

ELÄMÄ TAITEESSA JA TAIDE ELÄMÄSSÄ -

Frida Kahlon elämän ja omakuvien tarkastelua

feministisen estetiikan ja feminismin valossa.

Päivi Karjalainen

Pro gradu-tutkielma

Lapin yliopisto

Taiteiden tiedekunta

Kuvataidekasvatus

Kevät 2015

LAPIN YLIOPISTO

Tiedekunta	
Taiteiden tiedekunta	
Tekijä	
Päivi Karjalainen	
ELÄMÄ TAITEESSA JA TAIDE ELÄMÄSSÄ - Frida Kahlon elämän ja omakuvien tarkastelua feministisen estetiikan ja feminismin valossa.	
Oppiaine	
Kuvataidekasvatus	Pro gradu-tutkielma
Aika Kevät 2015	Sivumäärä 91
<p>Tutkielman teon alkuvaiheessa perehdyin Frida Kahlon elämäkertaan, päiväkirjan sisältöön, feministiseen estetiikkaan, feminismiin ja muutamien teoreetikoiden käsityksiin sukupuolesta ja ruumiillisuudesta. Sen jälkeen tulkitsin kuusi Kahlon maalaamaa omakuvaa feministisellä kuvantulkinta tavalla liittäen tulkintoihin mukaan Kahlon elämäntapahtumia ja kokemuksia. Tutkimuskysymyksiäni olivat seuraavat asiat: Miten Frida Kahlo esittää itseään, ruumiillisuuttaan ja sukupuoltaan omakuvissaan? Miten ikä, rotu ja kansallisuus näkyvät niissä? Millainen käsitys Frida Kahlostä ja hänen taiteestaan saadaan elämäntapahtumien ja kokemusten, päiväkirjan antaman käsityksen ja omakuvien tulkinnan perusteella? Millaisia merkityksiä taiteen tekemiselle voidaan antaa Kahlon elämässä? Mitä annattavaa menetelmällä voisi olla kuvataidekasvatuksessa?</p> <p>Kahlon elämään vaikutti liikenneonnettomuus ja siinä saadut vammat ja avioituminen muraalimaalari Diego Rivieran kanssa. Hänen päiväkirjansa tekstit kuvaavat syvää rakkautta aviomiestä kohtaan. Hän kuului itse itselleen. Kahlo kärsi miehensä uskottomuudesta. Kahlolla itsellään oli muita intiimejä mies- ja naisuhteita. Lyhyttä suhdetta Leon Troskiin arveltiin kostoksi Rivieran suhteesta Kahlon omaan Christina sisareen.</p> <p>Omakuvissa Kahlon tunnistaa yhteen maalatuista kulmakarvoista, hennoista viiksistä ja punaisista huulista. Pukeutumisen, kampausten, korujen ja ihonvärin vaihtelemisen avulla Kahlo esitti itseään meksikolaisena kansannaisena tai eurooppalaisia syntyjuuria omaavana naisena. Hän kuvasi teoksissaan omia tunnetilojaan. Taiteen tekeminen antoi sisältöä Kahlon elämään ja sillä oli terapeutin vaikutus häneen. Kuvataidekasvatuksessa biografis-feministisen kuvantulkinta tavan avulla voidaan kehittää oppijan taitoja lukea omakuvia.</p>	
Asiasanat: feministinen estetiikka, feminismi, Frida Kahlo, maalaus, omakuva, sukupuoli, sex and gender, taide, taidehistoria, kuvantulkinta.	
Säilytyspaikka. Lapin yliopiston kirjasto	

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	4
2. OMAKUVISTA JA ELÄMÄNKERROISTA	7
2. 1. Omakekuva taidemuotona.....	7
2. 2. Elämäntkerroista	8
3. FRIDA KAHLON ELÄMÄNKERTA PÄÄPIIRTEISSÄÄN.....	12
3. 1. Perhesuhteet, lapsuus ja nuoruus.....	12
3. 2. Rivieran vaikutus ja aikuistuminen.....	14
3. 3. Päiväkirja.....	20
4. TUTKIMUKSEN TEORIA OSA.....	23
4. 1. Feministisestä estetiikasta.....	23
4. 2. Sukupuolesta, sex and gender.....	24
4. 3. Feminismistä, Feminismeistä.....	25
4. 4. Intersektionaalisuudesta.....	27
4. 5. Teoreetikoiden näkemyksiä sukupuolesta ja ruumiillisuudesta.....	28
4. 5. 1. Judith Butler.....	28
4. 5. 2. Simone de Beauvoir.....	29
4. 5. 3. Julia Kristeva.....	30
4. 5. 4. Helene Cioux.....	31
4. 5. 5. Luce Irigaray.....	32
4. 6. Tutkimuksesta ja sen kulusta	34
5. KUVIEN TULKINNASTA.....	41
5. 1. Taideteorioista, feministisestä taiteesta ja aikaisemmista kuvien tulkinta tavoista.....	41
5. 2. Meksikon vaikutuksesta ja Kahlon maalausten tyylipiirteistä	43
6. OMAKUVIEN TULKINTA.....	46
6. 1. Ensimmäinen omakuva	46
6. 2. Minun syntymäni.....	48
6. 3. Uni.....	51
6. 4. Kaksi Fridaa..	53
6. 5. Omakekuva 1940.....	55
6. 6. Diego ja minä.....	57
7. TULOKSET JA NIIDEN TULKINTAA JA POHDINTAA.....	59
LÄHTEET JA LIITTEET	

1. JOHDANTO

Seisoin kerran Helsingissä Tennispalatsin näyttelyssä Frida Kahlon omakuva maalauksen edessä. Jokin taianomainen hehku huokui teoksesta. Kuva vangitsi huomioni täydellisesti. Kun minä katsoin omakuvan esittämää hahmoa, niin tuntui kuin se olisi katsonut minua takaisin. Sana maaginen sopi sen hetken tunnelmaan loistavasti. Värit hehkuivat vieläkin vaikka ne olivat vuosikymmeniä sitten maalattuja. Erikokoiset teokset tiheästi seinälle ripustettuna eivät antaneet maalauksille täyttä oikeutta, mutta silti katsomiskokemus painui lähtemättömästi mieleeni. Mietin, millainen nainen sai nämä voimalliset kuvat aikaan ja miksi?

