

## Ellen Thesleff – nainen avantgardistina

Kuvataiteilija Ellen Thesleffin (1869–1954) taiteilijanuran alku ajoittuu 1800- ja 1900-lukujen taitteen avantgarden murrokseen: hän toimi taiteilijana 1890-luvun alun symbolistisessa Pariisissa ja sen jälkeen Firenzessä niin ekspressionismin kuin futuristisenkin liikkeen vaikutuspiireissä. Thesleffin toimijuutta ja tekijyyttä kansainvälisen avantgarden kontekstissa ja ytimessä on tutkittu vähän, vaikka hän mitä suurimmassa määrin oli tärkeä osa niin suomalaista kuin kansainvälistäkin avantgardea, erityisesti sen feminististä suuntausta. Avantgarden retoriikka on perinteisesti ollut maskuliinista ja siksi naistaiteilijoille on harvoin annettu ääni avantgarden tyypillisinä edustajina tai teoreetikoina. (Frost 2003, xviii; Castelao-Gómez 2017, 36.)

Tämä artikkeli valottaa Thesleffin aktiivista roolia avantgarden traditiossa niin naisen elinpiirin ja siihen liittyvän kokemuksen kuin myös taiteellisen työn kokeellisuuden kautta. Tarkoitus on tuoda esiin, miten avantgarden kokeellisuus ja pyrkimys emansipaatioon ilmeni Thesleffin toiminnassa, niin taiteellisessa tuotannossa kuin myös naistaitelijan työn ja elämän strategioina. Tarkastelen Thesleffiä avantgardistina osana laajempaa kulttuurihistoriallista kontekstia, suomalaisena ja kansainvälisenä naisena, joka matkusti uusia vaikutteita etsien ja niitä maalaten. Thesleffin ura näyttäytyy jatkuvana ylijaraisena liikkeelläolona; hän eli elämänsä aikana lukuisia pitkiä ja lyhyitä matkoja, lähtöjä ja saapumisia Suomen rajojen ulkopuolelle erityisesti Pariisiin ja Firenzeen. Hän hakeutui keskeisille taiteellisen toiminnan paikoille ja liikkui ei vain maantieteellisesti kauas kotoa vaan myös kulttuurisesti ja yhteiskunnallisesti kauas perinteisen yläluokkaisen naisen roolista kohti maskuliinia taiteen avantgardea ja sen boheemeja elinpiirejä. (Castelao-Gómez 2017, 49–50; Schreck 2017.)

Italialainen teoreetikko Renato Poggioli on määritellyt teoksessaan *The Theory of Avant-Garde* (1968) avantgarden ryhmäideologiana, joka ilmeni taiteessa erilaisina yhteiskuntakriittisinä asenteina ja toimintatapoina.<sup>1</sup> Kuitenkin 1900-luvun alun avantgarden murroskaudella naisen yhteiskunnallisesta asemasta ja roolista kiisteltiin monelta eri kannalta, myös siltä, saiko naisilla

---

<sup>1</sup> Poliittinen avantgarde ymmärsi taiteen ja yhteiskunnan keskinäisen riippuvuuden ja taiteen merkityksen yhteiskunnallisen muutoksen ja uudistusten välineenä. Se näki taiteen edistyneimpien sosiaalisten tendenssien ilmaisuna; taide viitoitti tietä tulevaisuuteen. Keskitettyjen ja hierarkkisten organisaatioiden sijaan vaadittiin itseohjautuvuutta eli autonomiaa. (Poggioli 1968, 4, 13; Hautamäki 2018, 4–5; Frost 2003, xv.)

olla julkista ja näkyvää roolia taiteilijana. Yleisen käsityksen mukaisesti taiteilija oli mies, luova maskuliini, joka hylkäsi porvarillisen kulttuurin ja feminiinisen. (Jones 2003, 62–65.) Avantgardepiirit karsastivatkin feminiinisiä aihevalintoja, ja esimerkiksi kirjallisuudessa naisia suljettiin ulos muun muassa julkaisuprosesseista. (Castelao-Gómez 2017, 35–36.) Thesleffin eläessä nainen ammattitaiteilijana olikin lähtökohtaisesti marginaalinen ilmiö. *Fin de siècle*n taiteilijanaisten piti sietää kovan työn ja vaikean toimeentulon lisäksi jatkuvaa epäilyä kyvyistään sekä aktiivista ja passiivista ulossulkemista.<sup>2</sup> Tästä johtuen ja kuten myös Elisabeth Frost tuo esiin, naisavantgardistien suhde miesvaltaisiin avantgarden ryhmittymiin ja niiden esteettisiin ja poliittisiin periaatteisiin olikin ambivalentti ja ristiriitainen. (Frost 2003, i, xii; Castelao-Gómez 2017, 36.) Isabel Castelao-Gómez viittaa Susan Suleimanin esiin nostamaan ”tupla-marginaalin” käsitteeseen naisten avantgarden yhteydessä. Taiteilijanaiset olivat yhteiskunnallisesti marginaalissa ammatinvalintansa takia ja samaan aikaan marginaalissa avantgardepiireissä sukupuolestaan johtuen. (Castelao-Gómez 2017, 36.) Kaikesta huolimatta 1900-luvun alun avantgarde pitää sisällään myös naisia, Ellen Thesleff yhtenä tärkeänä esimerkkinä.

Thesleffillä oli elävät ja suomalaiselle naistaiteilijalle harvinaisen vahvat yhteydet kansainväliseen avantgardeen varsinkin hänen oleskellessaan Italiassa 1900-luvun alusta vuoteen 1915 saakka. Thesleff pystyi rohkeasti tuomaan esiin taiteellisessa toiminnassaan ensimmäisten joukossa suomalaiseen taiteeseen monia kansainvälisen avantgarden taidesuuntauksia kuten symbolismin ja ekspressionismin. Thesleff ammensi työssään ja elämässään ennakkoluulottomasti avantgarden kansainvälisestä, ylijaraisesta maailmasta. Hän loi niin taiteessaan kuin elämässään jotakin uutta ja omaperäistä, mitä kukaan muu ei ollut Suomessa tehnyt. Taide oli Thesleffille muutoksen ja uudistumisen väline.

