

Åbo Akademin kirjaston henkilökuntaa sekä Taideyliopiston Sörnäisten kampuskirjaston henkilökuntaa lukuisista kaukolainatiloista. Opintopalveluiden FM Michaela Bränniä kiitän kaikesta tuesta opintojeni aikana ja erityisesti väitöskirjan julkaisun aikaisesta työstä. Graafikko Leena Kangaskoskea kiitän valtavan kauniista taitosta ja hyvästä yhteistyöstä. Opin paljon eri kohtaamisista, ja olen kiitollinen siitä kasvusta, mitä opinnäytteeni aikana on tapahtunut. Tie taiteilijasta tutkijaksi ei totta tosiaan ole yksinkertainen.

Suurin kiitos sitkeästä jaksamisesta kuuluu puolisololleni ohjaaja-tuottaja Sam Stäuberille ja lapsillemme Linnealle ja Dagille. Vanhempiani arkkitehti Käpy Paavilaista ja arkkitehti, professori emeritus Simo Paavilaista kiitän sitkeästä tuesta ja innostuneesta uskosta taiteilijan tekemän tutkimuksen merkityksellisyyteen. Omistan väitöskirjani koko perheelleni ja kahdelle maalaavalle isoäidilleni Irma ”Inni” Paavilaiselle (o.s. Saario, 1922–2011) ja arkkitehti Marja Petäjälle (o.s. Koskelo, 1923–).

Puolisonsa arkkitehti Keijo Petäjän kuoltua Marja matkusti opiskelukavereidensa kanssa Italiaan maalaamaan vesiväreillä kesäisiä maisemia. Inni harrasti posliinimaalausta läpi elämänsä. Rakennusmestari Simo Paavilaisen kuoltua Inni sosiaalisena ihmisenä odotti ryhmän tapaamisia, jotka rytmittivät leskeksi jääneen eläkeläisen arkea läpi talven pimeyden. Innin ja Marjan parveilua niin Paimion posliinimaalareissa kuin arkkitehtinaisten Italianmatkoillakin on ollut ilo seurata niin esimerkkinä kuin myös kannustimena.

Kullaa

Kuva 5. Panorama Arnolta Ponte Vecchion suuntaan. Kuva: Sam Stäuber.



Teoksen äärellä harjaantunut katse on taidemaalari Kukka Paavilaisen (s. 1976) kuvataiteen tohtorin opinnäyte. Siinä Paavilainen tarkastelee sekä omien teostensa syntyprosessia että kuvataiteilija Ellen Thesleffin (1869-1954) tuotantoa vuosina 1898-1910. Neljässä tutkimusartikkelissa Paavilainen yhdistää kahdesta koulutuksesta hankkimaansa tietotaitoa niin, että taiteilijan kädentaito yhtyy taidehistorioitsijan tietoon. Tutkimuksen tuloksena *Marionetteja* -puupiiirroksen (1907-1908) malleina toimineet 1700-luvun marionettinuket löytyvät Venetsiasta. Tutkimusyhteistyön avulla Thesleffin värillisiin vedoksiinsa käyttämä paperi osoittautuu japaninpaperiksi ja vedosten kirkkaina hehkuvat väriaineet paljastuvat taidemaalarin öljyväreiksi. Omien teosten ääreltä nousevat kysymykset ohjaavat taiteilijaa tutkimaan samoja kysymyksiä myös kollegan aineistojen parissa. Teosta edeltävä havainto, teoksen toteutukseen käytetyt materiaalit sekä tekemisen aikana syntyvät mielikuvat nousevat tutkimuksen keskiöön ja saavat ansaitsemansa huomion.

**TAIDE-
YLIOPISTO**

X KUVATAIDEAKATEMIA