Myöhemmin katsoin Julie Taymoren Kahlon elämästä ohjaaman 2002 tehdyn Frida-nimisen elokuvan. Siinä käsiteltiin hänen elämäänsä nuoruudesta eteenpäin. Erityisesti elokuvassa kuvattiin Kahlon ja muralimaalari Diego Rivieran suhteen värikästä luonnetta. Elokuva on tehty hyvin aisteihin vetoavasti. Meksikolainen ympäristö ja kaunis musiikki veivät minut mukaansa omaan kiehtovaan maailmaansa.

Käydessäni erään ystävän luona kesälomalla, hän lahjoitti minulle Hayden Herreran kirjoittaman kirjan, joka kertoi Kahlon elämästä ja taideteoksista seikkaperäisesti. Näitä kolmea reittiä pitkin Kahlon elämä ja taide tulivat mukaan omaan elämäni. Kun pro gradu- tutkielman aihetta piti lähteä miettimään, tuntui hyvin luontevalta valita Kahlo ja hänen omakuvansa aiheeksi. Ne eivät avautuneet ihan ensi näkemältä, joten halusin saada lisää tietoa teoksista ja niiden taustoista.

Tutkimusaihetta lähestyn kirjallisuuden avulla. Lähteitani ovat taidehistorioitsija Hayden Herreran englanninkielinen teos *Frida Kahlo, The Paintings* ja sen suomeksi käännetty *Frida* versio. Joitakin asioita poimin Kahlostani Laura Mulveyn ja Pirkko Siltalan kirjoittamien tekstien avulla. Kahlo alkoi pitää päiväkirjaa aikuisiällä. Se julkaistiin kirjana. Päiväkirjan johdannon on kirjoittanut Carlos Fuentes ja muun tekstin Sarah M. Lowe, joita hyödynnän asioita kertoessani. Taidehistorioitsija ja tutkija Ewa Zettermann on perehtynyt Kahlon maalauksiin kansallisen identiteetin kautta ruotsinkielisessä väitöskirjassaan. Tätä osuutta en käy uudelleen läpi, koska se on jo niin perusteellisesti tehty. Tutkielma on laadullinen, monimenetelmällinen ja fenomenologis-hermeneuttinen.

Aluksi perehdyn Frida Kahlon elämänvaiheisiin, päiväkirjan sisältöön ja feministisen estetiikan ja feministien käsittelemiin kysymyksiin. Sen jälkeen tulkiten kuusi Frida Kahlon omakuvaa. Kysyn, miten Frida Kahlo esittää itseään, ruumiillisuuttaan ja sukupuoltaan omakuvissaan? Miten ikä, rotu ja kansallisuus näkyvät niissä? Omakuvien tarkastelun jälkeen vastaan kysymykseen, millainen käsitys Frida Kahlostä ja hänen omakuvistaan saadaan elämäntapahtumien ja kokemusten, päiväkirjan antaman kuvan ja omakuvien tulkinnan perusteella? Millaisia merkityksiä taiteen tekemiselle voidaan antaa Kahlon elämässä? Mitä annettavaa menetelmällä voisi olla kuvataidekasvatuksen kentällä?

Tutkielman alussa kirjoitan joidenkin tutkijoiden näkemyksiä omakuvasta taidemuotona ja joitakin tyypillisiä piirteitä mitä elämäkerta kirjoittamisessa katsotaan olevan. Tekstien avulla johdattelen lukijaa aihepiiriin. Sen jälkeen seuraa Kahlon perhesuhteiden kuvaus ja hänen elämänsä vaiheet lapsuudesta aikuisuuteen hänen viimeisiin hetkiinsä saakka. Lisäksi avaan Kahlon päiväkirjan sisältöä. Tekstien avulla luon kuvaa Kahlon ajatusmaailmasta ja hänen sisäisistä tuntemuksistaan.

Tutkielman teoriaosassa kerron feministisestä estetiikasta, feminismistä, feministisen taiteen piirteistä ja teoreetikoiden ajatuksista sukupuolesta ja ruumiillisuudesta. Mannermaiseen filosofiaan suuntautuneet, useimmiten ranskalaiset naisteoreetikot, ovat pohtineet kysymystä filosofisesti, kielen kautta tai psykoanalyttisesti. Feministisen estetiikan alue liikkuu poikkitieteellisesti filosofian, yhteiskuntatieteiden (sukupuolen tutkimus), taiteen tutkimuksen (taidehistorian) alueella. Sukupuolen tutkimus (entinen naistutkimus) pohtii sukupuolen (sex and gender) olemusta usein feminismin kautta. Teoriaosan jälkeen selvitän tarkemmin itse tutkimusta, sen menetelmiä ja sitä miten tutkimus etenee. Koska tutkielmassa on kysymys Kahlon elämän ja teosten välisen suhteen tutkimisesta, kerron lisäksi miten hänen taidettaan on aikaisemmin luonnehdittu ja mihin tyyliuuntiin sijoiteltu. Kuvaan lisäksi mukaan muiden tutkijoiden ajatuksia siitä, miten meksikolaisen yhteiskunnan ja kulttuurin on katsottu näkyvän hänen tuotannossaan.

Tämän vaiheen jälkeen tulkiten kuusi Kahlon maalaamaa omakuvaa feministisellä kuvantulkinta tavalla liittäen mukaan elämäkerrallista tietoa ja hänen elämän kokemuksiaan. Tulkintavaiheessa katselen ihan ensimmäiseksi mitä näen ja kirjoitan havaitsemani asiat muistiin. Nämä tekstit löytyvät tutkielman lopusta. (Liite 3). Sen

jälkeen jatkan tulkintaa kiinnittäen huomioni siihen, miten Kahlo esittää kuvissa itseään, ruumiillisuuttaan ja sukupuoltaan (sex and gender), sekä ikäänsä, rotuaan ja kansallisuuttaan. Miten Kahlo esittää itseään omakuvissaan sisältää jo kysymyksen iästä, rodusta ja kansallisuudesta ja luokasta, mutta mainitsin ne vielä erikseen, jotta asia hahmottuu selkeämmin lukijalle. Kuvien tulkintaan yhdistän omaelämäkerrallista tietoa ja niitä tapahtumia ja kokemuksia, jotka ovat vaikuttaneet kyseisten kuvien maalaamiseen ja niiden ilmiasuun. Elämäkertaan ja päiväkirjaan perehtymisen, teoriaosan kirjoittamisen ja kuvien tulkinnan jälkeen vastaan tekemiini tutkimuskysymyksiin sekä teorian että aineiston pohjalta fenomenologisen tutkimuksen tapaan.