### **Avantgarden alku, symbolistinen Pariisi**

Ellen Thesleff matkusti ensimmäisen kerran Pariisiin syksyllä 1891 yhdessä Taideyhdistyksen piirustuskoulun opiskelijatovereiden Väinö Blomstedtin, Anna Bremer-von Bonsdorffin, Magnus Enckellin ja Beda Stjernschantzin kanssa. Thesleff taiteilijatovereineen tarttui nopeasti ja ennakkoluulottomasti 1900-luvun avantgarden taustalla vahvasti vaikuttaneeseen symbolistiseen

---

<sup>2</sup> Katso muun muassa Konttinen 2010, Kortelainen 2003 ja Schreck 2017.

taidesuuntaukseen. Jo muutaman kuukauden oleilu Pariisissa ja opiskelu naisille avoimessa Colarossin akatemiassa muun muassa Pascal Dagnan-Bouveret'n ja Gustave Courtois'n johdolla muutti Thesleffin ilmaisua ratkaisevasti: hän ryhtyi työskentelemään filosofisemman ja kontemplatiivisemman symbolistisen maalaustavan mukaisesti siihen asti vallalla olleen naturalistisen ilmaisun sijaan. (Lahelma 2014; Schreck 2017)

Symbolismi näyttäytyy Thesleffin ajattelussa käänteenä, jossa hän irtautui naturalismin käytännöistä ja siihen sisältyvästä ajattelusta. Renato Poggiolin (1968, 75) mukaan naturalismista "selviytymisestä" tulikin tärkeä etappi uudelle ja tiedostavammalle avantgardistien joukolle, joka etsiytyi juuri symbolismin ja dekadenssin pariin.<sup>3</sup> Symbolistien parissa tutkittiin intensiivisesti keinoja päästä käsiksi ihmismieleen ja hahmottaa ympäröivää todellisuutta toisin, myös uusien tekniikoiden avulla: hysteria, hypnotismi, somnambulismi, okkultismi ja teosofia olivat eräitä aikakauden kiinnostuksen kohteita.

1890-luvun Pariisi eli kiihkeää modernisaation murroksen aikakautta ja houkutteli paikalle suuria määriä taiteilijoita, tutkijoita ja ajattelijoita eri puolilta maailmaa. Erityisesti taiteilijoiden keskuudessa Pariisissa oli mahdollista opiskella ja elää uusista lähtökohdista. Aikakausi suosi itsellistä ja yksilöllistä modernia subjektia, kehityksen keskiössä olivat erityisesti taiteilijat. Jokaisen tuli löytää oma uniikki tapansa elää ja maalata. Konventiot olivat este ja perinteet piti osata tulkita uudelleen ja muokata omannäköiseksi. (Sarajas-Korte 1966, 31; Lahelma 2014, 87–88, 98; Schreck 2017, 71–74.)

Pariisissa normit olivat löyhemmät ulkomaisille taiteilijoille, jopa naisille. Uudenlaisessa ilmapiirissä uskaliaat ja päämäärätietoiset naiset, kuten Thesleff, saattoivat ottaa itselleen uusia vapauksia. Samalla naiset törmäsivät kaupungissa myös rajoihin, jotka pakottivat heitä kohtaamaan suojaamattomuuden ja uudenlaisen paljaana olon. Kuten taidehistorioitsija Griselda Pollock tuo esiin, naispuolinen taiteilija joutui kohtaamaan kaupunkitilassa väkisinkin myös esilläolon epämukavuuden. (Pollock 1992, 247–248, 252.)<sup>4</sup> Urbaani tila oli keskeinen naisen

---

<sup>3</sup> Symbolismia ei aina lueta avantgardeen kuuluvaksi, mutta se on tärkeä raja, joka erottaa modernin taiteen akateemisen taiteen traditioista.

<sup>4</sup> Nykylukijan on otettava huomioon, ettei hyvämaineinen nainen 1900-luvun vaihteessa voinut käytännössä liikkua yksin kaupungissa tai julkisissa tiloissa.

julkisen kuvan muutosprosesseille, sillä kaupunki tarjosi näkyvyyden naissubjektille, naisten ruumiille. (Castelao-Gómez 2017, 49–50.) Sukupuolittunut ruumiillinen kokemus urbaanissa ympäristössä näytteli Thesleffillekin tärkeää roolia hänen taiteensa muotoutumisessa. Thesleffin ehkä tunnetuin varhaiskauden teos, symbolistinen *Omakuva* valmistui vuosina 1894–95 Suomessa, kahden Pariisissa vietetyn lukuvuoden jälkeen. Teos antaa tapahtumapaikan Thesleffin tutkimalle yksilöllisyydelle ja samalla se paljastaa hänen kapinansa viktoriaanista naisihannetta vastaan. Isabel Castelao-Gómez painottaa, että avantgarden naisia yhdistikin varsinkin runoudessa antipatia viktoriaanisen ajan sentimentaalisuutta kohtaan. Heidän rohkeutensa nojasi kokemusperäisyyteen ja kokeellisuuteen, ei niinkään tunteeseen. He halusivat ilmaista omaa näkemisen tapaansa. (Emt., 40.)

*Omakuvassa* Thesleff käänsi ympäri taiteen perinteisen asetelman, jossa miehelle oli suotu katsojan aktiivinen rooli ja naiselle katsottavan passiivinen rooli. *Omakuvassa* taiteilijan katse on samaan aikaan pehmeä ja toisaalta kapinallisen suora ja paljastava. *Omakuvassa* oli, ja on edelleen, potentiaalia, oppineisuutta ja valtaa. (Schreck 2017, 12; Schreck 2019, 61–63.) 1800-luvun käytöskoodeissa aktiivista naisen katsetta pidettiin kuitenkin ongelmallisena. Naisilla ei ollut mitään legitiimiä syytä katsoa, varsinkaan miestä. Katse oli miehen monopolin aluetta.<sup>5</sup> Tässä kuvassa Thesleffistä kasvoi ”näkiä”, *uuden naisen* ruumiillistuma, joka oli älykäs, koulutettu, emansipoitunut ja itsenäinen.<sup>6</sup> Hän alkoi erottautua tietoisesti perinteisestä viktoriaanisesta naisesta sekä elämänsä että taiteensa avulla.

Thesleff otti tai otatti itsestään tässä vaiheessa myös useita omavalokuvia. Valokuvaus oli yksi avantgarden keskeinen taiteellisen työskentelyn metodi, missä näkyi pyrkimys kohti tuntematonta ja uutta. (Poggioli 1968, 215.) Thesleffille, niin kuin monelle muulle, valokuvaus antoi väylän rikkoa esittävyiden ja tradition. Thesleff ei ”käyttänyt” valokuvia vain muistamisen välineinä tai dokumentteina, vaan ne olivat osa hänen taiteellista työskentelyään. (Schreck 2019, 63–65.) Thesleffin 1890-luvun alussa otetut omavalokuvat ovat avantgarden hengessä epäkonventionaalisia ja normeja purkavia. Valokuvillaan Thesleff saattoi tehdä näkyväksi, että

---

<sup>5</sup> Kihlman 2018, 77. Ks. myös Kortelainen 2002, 338 ja Schreck 2019.

<sup>6</sup> Diniejko Andrzej, URL (15.10.2019): [www.victorianweb.org/gender/diniejko1.html](http://www.victorianweb.org/gender/diniejko1.html) Lisäksi muun muassa Historioitsija Mary Louise Roberts on tutkinut 1800-1900-lukujen taitteen naisia ja uuden naisen käsitettä muun muassa kirjassaan *Disruptive Acts: The New Woman in Fin de Siecle France* (2002).

sukupuoli oli tehtyä, kulttuurisesti performoitua. Hän leikki sukupuolirooleilla ja muokkasi omaa fyysistä olemustaan miehiseksi: hän esiintyi valokuvissa ilman hattua, lyhyt poikamainen tukka hapsottaen, toisinaan myös kravatti kaulassa. Lyhyet hiukset ja maskuliininen olemus yhdistettynä viktoriaanisen tyylin mukaiseen korsettileninkiin, pitkiin hihoihin ja helmaan, saa aikaan ristiriitaisen ja epäkonventionaalisen vaikutelman. Kuvissa on nainen, joka vikuroi<sup>7</sup> sovinnaisuuden rajoilla.

1800-luvun kulttuurissa miesten ja naisten ulkonäkö ja käyttäytyminen oli normien säätelemää ja sukupuoliero pyrittiin näyttämään. (Krafft-Ebing 1903, 35.) Esimerkiksi lyhyet hiukset olivat naiselle epäkonventionaalinen ele. Kuitenkin naisasialiikkeen naiset niin Suomessa kuin Euroopassakin leikkasivat hiuksiaan kapinallisena eleenä julkisissa naisasiaa ajavissa mielenosoituksissa. Juliet McMasterin mukaan naisten hiukset esittivät tärkeää symbolista osaa taistelussa oikeudesta kontrolloida omaa kehoaan. Kun nainen kajosi hiuksiinsa, oli se ”feminiininen itsenäisyydenjulistus”. (McMaster 2002, 59, 66.)

Vaikka Thesleffin valokuvat eivät tiettävästi palvelleet julkisena kuvastona tai itsenäisinä taideteoksina, sisältyi niihin sukupuoli- ja taiteilijaidentiteettiä koskevaa pohdintaa. Sukupuolipiirteitä sotkevan olemuksen voi lukea 1800-luvun lopun asenneilmastossa itsevarmuutena, joka pohjautui oman kyvykkyyden tiedostamiseen ja sen korostamiseen. (Kihlman 2018, 47–48, 170 ja 184; Schreck 2019, 63–65.) Thesleffin valokuvia voisikin lähestyä mikrohistoriallisena avantgarden propagandana, jolla taiteilija halusi vaikuttaa niin itseensä kuin lähellään toimineisiin ihmisiin. (Schreck 2019, 65.) Avantgarden taiteilija oli jatkuvasti eräänlaisessa sosiaalisen protestin tilassa. (Poggioli, 1968, 127.) Protesti ei tarkoittanut välttämättä varsinkaan naisen kohdalla poliittista vallankumouksellisuutta, vaan saattoi ilmetä esimerkiksi juuri sukupuolirooleja ja taiteilijaidentiteettiä koskevana ravisteluna. Elisabeth Frost (2003, xv) tuokin esiin, kuinka naisille avantgarde oli taidetta, joka yhdisti taiteellisen ja poliittisen toiminnan.

### **Firenzen *milieu artistique***

---

<sup>7</sup> Käsitettä käyttänyt taidehistoriallisessa tutkimuksessa muun muassa Anna-Mari Vänskä väitöskirjassaan *Vikuroivia vilkaisuja: Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus* vuodelta 2006.

Vuodesta 1894 eteenpäin Italiasta ja erityisesti Firenzestä tuli Thesleffin elämän ja työn kiintopiste. Kaupunki oli tässä vaiheessa monien säätyläisten, aristokraattien ja taiteilijoiden matkojen ja haaveiden kohde. Renessanssin taide ja arkkitehtuuri merkitsi monelle kuin uudelleen löydettyä ihannetta, vastakohtaa 1800-luvun teollistumiselle, koneellistumiselle ja massatuotannolle. Kaupunki tasapainoili pitkän historiansa ja kiihtyvän modernisaation välillä ja sen boheemeissa taiteilijapiireissä vallitsi poikkeuksellisen vapaamielinen tunnelma. (Knif 2017, 79–109; Lahelma 2019, 23.) Verrattuna Thesleffin pienten seurapiirien maalaiseen ja sovinnaiseen kotikaupunkiin Helsinkiin, Firenze oli boheemi.<sup>8</sup>

Suuri osa Firenzen ulkomaalaisista (monet englantilaisia) oli taiteilijoita, ajattelijoita, kirjailijoita ja heidän varakkaita mesenaattejaan. Monet heistä pakenivat kaupunkiin oman kotimaansa ahdasmielistä tunnelmaa. Thesleff alkoi kiinnittyä erityisesti anglo-amerikkalaisten taiteilijoiden ja ajattelijoiden verkostoon, johon kuului myös monia aktivistitaiteilijanaisia, kuten Gertrud Stein, Mary Berenson, Mina Loy, Violet Paget ja Mable Dodge Lohan. Kaupunki mahdollisti naisille sellaista vapautta, myös ruumiillista, mikä ei muualla olisi ollut mahdollista. Firenzessä ulkomaalaiset naiset saivat elää taiteilijoina, kirjailijoina ja yhteiskunnallisina ajattelijoina, liikkua vapaasti yksin kaupunkitilassa ja tavata niitä ihmisiä, joita halusivat. Firenzeen lähdettiin vapautumaan normeista ja konventioista. (Schreck 2017, 110.)

Italiassa todellisen taiteellisen päteöitymisen ehdot löytyivät muualta kuin ateljeiden ryhmäopetuksesta. Moderni taiteilija korvasi oman ympäristönsä *milieu artistique*lla, eräänlaisella piirillä (liikkeellä), joka korvasi perinteiset sosiaaliset yhteenkuuluvuudet, kuten perheen tai säädyn. (Poggioli 1968, 31,39.) Thesleffkin liikkui Firenzessä sujuvasti kahdessa täysin vastakkaisessa maailmassa: omassa aristokraattisessa menneisyydessään sekä Firenzen tarjoamassa nykyisyyden bohemiassa. Elämäntavan muutokseen liittyi eristäytyminen ja vieraantuminen tutusta miljööstä, mistä kielii myös Thesleffin kirje kotiin vuodelta 1896: "...minä annoin hänen [Wikströmin] myös ymmärtää, että 'emansipaationi' suomalaisista ei ollut minulle vieras asia. Hän näytti hieman nolostuneelta."<sup>9</sup> On selvää, että Thesleff hakeutui Firenzessä aktiivisesti muiden kuin

---

<sup>8</sup> Kortelainen 2003, 18-19.