Tutkielmassa kehitän uutta tapaa yhdistää feminististä kuvatulkintatapaa taiteilijan elämän tapahtumiin ja kokemuksiin. Lopuksi arvioin miten saamaani tietoa ja menetelmää voisi käyttää hyväksi kuvataidekasvatuksen kentällä koulumaailmassa. Näiden ajatusten ja suunnitelmien kanssa lähdän matkalle Frida Kahlon omakuvien kiehtovaan maailmaan. Toiveissani on perehtyä hänen taiteeseensa uusin silmin ja houkutella lukija mukaan kanssani tälle matkalle ja tekemään myös omia tulkintojaan kuvista.

2. OMAKUVISTA JA ELÄMÄNKERROISTA

2.1. Omakuva taidemuotona

Honourin ja Flemingin (2001) mukaan taidehistoriassa yhtenä ensimmäisistä omakuvien tekijöistä mainitaan Albrecht Dürer. Hän teki ensimmäisen omakuvapiirroksensa 13-vuotiaana ottaen käyttöönsä kuninkaille ja Kristukselle varatun frontaaliasennon. Kuvassa Dürerin mielteliät kasvot näkyvät peilin kautta piirrettyssä hopeapiirin piirroksessa. Kunst merkitsi Dürerille taidetta sekä taitoa. Hänen mielestään luomiskyky oli Jumalasta peräisin ja hänen luomisvoimaansa ja tämä kyky annettiin yhdelle ihmiselle.

Varhaisista naismaalareista Sofonisba Anguissola maalasi omakuvansa 1500-luvulla ja Angelica Kauffman 1700-luvun lopulla. Muun muassa Vincent Van Gogh, Rembrandt van Rijn, Rubens, sekä Piet Mondrian ovat tulleet omakuvistaan maailmalaajuisesti tunnetuiksi. Suomalaisista naistaiteilijoista Helene Schjerfbeck on tehnyt vaikuttavia omakuvia itsestään ja ikääntymisestään. Viimeisissä kuvissa taiteilijan kallon muodot korostuvat ja silmäkuopat erottuvat ihon läpi. Omakuvien tekeminen on kiehtonut taiteilijoita kautta aikojen, joten niiden suhteen taiteen kuolemasta ei voida puhua edelleenkään.

”Omakuvaa pidetään tavallista intiimimpänä kuvataiteen lajina eli genrenä. Omakuva tekee kuvantekijästä itsestään kohteen ja juuri sen takia oletamme tälle kohteelle ”sisäisen elämän”. Intimiteetti ja ’hiljaisuus’ ovat ne metaforiset merkitykset joita omakuville on annettu ja oletamme tekijän keskustelevan yksityisesti itsensä kanssa. Intimiys syntyy oletetusta tekijän ’hiljaisesta’ itse katselusta. Katsojalle luodaan tunne, että hän pääsee sekä hänen että hänen muotokuvansa maailmaan ikään kuin takaoven kautta.” (Kuusamo 2010, 98-99.)

”Omakuvassa kuvan malli itse on kuvan tuottaja, itse representaatio. Maalaus tehdään peilin avulla kuvan viereen kankaalle. Tekijä kääntää itsensä kohteeksi, kuvan kohde ’palaa’ itseensä ’tekijään.’ Omakuvaa pidetään erikoistapauksena ja tunnustuksellisena avaintoksena tekijän tuotannossa. Kysymyksessä on selkeä, ei niinkään ”sisäisen selfin”-tarkastelu, vaan eräänlainen ’self-fashioning’, jonka tarkoituksena on luoda omintakeinen

esiintymistyyli. Kuusamo pitää André Chastelin ajatusta 'fingo ergo sum – teeskentelen, siis olen' ajatusta kekseliäänä. Omakuva on tekijän identiteetin selkeä kuvallinen ilmaus, jota jokainen sen uusi esittäminen vahvistaa. Omakuva herättää kuvatun yksilön ajallisen jatkuvuuden tunteen hänen itsensä tuottamana.” (Kuusamo 2010, 98-99 ja 102.)

”Omakuvien ja päiväkirjan pitäminen voidaan nähdä autokommunikaationa, jonka tarkoituksena on valaista kirjoittajalle itselle omia 'sisäisiä tilojaan'. Autokommunikaatiossa on kysymys 'egoa voimistavasta informaatiosta'. Syntyy minä-ajatuksia. Omakuvan voi katsoa avaavan 'läsnäolon hetken'. Kaksoisvaikutus syntyy siitä, että katsomme samaa kuvaa kuin tekijäkin on itse katsonut nähdäkseen itsensä. Koemme tämän 'itsensä näkemisen' tekijän läsnäolona.” (Kuusamo 2010, 107-109.)

”Muotokuvat voidaan nähdä puhtaan visuaalisina kommentteina, jossa ihminen on ympäröity elämänsä tarinalla tai yhdistetty symboleihin, tai hän katsoo suoraan katsojaan tavalla, joka vaatii vastakatsetta. Kuvalliset symbolit ja metaforat ovat yleisiä. Kuvien sarjat voivat kertoa tarinoita ja myös yksittäiset kuvat voivat viitata kertomukseen. Taulun nimi voi myös toimia kertovassa tehtävässä. Sanat nimeävät kuvan ja ohjaavat katsomaan sitä tietystä näkökulmasta.” (Mikkonen 2005, 33-32 ja 79.)

Nämä edellä mainitut ajatukset näkyvät Kahlon maalauksissa. Ajatus teeskentelystä puuttuu Kahlon teoksista. Ne vaikuttavat hyvin aidoilta. Kahlon sisäisen maailman kuvaus yhdistyy ulkoisen olemuksen kuvaamiseen. Hän oli päättänyt maalata jokaisesta elämänsä vuodesta yhden maalauksen. Siitä olisi tullut eräänlainen kuvallinen elämänkerta, mutta ihan joka vuodesta hän ei ehtinyt tehdä kuvaa elämänsä aikana.

2.2. Elämänkerroista

”Elämäntarina voidaan ymmärtää ja tarkastella hyvin erilaisista näkökulmista. Ihminen hahmottaa, kokee ja kertoo oman elämäntarinansa yhä uudestaan rakentaen siten minuuttaan. Elämäntarina muovautuu ajallisesti, paikallisesti ja sosiaalisesti muuntuviissa olosuhteissa. Jokainen kantaa elämäntarinassaan tiedostettua ja tiedostamatonta kokemuskertymäänsä, ja samalla ympäröivää kulttuuriaan. Jokainen elämäkerta on myös ainutkertainen, sillä jokainen elämäkerran kirjoittaja on kontekstiinsa sidottu. Hän luo tulkintansa monien mahdollisuuksien joukosta tietyn sukupuolen, rodun, luokan ja iän

edustajana, tiettyjen sosiaalisten ja kulttuuristen rakenteiden näkökulmasta. Ideat ja tulkinnat eivät siten ole uniikkeja vaan sosiaalisesti tuotettuja, joskin yksilöllisesti tietystä positiosta ilmaistuja. Elämäkerrat tulisikin nähdä yhtenä mahdollisena versiona siitä, mitä tapahtui ja mitä tapahtunut merkitsi.” (Leskelä-Kärki, 2009.)