<sup>9</sup> Ellen Thesleffin kirje äidille 9.4.1896. SLSA 958.

maanmiestensä ja -naistensa seuraan, lukuun ottamatta omaa perhettään.

Avantgarden piirissä muodostettiin yhteisöjä ja liikkeitä, missä yksilöt identifioituivat toisiinsa ja jakoivat samat uskomukset ja ammatinharjoittamisen käytänteet. Ajatukset levisivät museoista, kaduilta, kahvihetkistä ja illallisilta kollegoiden kanssa, keskusteluista, kirjallisuudesta sekä yhdessä työskentelystä. Demokraattiset ja keskustelevat pienryhmät tekivät eron akateemisen taiteen koulukuntien konventioita ja pysyvyyttä noudattaviin perinteisiin.<sup>10</sup> ”Koulusta” tuli ”liike”.<sup>11</sup> Thesleffkin liikkui kaupungissa kuin ”uusi nainen” ja tutki kaupungin ihmeitä, ohikulkijoita, kahviloiden tanssijattaria, taiteilijoita ja älykköjä. Firenzessä Thesleff saattoi olla näkyvä *flâneuse*<sup>12</sup>, joutilas kulkija ja katutilan käyttäjä, joka imi itseensä vaikutteita ja tutki ohikiitäviä ilmiöitä. Yleisesti kirjallisuudessa flanöörin rooli ja asenne on ymmärretty miehille tarkoitetuksi.<sup>13</sup>

Firenzessä Thesleff alkoi monen aiemman symbolistin tavoin liikkua taiteessaan kohti ekspressionistista ilmaisua. Thesleff eli ja etsi rohkeasti uutta modernia ruumiillisuutta muun muassa kuljeskelemalla yksin ja vapaana niin Firenzessä kuin sitä ympäröivässä luonnossa etsimässä aiheitaan ja maalaamassa niitä. Tämän ajan teoksissa näkyy merkkejä kaupunkikulttuurista irrottautumisesta ja urbaanin ympäristön korvautumisesta kiihkeällä ja kokemuksellisella luontosuhteella. Esimerkiksi teoksessa *Tyttöjä (Tytöt niityllä)* vuodelta 1906 tyttöjen pidäkkeetön liike ruumiillistaa sellaista liikkeen vapautta, mikä ei vielä tuossa vaiheessa ollut naiselle itsestänselvyys.<sup>14</sup> Thesleff loi uusia ja moderneja vaihtoehtoja naisen ruumiillisuuden kuvaamisessa. *Italialaisessa maisemassa* vuodelta 1906 taas näkyy uudenlainen urbaanin ja luonnon tilan liikkeellinen kokemuksellisuus, fuusio, jota määrittelevät ennen kaikkea väri ja liike, voisi sanoa, värin liike. Marja Lahelma (2019, 22) toteaaakin, kuinka sateenkaaren väreissä hehkuvien maalausten voima ja energia antavat vaikutelman spontaanisuudesta, vaikka samalla Firenzen vuosien taide oli myös tarkkaan harkittua ja myös älyllisesti haastavaa. Keskeistä siinä olivat tila, liike ja tanssi. (Schreck 2021.)

---

<sup>10</sup> Castela-Gómez 2017, 35–36.

<sup>11</sup> Poggioli 1968, 18–20.

<sup>12</sup> Pollock 1992, 255. Katso myös Janet Wolff, The invisible “flâneuse”: Women and the Litterature of Modernity, *Theory, Culture and Society*, 2(1985):3, 37–46.

<sup>13</sup> Benjamin 1986, 47–52.

<sup>14</sup> Schreck, tulossa 2021.

Nämä Thesleffin vuoden 1906 ympärillä maalatut ensimmäiset ”villit” teokset saivat Suomessa ristiriitaisen vastaanoton. Toiset pitivät niistä varauksetta, toiset epäilivät. Euterpeläinen ja ruotsinkielinen Sigurd Frosterus yhdisti Thesleffin uuden ”tyylin” ekspressionismiin ja mannermaisiin vaikutteisiin – taiteilijan intentiot ja sukupuoli eivät tuntuneet olevan ongelma:

Nuoremmalle polvelle näyttäisi olevan elävää ja selvää, että taiteilijan oikeus ja velvollisuus on itse rakentaa harmoniansa sen sijaan, että lainaisi ne suoraan mielivaltaisesti luonnosta ... Ellen Thesleffin säteilevät näyt – ajatus siirtyy etsimättä Kandinskyyn – loistavat kuin lasimosaiikki-ikkuna ympäröivien töiden harmaasta muurista. Taiteilija ei esitä mitään satumaisemia, vaan aivan tavallista arkiluontoa siirrettynä kaikkien aistien alueelle ja sellaisena koettuna – ei vain silmiin kuvastuvana.<sup>15</sup>

Suomenkielisellä puolella vaikutusvaltainen kriitikko Ludwig Wennervirta taas äityi pohtimaan, oliko tällainen sallittua.

Oman omituisen ryhmänsä muodostavat Ellen Thesleffin ja Sigrid Schaumannin – opettajan ja oppilaan – italialaiset maisemakuvat. Sanottakoon niiden taiteellisesta arvosta muuten mitä tahansa, kyllä niiden ja juuri eritoten neiti Thesleffin maalausten metallintuntuiset värit vaikuttavat sangen vieroksuttavasti katsojaan. Ja tuntuupa kuin ne läheltä hiipaisivat luvallisen äärimmäistä rajaa.<sup>16</sup>

Tässä vaiheessa Thesleff oli jo itsenäinen ja itseriittäinen nainen, joka osoitti epäröimättä taiteellaan, että teki, mitä halusi. Joidenkin mielestä hän edusti vain väärää sukupuolta. Tyylipuhtaan avantgardistisen taiteilijaidentiteetin omaksumisen Thesleffille mahdollisti osaltaan oma perhe. Äiti, Emilia Thesleff, joka vielä 1890-luvulla oli hanakastikin vastustanut tyttärensä symbolistista ilmaisua, nautti 1900-luvulle tultaessa jo itsekin emansipoituneesta vapaudesta Firenzessä tyttäriensä Ellenin, Thyran ja Gerdan kanssa. Jos aiemmin taideyleisö oli jakautunut

---

<sup>15</sup> Frosterus Sigurd, *Finsk Tidskrift*, Senare halfåret 1906, 429. (Suomennos osin Salme Sarajas-Korte 1998, 49.)