”Mikrohistoria ja naishistoria toivat esiin kiinnostuksen yksilöihin. Yksilöstä kirjoittaessamme kerromme yhden ihmisen elämän. Kertomalla tämän yhden ihmisen elämän voimme luoda kokonaan uuden ikkunan menneisyyteen, tutkimme useita historiallisia prosesseja, käsityksiä, arvoja ja tapahtumia yhden ihmisen kautta. Ainutlaatuisen ja erityisen kautta tavoitamme jotain myös yleisestä ja meille kaikille yhteisestä.” (Leskelä-Kärki, 2009.)

Historiaan ja mikrohistoriaan ja arkipäivästä kiinnostuneeseen tutkimukseen on tullut mukaan uusia tärkeäksi katsottuja lähderyhmiä. ”Yksityiseen ja intiimiin elämänpiiriin kuuluvat omaelämäkerrat, päiväkirjat ja kirjeet. Omaelämäkertoihin ja päiväkirjoihin liittyvä etenkin feministinen kirjallisuudentutkimus on ollut laveaa jo 1970-luvulta lähtien. Historioitsija pystyy hyödyntämään monia niistä teoreettisista keskusteluista, joita näiden tekstien ympärillä on käyty. Kirjeet ovat nousseet erityisen kiinnostuksen kohteeksi ja niihin liittyvät tulkinnalliset ja teoreettiset kysymykset ovat alkaneet kiinnostaa myös historioitsijoita samalla kun niiden käyttö tutkimuksessa on lisääntynyt.” (Leskelä-Kärki 2009.)

”Kaikki elämäkerrallinen materiaali (päiväkirjat, kirjeet, omaelämäkerrat, elämäkerrat) on aina rakennelmaa, konstruktioita; ne pitävät sisällään kulttuurisesti määrättyjä valintoja, sanontoja ja tulkintoja, jotka käyttävät oman aikansa normeja ja oletuksia sekä voimassaolevia diskursseja. Muutoin ne eivät olisi kertomuksia. Kuten ruotsalainen kirjallisuudentutkija Lisbeth Larsson huomauttaa, erityistä näissä kaikissa kirjoittamisen muodoissa on kuitenkin se, että näiden dokumenttien kirjoittaja tekee lukijansa kanssa ikään kuin totuudellisuuslupauksen ja siten ne ovat maailmassa olemassa ’todellisena puheena’, riippumatta siitä pystytäänkö niiden sisältö osoittamana valheeksi vai ei.” (Leskelä-Kärki 2009.)

”Omaelämäkertatutkijat ovat pohtineet erityisesti seksuaalisuuden merkitystä omaelämäkerrallisessa kerronnassa ja jonkin verran myös etnisyyttä. Yhteiskuntaluokan

pohdinta tuntuu olevan vasta tulossa elämäkertatutkimukseen. Elämäkerta toimii kahteen suuntaan: se sekä purkaa että vahvistaa kaksinapaista käsitystä sukupuolesta eli ”sitä, miten sukupuolena pitämämme asia, ’naisen’ ja ’miehen’ välinen ero, saadaan aikaan.” (Pulkinen & Rossi 2006, 10.) ”Ihmisen identiteetit voidaan mieltää sekä sisällöllisesti että muodollisesti henkilökohtaisiksi tarinoiksi. Jokainen poimii itselleen merkitykselliset asiat osaksi elämäntarinaansa. Joitakin asioita otetaan mukaan, toiset jätetään pois.” (Salo 2008.)

Näiden kirjallisten poimintojen kautta voidaan tiivistää se olennainen asia mikä vaikuttaa tähän tutkimukseen, ja siihen millainen Kahlon elämäkerrasta on muodostunut. Sekä kirjoittaja että lukija ja hänen tulkintansa vaikuttavat aina elämäkertaan ja siihen millaiseksi kirjoitettu teksti lopulta muotoutuu. Kirjoittaja valikoi mitä ottaa mukaan ja mitä jättää pois. Miten hän tulkitsee asioita, riippuu hänen omasta maailmankuvastaan. Koska materiaalia on niin valtavasti, paljon rajautuu pois. Kuvien tulkitsijana pyrin olemaan objektiivinen niitä katsoessani ja eläytymään Kahlon elämäntarinaa itseni pois sulkeistaen. Esiymmärryksenäni toimivat sekä Herreran että muiden tutkijoiden ajatukset teoksista. Lähestyn kuvia silti ennakkoluulottomasti miettien mitä muuta niistä voisi nähdä elämän kerralliset asiat huomioiden. Tulokset osiossa tulkitsen ja pohdin asioita teorian ja koko aineiston valossa.

Kahlo kertoi tunteistaan ja hoiti ihmissuhteitaan kirjeiden välityksellä. Kahlon kirjeet ovat olleet tärkeä lähde, joiden kautta hänen elämästään on saatu paljon tietoa. Niitä on säilynyt noin tuhat kappaletta. Kirjeitä hän lähetti etenkin ystävilleen, rakastetuilleen, lääkäreilleen ja aviomiehelleen Diego Rivieralle. Kirjeiden lisäksi tietoa Kahlostä on saatu haastattelujen perusteella joita Herrera ja muut tutkijat olivat tehneet. Sukulaiset, ystävät, Los Fridos ryhmän taiteilijat, entiset rakastetut kuten Ariaas ovat olleet informanteina. Heidän muistonsa ja muistamansa asiat ovat yksi osa Kahlon tarinaa.

Lisäksi Herrera on ollut yhteydessä Raquel Tiboliin meksikolaisen taiteen asiantuntijaan, kriitikoon ja historioitsijaan ja saanut häneltä lisää tietoa Kahlostä. Tibol oli tullut varta vasten Chilestä haastattelemaan sekä Kahloa että Rivieraa kirjoittaakseen heidän taiteestaan. Tibol oli haastatellut Kahloa 1953, vuotta ennen hänen kuolemaansa, asuen Kahlon luona ja ateljeessa myöhemmin. Tibolin käytössä on ollut muun muassa Kahlon terveysrekisteri. Muina lähteinä ovat toimineet Kahlostä tehdyt lehtihaastattelut ja

näyttelykatalogit. Tutkimusta kirjoittaessani olen käyttänyt Harvard-järjestelmää. Sanasta sanaan tekemäni lainaukset olen erottanut lainausmerkeillä. Elämäkertä osuudessa Herreran kirjan tiivistelmät ovat ilman lainausmerkkejä. Molempiin laitan lähdetiedot sivunumeroineen, jotta lukija voi päästä tarvittaessa alkuperäisen lähteen äärelle jos innostuu itse asiaa tutkimaan jatkossa.

3. FRIDA KAHLON ELÄMÄNKERTA PÄÄPIIRTEISSÄÄN

3. 1. Frida Kahlon perhesuhteet, lapsuus ja nuoruus

Syntymätodistuksen mukaan Magdalena del Carmen Frida Kahlo Y Calderón syntyi 6.7.1907. Itse hän ilmoitti syntyneensä 7. heinäkuuta vallankumouksen puhkeamisvuonna 1910. Hänen mukaansa hän ja moderni Meksiko olivat syntyneet yhdessä. Kahlo kirjoitti aluksi nimensä Frieda, joka tarkoitti rauhaa, mutta pudotti e:n pois natsien noustua valtaan Saksassa. Kahlon isä oli unkarilaisjuutalainen valokuvaaja Guillermo Kahlo, joka muutti Saksasta Meksikoon nuorena miehenä. Hänen ensimmäinen vaimonsa kuoli synnyttäessään heidän toista tytärtään. Toisen vaimonsa, Matilde Calderónin, isä tapasi työpaikallaan rakastuen häneen. Kahlo oli perheen kolmas tytär. Heille syntyi vielä neljäs Christina tytär. Kahlon äidinisä oli intiaani ja äidin äidin juuret olivat Espanjassa. Äiti oli käynyt luostarikoulua ennen avioitumistaan. Hän opetti Fridalle taloustöitä ja hurskautta, jota vastaan Kahlo ja nuorempi sisar kapinoivat. Äiti alkoi saada hysteerisiä kohtauksia. Syntymän jälkeen Frida annettiin imettäjälle. (Herrera 1990, 18-24 ja Siltala 2007, 238.)

Isä rakennutti kauniin talon Coyoacánin vanhalle asuinalueelle Meksikon lounaislaidalle. Valokuvaustaitojensa vuoksi hallitus palkkasi hänet kuvaamaan maan arkkitehtuuriperintöä. Isä poti huimausta puolentoista kuukauden välein johtuen epilepsiasta. Kahlo piti lapsuuttaan suurenmoisena. Hänelle isä oli mahtava esimerkki hellyydestä ja työstä, koska oli valokuvaaja ja maalari. Isä ymmärsi Kahlon sosiaalista laatua olevia ongelmia. Kuusivuotiaana hän sairasti polion, jonka vuoksi hänen oikea jalkansa jäi kapeammaksi. Muut lapset pilkkasivat häntä Puujalka Fridaksi, huutaen hänelle Frida Kahlo, pata de Palo. Yksinäisyytensä vuoksi hän kehitti itselleen samanikäisen mielikuvitusystävän joka oli tyttö. Tälle hahmolle Kahlo kertoi kaikki huolensa ja leikki hänen kanssaan. (Herrera 1990, 16, 26-28 ja Siltala 2007, 238.)

Isä maalasi akvarelleja ja innosti Kahloa luonnonilmiöiden tutkimiseen lainaten hänelle kirjojaan. He kävivät yhdessä puistossa. Isän maalatessa, Kahlo keräsi pikkukiviä, hyönteisiä ja harvinaisia kasveja, joita hän tutki kotona kirjojen ja mikroskoopin avulla.

Isä piti Kahloa lapsista älykkäimpänä ja näki hänet eniten itsensä kaltaisena. Hän opetti Kahlolle valokuvausta, kuvien kehittämistä, retusoimista ja värittämistä. Pienen pienet siveltimen vedot ja miniatyyrinen mittakaava, jossa valokuvia retusoitiin, tulivat hänelle tutuksi. Herreran mielestä jotakin isän äärimmäisestä pikkutarkkuudesta ja mielenkiinnosta yksityiskohtaiseen pinnan käsittelyyn tuli esiin Kahlon maalauksissa. Kun isä valokuvasi kuvittaakseen kalentereita, Kahlo maalasi kuvia päänsä sisäpuolelta. (Herrera 1990, 34-35.)

Ajan tavan mukaan perheen kyvykkäimmän pojan piti hankkia ammatti. Koska perheessä ei ollut yhtään poikaa, Kahlo sai mahdollisuuden opiskeluun La Preparatoriassa, kansallisessa valmistavassa koulussa. Siellä opetettiin filosofiaa, luonnontiedettä ja lääketieteeseen kuuluvia asioita. Kahlo oli yksi 35 naispuolisesta opiskelijasta kahden tuhannen opiskelijan joukossa. Hän läpäisi vaikeat pääsykokeet lahjakkuutensa avulla. Viiden vuoden opintolinjan tavoitteena oli johtaa opiskelijat lääketieteellinen tiedekuntaan. (Herrera 1990, 37-41.)

Kahlo ystävineen kuului Cachuchat (Lakit) ryhmittymään. He olivat kuuluisa terävistä aivoistaan ja erityisesti kepposistaan. He kapinoivat opettajia vastaan ja tavoittelivat uudistuksia opetussuunnitelmaan. Pienen pommin räjäytys oli suunnattu konservatiivista professoria vastaan. Ryhmän jäseniä ei kyetty erottamaan, koska heillä oli aina alibit valmiiksi keksittyinä. Lakkien lempipaikka oli lähellä oleva Ibero-amerikkalainen kirjasto. Siellä he lukivat kirjallisuutta ja joskus näyttelivät lukemaansa. Herrera luokitteli heidät romanttisiksi sosialisteiksi ja nationalisteiksi. Poliitikkoja he pitivät omanedun tavoittelijoina. Kouluun tilattiin seinämaalauksia. Diego Rivieralta oli tilattu maalaus amfiteatteriin. Kahlo kävi seuraamassa Rivieran maalaamista. Hänen kerrottiin jo tässä vaiheessa sanoneen ystävilleen että hän menee vielä naimisiin Rivieran kanssa ja tekee hänen kanssaan lapsen. (Herrera 1990, 43-48 ja 101.)