<sup>16</sup> Wennervirta Ludwig, *Kotitaide 10*, taiteilijoiden 1909 syysnäyttely. Kansallisgalleria, Helsinki, arkistokokoelmat: Leikekokoelmat.



niihin, jotka tietävät ja niihin, jotka eivät tiedä, nyt kyse oli niistä, jotka ymmärsivät ja niistä, jotka eivät ymmärtäneet. (Poggioli 1968, 92.) On poikkeuksellista ja Thesleffin kannalta olennaista, että 1840-luvulla syntynyt Emilia Thesleff kuului selvästi niihin, jotka ymmärsivät. Arvoliberaali kasvuympäristö antoi varmasti osaltaan Thesleffille mahdollisuuden valita toisin.

Kannustavan ja ymmärtävän perheen lisäksi Thesleffin lähellä toimi suomenruotsalainen kirjailijoiden ja taiteilijoiden muodostama Euterpe-ryhmä, jonka edustajat samastuivat avantgardelle tyypilliseen porvarillisuuden kritiikkiin nietscheläisessä hengessä. Ryhmän sisäpiiriläisiä 1900-luvun alussa olivat muun muassa Torsten ja Werner Söderhjelm, Gunnar Castrén, Sigurd Frosterus, Rolf Lagerborg ja Emil Zilliacus, sekä Thesleffin veljistä ainakin Rolf, luultavimmin myös Eynar. Nämä yläluokkaiset kulttuuriradikaalit kannattivat vapaata sukupuolimoraalia ja halusivat avata ikkunat Eurooppaan sekä tuulettaa ”kurjuuden pesää nimeltä Helsinki”, missä vallitsi heidän mielestään ”poroporvarillinen pikkusieluisuus”. Vuonna 1902 Rolf Lagerborg (1874–1959) peräänkuulutti julkisesti *uuden naisen* tyyppiä, joka olisi valistunut, vapaa ja itsenäinen. (Jalava 1997, 1, 386.)<sup>17</sup> 1900-luvun alussa Thesleffin sisar Thyra oli miehensä Torsten Söderhjelmin kanssa Firenzessä, missä he solmivat tärkeitä suhteita paikallisissa verkostoissa, muun muassa amerikkalaiseen taidehistorioitsijapariskuntaan Bernard ja Mary Berensoniin. Tärkeä perheystävä Firenzessä oli myös Carl Palme, ruotsalainen maalari ja Wassily Kandinskyn työtoveri ja uskottu jo Münchenin ajoilta, jonka välityksellä liikkui myös paljon taiteellisia vaikutteita. (Schreck 2017, 149–151.)

### **Liike, taiteen ja elämän yhdistäminen sekä naistaiteilijain suhde futurismiin**

Peter Bürgerin mukaan avantgarden tavoitteena oli taiteen ja elämän yhdistäminen. Tämän ikkunan avasi Thesleffille erityisesti Edward Gordon Craig (1872–1966), englantilainen teatteritaiteilija ja teatteria uudistanut teoreetikko, jonka Thesleff kohtasi firenzeläisessä

---

<sup>17</sup> Katso myös Marja Jalava: *Minä ja maailmanhenki. Moderni subjekti kristillis-idealisisessa kansallisajattelussa ja Rolf Lagerborgin kulttuuriradikalismissa n. 1800–1914*. SKS 2005.

kahvilassa ensimmäisen kerran vuonna 1907. Craig yhdisti Thesleffin entistä laajempaan kokemuksiin ja kontaktien verkostoon.<sup>18</sup>

Craigille teatteri oli eräänlainen elämän ja taiteen kokeilulaboratorio, missä taiteilijuus ja taiteilijan työ käsitettiin radikaalisti eri tavalla kuin perinteisessä taideinstituutioissa. (Le Boeuf, 2010, 102–115; Schreck 2017, 187.) Craig tavoitteli teatterissa mahdollisuutta näyttää elämää – ei siis faktoja elämästä vaan itse elämän ihmeen ja idean. Näkemisen lisäksi vaatimuksena oli osallistuminen: teatterissa piti tuntea, ajatella, toimia, kärsiä, nauraa, vihata ja ylittää omia rajojaan. Taidetta ei voinut vain katsoa, vaan sen täytyi tulla osaksi elämää, ja näin kyse ei ollut enää vain taiteilijasta tai teoksesta. Craigin teatterityössä tärkeintä oli liike ja liikkuminen: paikasta ja mielentilasta toiseen, niin sisäisesti kuin ulkoisesti. Craigin mukaan ihmiset halusivat mieluummin *nähdä* kuin *kuulla* teatteria. Päämäärä oli luoda uusi kineettinen teatteritaide, missä roolityö kaventui ja tärkeämmäksi tuli liikunta ja liike: paikasta ja tunnetilasta toiseen. (Le Boeuf, 2010, 102–115; Craig, 1968, 189–190, 193; Schreck 2017, 104.) Avantgarden kokeellisuus ja liike ruumiillistuivat juuri teatterissa, jossa tähän aikaan oli myös kyse yleisösuhteen muuttumisesta: yleisöstä osana teosta ja teoksesta osana yleisöä. Teokset ”valuivat” näyttämöiltä yleisön joukkoon, yleisöä provosoitiin ja se otettiin kokonaisvaltaisemmin mukaan teokseen. Poggiolin mukaan avantgardismi olikin kiinnostunut enemmän liikkeestä kuin luomisesta, eleistä kuin teoista. (Poggioli 1968, 29.)

Avantgardeen kuuluivat elimellisesti lukuisat eri ohjelmat ja julistukset, futurismi yhtenä kovaäänisimmistä. Futurismi ei luonnollisesti kuulunut pelkästään futuristeille, vaan sen läsnäolo leimasi koko firenzelaista avantgardea. 1909 ranskalaisessa *Le Figarossa* julkaistussa futuristien manifestissa Filippo Tommaso Marinetti vaati, että taiteilijat laskeutuisivat norsunluutornistaan piazzoille. Hän halusi uudistaa taiteet ja onnistuikin lyhyessä ajassa levittämään futuristiset aatteet kirjallisuuteen, kuvataiteisiin, teatteriin, tanssiin, arkkitehtuuriin ja musiikkiin. (Poggioli 1968, 33–

---

<sup>18</sup> Craig ja Thesleff tapailivat kahviloissa, ravintoloissa ja Craigin amerikkalaisen mesenaatin Charles Loeserin huvilalla. Erityisen tärkeä työ- ja kohtaamispaikka oli Craigin vuokraama *Arena Goldonin* teatteritila kaupungin keskustassa.