Kahlon ensirakastettu oli koulutoveri Alejandro Gómez Ariaas. Kahlon vanhemmat eivät hyväksyneet suhdetta, joten he tapasivat salaa. Suhteesta muodostui intiimi. Kahlo kertoi kirjeissään Ariaasille kaikista ajatuksistaan ja tunteistaan. Kahlon perheen talous heikentyi isän valokuvaustöiden vähenemisen vuoksi. Koulupäivän jälkeen Kahlo työskenteli eri tehtävissä rahan ansaitsemiseksi. Hän pääsi grafiikan oppisopimukselle isän ystävän painaja Fernando Fernándezen luo. Herreran mukaan heille syntyi intiimi

suhde ja josta Ariaas sai tietää. Tapahtuma aiheutti ristiriitaa Kahlon ja Ariaasin välille. Lisäksi Ariaasin mukaan Kahlo tuli koulu-aikaan naispuolisen kirjastovirkailijan viettelemäksi. Se oli traumaattinen kokemus hänelle. (Herrera 1990, 37-41.)

Kahlon elämä muuttui ratkaisevasti kun hän joutui vakavaan liikenneonnettomuuteen 18-vuotiaana. Hänen selviämistään hengissä pidettiin suurena ihmeenä. ”Kahlon selkäranka murtui kolmesta kohtaa ristiselän alueella. Solisluu katkesi, samoin kolmas ja neljäs kylkiluu. Oikeassa sääressä oli 11 murtumaa, vasen jalkapöytä oli vääntynyt ja murskaantunut, vasen olkapää oli sijoiltaan ja lantio murtunut kolmesta kohtaa. Teräskaide oli porautunut häneen vatsanpohjan seudulta. Se oli mennyt sisään vasemmasta kyljestä ja tullut ulos vaginasta.” (Herrera 1990, 67.)

Useiden leikkausten ja kuukausia kestäneen sairaalassaolon jälkeen Kahlo pääsi kotiin. Idea maalaamisesta syntyi kun hän oli vuoteenomana. ”Olin kuollakseni kyllästynyt kipsiliivin sisällä, ja niinpä päätin tehdä jotakin. Varastin isältäni öljyvärimaaleja ja äitini teetti minulle erityisen maalaustelineen sillä en päässyt sängyssäni pystyasentoon. Aloin maalata.” (Herrera 1990, 82.)

Ariaas lähtee Euroopan matkalle. Kahlo maalaa ensimmäisen omakuvansa ja lähettää sen ensirakastetulleen, jotta tämä ei unohtaisi häntä poissa ollessaan. Ariaas palaa, mutta jatkossa keskittyy opintoihinsa yliopistossa. Kahlo käy näyttämässä teoksiaan Rivieralle ja kysyy, onko hän tarpeeksi lahjakas tullakseen taiteilijaksi. Hän saa myöntävän vastauksen. Kahlo alkaa liikkua kommunistien ja taiteilijoiden maailmassa ja ystäväysty muun muassa valokuvaaja Tina Modottin kanssa. Kahlo liittyy puolueeseen. Tässä vaiheessa Ariaas rakastuu toiseen naiseen. Kahlo ei tahdo uskoa asiaa. Muutaman kuukauden kuluttua hän tapaa Rivieran uudelleen. Nyt hän rakastuu. (Herrera 1990, 101.)

3.2. Rivieran vaikutus ja aikuistuminen

Riviera oli kuuluisa taiteilija ja 21 vuotta Kahloa vanhempi. He avioituivat vuonna 1929. Fuentes (1996) vertaa heitä olemuksellisesti norsuun ja kyyhkyseen sekä härkään ja perhoseen. (Valokuva 1, Liite 2.) Herreran mielestä ”Diegoa viehätti Fridassa erikoinen yhdistelmä nuoruuden raikkautta ja peittelemätöntä seksuaalisuutta, hänen nopea oivalluskykynsä ja epäsovinnaisuus. He tarkastelivat elämää samanlaisella ironian,

hilpeyden ja mustan huumorin sekaisella asenteella. He torjuivat porvarillisen moraalien ja puhuivat dialektisesta materialismista ja yhteiskunnallisesta realismista.” (Herrera 1990, 115 -116.). Rivieran ja Kahlon suhdetta pidettiin kiihkeänä ja myrskyisänä ja sen luonteen kuvaus vaihteli riippuen siitä kuka kertoi. Heistä tuli julkisuuden henkilöitä Meksikossa. ”Kuten pyhimykset ja puolijumalat, heidän eivät tarvitseet sukunimiä. He kuuluivat kansallisaarteisiin.” (Herrera 1990, 130.)

Riviera maalaa suuria seinämaalauksiaan usein yötä päivää. Nähdäkseen miestänsä Kahlo alkaa viedä ateriaita telineille. Avioliiton alkuvaiheessa Kahlo tulee raskaaksi, mutta hänelle tehdään abortti lääketieteellisin perustein. Riviera erotetaan kommunistisesta puolueesta, koska hän oli ottanut tilaustöitä vastaan ”pikkuporvarilliselta” hallitukselta. Kahlo eroaa myös tukeakseen miestänsä. Riviera joutuu ahtaalle omassa maassaan. ”Kommunistit kutsuvat Rivieraa miljonäärien maalariksi ja hallituksen agentiksi ja oikeistolaiset vallankumouksen tuojaksi”. (Herrera 1990, 140.) He muuttavat Yhdysvaltoihin, koska Riviera saa sieltä tilaustöitä.

Kahlon silmät avautuvat yhteiskunnallisille ongelmille. Rikkaat ja heidän juhlintansa ärsyttävät ja jopa amerikkalaisten ulkomuoto. Hän kirjoittaa kirjeisiinsä: ”Olen nähnyt tuhansia ihmisiä hirveässä kurjuudessa ilman ruokaa ja paikkaa missä nukkua. Amerikkalaisilla ei ole hyvää makua eikä herkkätunteisuutta. Heidän kasvonsakin muistuttavat taikinaa, (etenkin vanhojen naisten)” (Herrera 1990, 144, 157.) Detroitissa Kahlo tutustuu lääkäri Leo Eloesseriin. Hän maalaa sekä hänen että monen muunkin ihmisen muotokuvat. Kahlostaan tehdään juttu Detroit News lehteen harrastelijataiteilijana.

Zettermanin mukaan (2003, 134 - 135) tässä vaiheessa Kahlo tulee raskaaksi. Kirjeessään lääkäri Leo Eloesserille Kahlo tiedustelee pitäisikö hänen tehdä abortti, niin kuin hän oli tehnyt kaksi vuotta aikaisemminkin. Ennen kirjeen kirjoitusta Dr Pratt oli antanut hänelle kiniiniä keskenmenon aikaansaamiseksi, mutta lapsi ei ollut tullut pois. Yllättäen Pratt suosittelikin raskautta ja keisarinleikkausta. Kahlo halusi vielä varmistaa asian Eloesseriltä. Jos hänkin on samaa mieltä, hän yrittää saada lapsen keinolla millä hyvänsä. Kahlo menettää lapsensa ja kirjoittaa tohtorille uudelleen asiasta. ”Sikiö ei ollut muotoutunut ja se oli ”hajonnut” hänen kohdussaan. Hän sanoi toivoneensa parkuvaa pikku Diguitoa, mutta tapahtuneen jälkeen ei voi muuta kuin kestää.” (Herrera 1990,

171.) Tässä vaiheessa Kahlon äiti sairastuu ja menehtyy. Nämä molemmat tapahtumat näkyvät ”Minun syntymäni” maalauksessa.

Riviera alkaa maalata New Yorkissa seinämaalausta Rockefeller Centeriin. Maalaus ei miellytä tilaajia kommunististen näkemystensä vuoksi. Leninin kuva pyydetään poistamaan maalauksesta. Riviera ei suostu. Koko työ raaputetaan pois. Riviera tekee vielä joitakin teoksia Yhdysvalloissa, mutta he palaavat Meksikoon neljän vuoden poissaolon jälkeen. Tämä tapahtuu Kahlon vaatimuksesta. Riviera puolestaan viihtyi Yhdysvalloissa. (Herrera 1990, 198-200.)

Yhdysvalloissa olon aikana Riviera oli rakennuttanut kaksiosaisen ateljeen San Angelin kaupunginosaan Meksikoon. Ateljeerakennukset ovat modernia kansainvälistä tyyliä meksikolaisittain väritettynä. Vaaleanpunainen, isompi rakennus on Rivieran ja pienempi, sininen Kahlon. Rakennukset ovat yhteydessä toisiinsa sillalla. Riviera ei ole tyytyväinen paluuseen. Hän on masentunut, eikä pysty maalaamaan. Heidän rahatilanteensa on heikko. (Herrera 1990, 186, 211.)

Riviera aloittaa suhteen Kahlon Christina sisaren kanssa. Nyt Kahlo kärsii todella ja tuntee itsensä syvästi loukatuksi. Koska Riviera ei katkaise suhdetta, hän jättää miehensä ja muuttaa keskustaan toiseen asuntoon. Välit sisareen katkeavat. ”Fridan epätoivon syvyyden näkevät vain ystävät. Frida lentää ystäviensä kanssa New Yorkiin. Sieltä lähetetyssä kirjeessään hän tunnustaa rakkautensa Diegoon. Diego tekee samoin. Frida muuttaa takaisin San Angeliin, antaa anteeksi sisarelleen, mutta ei koskaan täydellisesti Diegolle. Maalaaminen jatkuu, ja uusissa maalauksissa tuska näkyy, mutta muuttuneena. Tapahtumat vahvistavat häntä itsenäistymisen muodossa. Frida muuttuu ihailevammasta nuoresta naisesta monitahoisemmaksi naiseksi. Cristinasta ja hänen lapsistaan tulee osa perhettä ja lapsista hyvin tärkeitä hänelle.” (Herrera 1990, 213-217, 224-227.)

Meksikoon muuttaa Euroopasta poliittisesti kodittomia ihmisiä. Syynä on Hitlerin valtaantulo, Stalinin harjoittama terrori ja Espanjassa tapahtuva vallankumous. Omasta maastaan karkotettu kommunistijohtaja Leon Trotski saapuu vaimonsa kanssa maahan. Kahlo ja Riviera majoittavat heidät kotiinsa. Kahlo saa elämänsä tilaisuuden kostaa Rivieralle hänen uskottomuutensa Christina sisaren kanssa. Kahlo aloittaa lyhyen suhteen

naimisissa olevan Trotskin kanssa. Suhteen päättyessä Kahlo lahjoittaa yhden omakuvistaan hänelle. (Herrera 1990, 244.)

Riviera sanoo rakastavansa vain Fridaa, mutta intiimit suhteet maalausmalleihin eivät lopu. Ajatus, että hänen miehensä kuuluu vain itselleen, ei hänelle, vaivaa Kahloa. Herrera arvioi, että naiset olivat kiinnostuneita rakastelemaan Rivieraa sekä hänen kuuluisuutensa että keskustelu- ja kuuntelutaitojensa vuoksi. Siltala kuvaa avioliittoa seuraavasti: ”Liitossa molemmat olivat uskottomia ja kiihkeästi mustasukkaisia toisilleen. Liitto sisälsi rakkautta ja intohimoa, katkeria riitoja ja helliä sovintoja.” (Siltala 2007, 253.) Myös Kahlolla on intiimejä suhteita sekä miehiin että naisiin. Naissuhteille Riviera ei ollut mustasukkainen ja miessuhteet Kahlo salaa parhaansa mukaan. Kuvanveistäjä Noguchi pakenee makuuhuoneen ikkunasta kattoja pitkin kun heidät yllätetään. Vain sukka jää huoneeseen. Diego uhkaa ampua miehen hänet seuraavan kerran nähdessään. (Herrera 1990, 231-234.)

Kahlo alkaa maalata metallille saadakseen työnsä näyttämään retabloilta joiden maalaamisella on tietty tarkoitus ja merkitys. ”Retablot kertovat kauhean tapahtuman, onnettomuuden, sairauden ja tuskallisen menetyksen. Niillä osoitetaan nöyrästi kiitollisuutta pyhälle henkilölle, Jumalalle ja tavallisesti neitsyt Marialle ja heidän paikallisille ilmentymilleen Zaponian neitsyelle, Atochan Pyhälle Lapselle, elämän pelastamisesta, terveydestä, menetyksen sairauden ja kivun kestämisestä. Kiitokset ihmeestä kun epäonnesta on selviydytty. Retabloissa on yleensä pyhä hahmo ja omistuskirjoitus jotka kertovat onnettomuuden laadun, henkilön nimen, päivämäärän, ihmeellisen pelastumisen, ja votiivitalun lahjoittajan kiitokset.” (Siltala 2007, 258-259.)