34.) Manifestissaan Marinetti puhui nopeuden kauneudesta: “Me vakuutamme, että maailman kauneus on väkevöitynyt uudella kauneudella: nopeuden kauneudella.”<sup>19</sup>

Mina Loy (1882–1966) oli ensimmäisiä ja ainoita futuristiseen liikkeeseen kuuluneita naisia. Thesleff tutustui häneen Craigin englantilaisen taiteilijaystävän Stephen Haweissin kautta, jonka vaimo Loy oli. Loy oli tässä vaiheessa jo erityinen toimija avantgarden sisäpiirissä, *uuden naisen* ruumiillistuma, kirjoittava feministi, joka vastusti kiivaasti myöhäsviktoriaanisen ajan kireää sukupuolimoraalia. Futuristit F.T. Marinetti ja Giovanni Papini olivat hänen läheisiä työtovereitaan, molemmat myös hänen rakastajiaan. Loy oli alun perin kouluttautunut maalariksi Englannissa ja 1900-luvun taitteen Pariisissa hän oli kuulunut modernistien ja avantgardistien joukkoon. Muutettuaan myöhemmin Amerikkaan vuonna 1916, Loy teki näyttävän uran avantgarde- ja futuristikirjailijana muiden muassa Gertrude Steinin ja Mabel Dodgen tuella. (Francini 2001, 30–32; Burke 1997, 323, 349–350; Schreck 2017, 170.)

Firenzen verkostoissa Loylle olivat erityisen tärkeitä juuri Mable Dodge ja Gertrude Stein, jotka vaikuttivat niin hänen feministiseen elämäntapaansa kuin myös taiteensa muotoihin. Loy uskoi kokeellisen runouden poliittiseen ja esteettiseen voimaan ja hän kirjoitti typografisesti erikoisia ja verbaalisesti dynaamisia tekstejä, joissa kritisoi futuristeille tyypillistä aggressiivista ja seksististä asennetta. Lisäksi hän kirjoitti satiiria vanhoista normeista ja niiden mukaisesta elämästä. (Burke 1997, 413, 418.) Loy pyrki taiteellisen toiminnan avulla ylittämään tai rikkomaan jäykkiä ja ahtaita sukupuolijaotteluita niin elämässään kuin työssään. Loy oli taiteessaan monialainen ja teki kirjallisen työn ohella muun muassa piirustuksia, kollaaseja sekä suunnitteli vaatteita, hattuja ja lamppeja. Loylle kokeellisen luovuuden ehto oli kokemus, elämä ja taide yhdessä, kuten hän kirjoitti: “Sinkoa itsesi elämään löytääksesi uusia itseilmaisun muotoja”.<sup>20</sup> Kirjallisuudentutkija Isabel Castelao-Gómezin mukaan Loyn kokeellisiin teoksiin materialisoituikin ruumiillinen ja tilallinen kokemus naisen epävakaasta asemasta urbaaneissa ympäristöissä ja taiteellisissa yhteisöissä. (Castelao-Gómez 2017, 33.)

---

<sup>19</sup> Käännös kirjoittajan seuraavan englanninnoksen pohjalta: “*We affirm that the beauty of the world has been enriched by a new form of beauty: the beauty of speed.*” F. T. Marinetti, “Fondazione e Manifesto del Futurismo”. Haettu 28.10.2020: <https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/futurists-speed>

<sup>20</sup> Castelao-Gómez, 2017, 37-39. Siteeraus alkuperäiskielellä: “Fling yourself at life in order to discover new ways of self-expression.” Käännös kirjoittajan.

Firenzen taiteilijapiireissä futurismia ei voinut välttää, ja vaikutteet tarttuivat myös Thesleffiin. Mutta miten ja kuinka paljon, onkin jo monimutkaisempi kysymys. Marja Lahelma (2019, 24) tuo esiin, kuinka 1900-luvun alussa erilaiset taiteelliset liikkeet, kuten futurismi, hahmottuivat paikan päällä epäselvempinä, limittäin ja päällekkäin liukuvina sekä toisiinsa sulautuvina ilmiöinä. Thesleffiä ja futurismia yhdistävä tekijä oli juuri Mina Loy, mutta myös työ ja keskustelut Craigin kanssa sivusivat suuntausta, kuten käy ilmi Thesleffin kirjeestä vuodelta 1913: *”Tietenkin me olemme maailman kaksi futuristia – mutta minun täytyy kertoa teille salaisuus: te olette numero yksi.”*<sup>21</sup>

Firenzessä futurismi ilmeni profeetallisena, enteellisenä ja utopistisena kiihotuksena ja levottomuutena. Avantgardea määritteli myytti uudesta – jos aiemmin uutuus oli ollut suhteellinen arvo, nyt siitä tuli absoluutti. Renato Poggiolin mukaan avantgardessa tapahtui eräänlainen minän uhraaminen tulevaisuuden taiteelle. Erityisesti italialaisessa avantgardessa antitraditionaalisuus oli vahvempaa kuin muualla – siellä avantgarde katkaisi vuosisatoja vanhan jalon tradition. (Poggioli 1968, 33, 53, 67–69, 178–179.) Tarmo Kunnaksen mukaan Marinettille futurismi oli jumalallisuuden valtaansa ottamien runoilijoiden, taiteilijoiden ja vaistoihmisten juopuneen intuition vilpittömän protesti, joka vastusti vanhoja ja kuolleita. (Kunnas 2014, 13.) Mina Loylle futurismi opetti kyvyn halveksia traditiota ja etsiä uskaliaita innovaatioita dynaamisen runollisessa muodonannossaan. (Castelao-Gómez 2017, 42.) Myös Thesleffin taiteessa ja retoriikassa tradition uhittelu oli läsnä:

Ja ihmeellisintä kaikesta on, että minä työskentelen kuin jumala – jätän kangas kankaan jälkeen samalla innolla kuin ne aloittaessani. Vielä jää jotakin valmistakin – oi luoja – olen ymmärtänyt, että maalari on ensin väritaitelija, sitten runoilija ja että jokainen päivän auringon hetki vaatii oman tekniikkansa – nyt olet kenties jo ymmärtänyt, että minä olen ymmärtänyt jotain, mitä kukaan ei ole ennen minua... Otin alas erään Michelangelon seinältäni – minusta se oli huono – kas niin – valmis.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Ellen Thesleffin kirje Edvard Gordon Craigille 1913. BNF.

<sup>22</sup> Kirje Thyra Thesleffille 4.7.1912. SLSA 958.

Kirjeeseen sisältyi pohdintaa niin traditiosta, avantgarden teoriasta kuin taiteilijan sukupuolestakin. Siinä näkyy futuristien idea taiteilijanerosta, joka toimii intuitionsa varassa. (Lahelma 2019, 34.) Sävy on kiinni niissä omalakisissa olosuhteissa, missä naisten avantgarde syntyi. Sukupuolensa takia naisilla oli ambivalentti yhteys avantgarden miesyttimeen, sillä esimerkiksi futuristit käsittelivät teoksissaan ja manifesteissaan naista usein epäarvostavalla tavalla. (Kunnas 2014, 15.) Tämä tosiasia synnytti naistaiteilijoissa uudenlaista kokeellisuutta ja lähestymistavan erityisyyttä. Isabel Castelao-Gómezin mukaan (2017, 37–38, 50, 54) sukupuolittunut luovuus syntyi naisten boheemin ja kokeellisen elämäntyylin sekä taiteen ilmaisullisen voiman yhdistyessä. Subjektin muotoutuminen oli prosessi, missä liike, kokemus ja kokeellisuus suhteutuivat ympäristöönsä. Sen seurauksena naisten teoksissa yhdistyi uudella ja erityisellä tavalla feminiini kokemus ja taiteellinen innovaatio. Tämä näkyy Thesleffin teoksien uudenaikaisessa ruumiillisuudessa, liikkeellisyydessä, rytmisissä ja tanssissa esimerkiksi teoksissa *Palloveli (Forte dei Marmi)*, *Palloveli rannalla*, *Pallovelin miesfiguuri* ja *Pallovelin naisfiguuri* 1910-luvun molemmin puolin. Ne visualisoivat taiteellista kokeilua ja antoivat paikan eletylle feminiinille kokemukselle. (Schreck 2021.)

1900-luvun alussa nimenomaan tanssista tuli ruumiillinen ja visuaalinen vertauskuva vapaudelle ja uudelle, modernille elämälle. Tanssi oli erityisesti naisen vapautumisen vertauskuva, sillä niin iso osa tanssin uudistajista oli naisia. (Wolff 1995, 73–74.) Thesleff ei ollut ainoa avantgardistinainen, jonka tuotantoa leimaa liikkeellisyys, ja esimerkiksi Isabel Castelao-Gómez (2017, 44) huomioi Mina Loyn runouden yhteyden liikkeeseen ja puhuu hänen kohdallaan ”sanojen ja aatteiden tanssista”. Hänen mukaansa Loyn runollinen ääni tai kertoja tanssii ja aaltoilee. Liike yhdisti Thesleffiä ja Loyta myös futuristeihin. Kuten Marja Lahelma (2019, 35) tuo esiin, tapa, jolla futuristit selittivät liikettä ja sen kuvaamista taiteessa muistuttaa Thesleffin pyrkimystä liikkeen kokonaisvaltaisuuden ilmaisuun, joka saattaa koko kuvapinnan herkeämättömään värähtelyyn. Liike ei siis ollut Thesleffin taiteessa vain aihe, vaan samoin kuin futuristeille, syvälinen filosofinen kysymys.

Sukupuolen, liikkeen ja ruumiillisuuden korostamisen lisäksi myös kirjoittaminen ja maalaaminen yhdistivät Thesleffiä ja Loyta. Thesleff kirjoitti 1910-luvun molemmin puolin paljon erityisesti

runoutta ja aforistiikkaa avantgardelle tyypilliseen absurdiin ja kokeelliseen tapaan.<sup>23</sup> Loyn kirjallisessa avantgardessa taas korostui myös hänen taustansa visuaalisena taiteilijana. (Castelao-Gómez 2017, 42.) Molempien taiteilijoiden innovatiivinen ote, kokeellisuus ja kokemuksellisuus purkautuikin näin sekä kirjoittamisena että visuaalisena taiteena.

### **Ikuinen nuoruus – naisavantgardistin strategiat**

Thesleffin matkat ja elämä eurooppalaisena kosmopoliittina ja avantgardistina katkesivat ensimmäiseen maailmansotaan. Suomen itsenäistymisen jälkeen hän ei enää pystynyt asumaan pidempiä aikoja ulkomailla. Avantgarden liike ja liikkeellä oleminen sekä vapaus, irrallisuus ja spontaanius eivät kuitenkaan karisseet, vaan olivat Thesleffin taiteellisen työn luovuuden moottori myös tästä eteenpäin. Kun fyysinen ylijäräinen liike pysähtyi, jatkui liike Suomessa Helsingin ja Ruoveden Muroleen kesäateljeen välillä. 1920–40-luvuilla Thesleff myös ”liikkui” henkisesti Suomen ahdasmielisistä kulttuurisesta ilmapiiristä ”ulos” lukemalla kansainvälistä taidekirjoittelua, käymällä kirjeenvaihtoa Craigin kanssa ja katsomalla varsinkin Taidehallin kansainväliset näyttelyt. Vapaudesta ja liikkeellä olosta kielivät myös Thesleffin nopea ja jatkuva taiteellisen ilmaisun muutos.

Thesleffin elämä on avantgarden hengessä mahdollista ymmärtää eräänlaisena kokeilulaboratoriona, missä elämä ja taide olivat aikansa naisellisuuden konventiot ylittäviä kokeita. (Castelao-Gómez 2017, 51.) Thesleffin taide antaa mahdollisuuden paikan ja tilan kokemuksen ja kokeellisuuden tutkimiseen. Se on muistutus hänen elämästään boheemina naistaiteilijana 1900-luvun taitteen urbaaneissa miljöissä, niin Pariisissa kuin Firenzessä. Naisavantgardistit elivät ambivalentissa suhteessa julkiseen tilaan ja tämä teki heidän ruumiillisesta suhteestaan maailmaan ristiriitaista. Taide edusti avantgarden naisille eräänlaista avautumisen ja sulkeutumisen tilaa, missä he saattoivat hakea paikkoja sille, mitä he halusivat ja pystyivät sanomaan. (Castelao-Gómez 2017, 54.) Thesleffin avantgardistisen taiteen voikin ymmärtää taiteellisen kielen muovaamana kokemuksen ja kokeellisuuden välisenä keskinäisenä vuorovaikutuksena ja riippuvuutena – eletyn feminiinin kokemuksen tapahtumapaikkana.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Esimerkiksi Gunnar Castrénin toimittamassa *Dikter och tankar* julkaisussa (1954) käy ilmi, että Thesleffin kirjoittaminen ajoittuu erityisesti 1910-luvun molemmiin puoliin.

<sup>24</sup> Schreck ilmestyy 2021

Avantgarden ytimeen kuuluva kokemus ja kokeellisuus oli jatkuvaa liikettä ja uusiutumista, se oli eräänlaista ikuista nuoruutta. (Poggioli 1968, 159, 135.) Thesleffin nuoruus konkretisoitui syksyllä 1943, kun hän osallistui kutsuttuna Taidehallin Nuorten näyttelyyn hiukan yli 70-vuotiaana. Häntä tituleerattiin näyttelyn nuorimmaksi, ja hän kirjoitti onnellisena Craigille: ”...minut kutsuttiin näyttelyyn yhdessä hyvin nuorten ihmisten kanssa. He sanoivat, että olin nuorin, edelläkävijä. Minulla on seuraajia – joten nyt nenäni osoittaa hyvin korkealle ikuisesti. Missä pelaatte šakkia nyt – Café de la Régence? Kahvilani on klassinen paikka tälle pelille. Niin pelaa myös koko maailma. Hyvää yötä! Se kertoo paljon näistä päivistä. E.”<sup>25</sup>

## Lähteet

### Arkistot

Bibliothèque Nationale de France, Archives Edward Gordon Craig, Pariisi (lyhenne BNF)

Kansallisgallerian arkisto, Kuvakokoelmat, Taidehistorialliset asiakirja-arkistot ja Leikekokoelma, Helsinki

Svenska Litteratursällskapet i Finland, Helsinki (lyhenne SLSA)

### Kirjallisuus

Benjamin, Walter. 1986. Pariisi 1800-luvun pääkaupunki. Teoksessa: *Moderni/Postmoderni*.

Tutkijaliiton julkaisusarja 44.

Le Boeuf, Patrick. 2010. *On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette*. New Theatre Quarterly, Volume 26, Issue 2. Cambridge: University Press, 102-115.

Burke, Carolyn. 1997. *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*. University of California Press.

---

<sup>25</sup> Ellen Thesleffin kirje Edward Gordon Craigille 31.1.1944. BNF.

Castelao-Gómez, Isabel. 2017. *The Art of Life, the Dance of Poetry: Gender, Experiment and Experience in Mina Loy and Diane di Prima*. *Miscelánea: a Journal of English and American Studies* 56, 33-56.

Craig, Edward. 1968. *Gordon Craig: The Story of his Life*. New York: Knopf.

Diniejko, Andrzej, [www.victorianweb.org/gender/diniejko1.html](http://www.victorianweb.org/gender/diniejko1.html) [verkkoaineisto]. [viitattu 15.10.2019].

Francini, Antonella. 2001. *Mina Loy's Days: The Birth of a Poet against the Backdrop of Futurism*. Julkaisussa: *Otherness. Anglo-American Women in 19th and 20th Century Florence*. Cadmo: Georgetown University.

Frost, E. A. 2003. *The Feminist Avant-Garde in American Poetry*. University of Iowa Press.

Hautamäki, Irmeli. 2018. Johdanto – Avantgarde ja emansipaation politiikka Julkaisussa: Hautamäki Irmeli (toim.) *Avantgarde ja politiikka*. Suomen avantgarden ja modernismin seura ry, Helsinki, 4-11.

Jalava, Marja. 1997. *Kokonainen elämä on ihmisen pyhin oikeus – Rolf Lagerborgin seksuaaliradikalismi ja ylempien yhteiskuntaryhmien keskinäiset esiaviolliset suhteet 1900-luvun alun Suomessa*. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, historian laitos.

Jones, Amelia. 1998. The 'Pollockian Performative' and the Revision of the Modernist Subject. Julkaisussa: *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press 2003.

Kihlman, Asta. 2018. *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipolitiikka Beda Stjernschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa*, Turun yliopisto.

Knif, Henrik. 2017. *Florens 1908 – Konsten, Livet Och döden: Thyra Och Torsten Söderhjelm, Ellen Thesleff Och Gordon Craig*. *Historiska Och Litteraturhistoriska Studier* 92 (september), 79–109. 5.



Konttinen, Riitta. 2010. *Naiset taiteen rajoilla. Naistaiteilijoita Suomessa 1800-luvulla*, Helsinki: Tammi.

Kortelainen, Anna. 2003. *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*, Helsinki: Tammi.

Krafft-Ebing, Richard von. 1903. *Psychopathia Sexualis* [1886], Stuttgart: Enke.

Kunnas, Tarmo. 2014. *Fasismien lumous*, Jyväskylä: Atena.

Lahelma, Marja. 2014. *Ideal and Disintegration. Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle*, Helsingin yliopisto.

Lahelma, Marja. 2019. *Maapallon sydämenlyönnit: Ellen Thesleff ja elämänvoima*. Julkaisussa: *Ellen Thesleff-teemanumero* (toim. Roni Grén ja Hanna-Reetta Schreck), Taidehistoria tieteenä 3/2019.

McMaster, Juliet. 2002. Taking Control: Hair Red, Black, Gold, and Nut-Brown. Julkaisussa: Irene Gammel (toim.) *Making Avonlea. L.M.Montgomery and Popular Culture*. Toronto: University of Toronto Press, 58–71.

Poggioli, Renato. 1968. *The Theory of the Avant-garde*. Kääntänyt italiasta Gerald Fitzgerald. Cambridge, Massachusetts / London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.

Pollock, Griselda. 1992. Modernity and the spaces of femininity. Julkaisussa: Norman Brode and Mary D. Garrard (toim.), *The expanding discourse. Feminism and art history*. Icon Editions, 244–267.

Sarajas-Korte, Salme. 1966. *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895*. Helsinki: Otava.

Schreck, Hanna-Reetta. 2017. *Minä maalaan kuin jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Schreck, Hanna-Reetta. 2019. *Valokuvan nainen – Ellen Thesleffin eletty ja maalattu ruumiillisuus*. Julkaisussa: *Ellen Thesleff-teemanumero* (toim. Roni Grén ja Hanna-Reetta Schreck), *Taidehistoria tieteenä* 3/2019.

Schreck, Hanna-Reetta. 2021. *Modern Corporeality: Body, Movement and Dance in Ellen Thesleff's Art*. Hyväksytty julkaistavaksi julkaisussa Kerry Greaves (toim.) *Modern Women Artists in the Nordic Countries 1900-1960*. Routledge, New York.

Thesleff, Ellen. 1954. *Dikter och tankar*, Konstsalogens förlag.

Wolff, Janet. 1995. *Resident Alien: Feminist Cultural Criticism*. Cambridge: Polity Press.