Yhdysvaltalainen galleristi Julien Levy pyytää Kahloa pitämään näyttelyn New Yorkissa. Häntä juhlietaan itsenäisenä taiteilijana, ei Rivieran vaimona. Teoksia myydään ja ura lähtee nousuun. André Breton kutsuu Kahlon Ranskaan näyttelyn pitämistä varten. Pariisiin näyttely onnistuu ja muun muassa Picasso ja Kandinsky ylistävät sitä. Modernin taiteen museo hankkii yhden Kahlon omakuvan kokoelmiinsa. Schiaparelli innoittuu Kahlon pukeutumisesta ja suunnittelee Robe madame Riviera vaatemalliston pariisilaisille. Kahlon käsi kuvataan Vogueen sormusten vuoksi. (Herrera 1990, 283-285.)

Ranskassa Kahlo tekee muitakin havaintoja. ”Hän näkee espanjalaisten pakolaisten kärsimykset ja huonon kohtelun. Eurooppalaisia demokratioita hän ei pidä edes leivänmurun arvoisina. Ranskalaisia hän pitää liian kansallismielisinä ja naisia aliarvostettuna. Oli hyvin raskasta olla naismaalari. Miehet ovat kuninkaita.” Ranskalaisia taiteilijoita Kahlo pitää teennäisinä ja valheellisen epätodellisina. (Herrera 1990, 284-285.)

Kahlo menee Yhdysvaltoihin ja tapaa siellä valokuvaaja Nicolas Murrayn. Vaikka hän rakastuu, hän toteaa kirjeessään vain Diegon pysyvän yhtä lähellä häntä kuin Murrayn. Mutta myös Murray valitsee toisen naisen jonka kanssa hän menee naimisiin. Tässä vaiheessa Riviera haluaa eron ja täydellisen vapauden. Huhuja liikkuu maalari Irene Bohusista ja amerikkalaisesta naisnäyttelijästä Paulette Goddardista. Riviera ja Kahlo eroavat. Hän muuttaa Coyoacániin Siniseen taloon. Teokset kaksi Fridaa syntyy ja Omakuva 1940. (Herrera 1990, 309-314, 318.)

Troski murhataan Meksikossa. Riviera epäillään ja Kahloakin kuulustellaan. Riviera pakenee Yhdysvaltoihin. Kahlon terveys huononee ja Riviera on huolissaan hänestä. Eloesser arvioi tilaa hermostolliseksi kriisiksi. Riviera haluaa saada Kahlon takaisin elämäänsä. Heidät vihitään uudelleen 1940. Siitä tehdään asiakirja, joka ei edellytä Kahloilta seksuaalista suhdetta. Kahlo tajuaa, että Riviera ei voi omistaa, hän kuuluu vain itselleen. Hän muuttuu äidillisemmäksi ja hyväksyy miehensä muut suhteet. Kahlon isä kuolee. (Herrera 1990, 340-346, 353-155.)

Kahlo kutsutaan mukaan näyttelyihin ulkomailla ja Meksikossa. Hän osallistuu kulttuuritoimintaan päästen Meksikon kulttuuria edistävän järjestön jäseneksi. Arvovaltaisempaan akatemiaan hän ei pääse toisen naistaiteilijan kanssa. Syyksi arvellaan sukupuolta. Kahlo saa stipendin ja palkinnon tekemästään Mooses-maalauksesta. Hän saa kaksi tilaustyötä. Valtion tilaustyö viidestä naisesta jää kesken ja toista ei lunasteta. Kahlo maalaa kukkia ja hedelmäasetelmia. Kukkien maalausta pidetään naisille sopivana taidemuotona. Kahlo tosin maalaa niitä omaan tapaansa seksuaalisväritteisesti lisääntymistapahtumaa kuvaten. (Herrera 361-366.)

Kahlo pääsee opettajaksi Valtion kuvanveisto- ja maalauskouluun, koska saa tunnustusta omassa maassaan. Kahlo ei piirrä kipsipäitä vaan esikolumbiaanisia veistoksia. Hän

lähettää oppijansa ympäristöön maalaamaan kaikkea näkemäänsä. He maalaavat Kahlon kotona. Oppilaiden määrä vähenee mutta jäljelle jää neljä joista tulee Los Fridos- ryhmä. Kahlo kohtelee heitä ystävällisesti ja toverillisesti. He tekevät seinämaalauksia ja tulevat myöhemmin itsekin tunnetuiksi Meksikossa. Los Fridokset oppivat katsomaan ja näkemään taiteilijan silmin, mutta maalaamaan omalla tyylillään. (Herrera 1990, 375-390.)

Selkärangan ongelmat jatkuvat. Tohtori Wilson leikkaa hänet Yhdysvalloissa jäykistäen metallilevyllä neljä nikamaa. Ilmeisesti väärät nikamat tulevat jäykistetyiksi. Luuydin tulehtuu ja hänet leikataan uudelleen Meksikossa. Metallilevy poistetaan ja lonkasta otetaan uutta luuta tilalle. Selkä tulehtuu ja taas leikataan. Kahlo viettää kokonaisen vuoden sairaalassa. Leikkaustarpeille esitetään muitakin syitä. Tohtori Eloesserin mukaan Kahlo halusi leikkauksia psykologisen syndrooman vuoksi. Se oli tapa vetää huomio itseensä. Siltala arvioi leikkausten pohjimmaisiksi syyksi Kahlon ja äidin vaikeaa suhdetta. (Herrera 1990, 395, 399, 403.)

Riviera maalaa ja rakastuu jälleen kerran malliinsa. Hän on tällä kertaa Mariá Félix joka on myös Kahlon ystävä. Riviera haluaa mennä naimisiin Félixin kanssa. Omakuva Diego ja minä kuvaa Kahlon epätoivoa. Hän pelkää menettävänsä miehensä. Riviera saa kuitenkin rukkaset ja palaa takaisin Kahlon luo. (Herrera 1990, 422-424.)

Galleristi Lola Alvarez Bravo käsittää, että Kahlon loppu on lähellä. Hän järjestää galleriassaan Kahlon ensimmäisen oman Meksikossa pidetyn yksityisnäyttelyn 1953. Kahlo ei pääse omin jaloin avajaisiin. Hänet tuodaan paikalle ambulanssilla ja kannetaan näyttelytilaan tuotuun vuoteeseensa paareilla. ”Näyttelystä tulee juhla rakastavien ystävien keskellä.” (Herrera 1990, 461-463.)

Kahlon selkäranka tulehtuu. Mätää poistetaan kipsiliiviin tehdyn putken kautta. Antibiootteja ja kipulääkkeitä annetaan. Toisen jalan varpaat mustuvat ja siihen tulee kuolio. Jalka joudutaan amputoimaan polven alapuolelta. Kahlo saa proteesin. Hän teetättää sen päälle punaisen kengän ja toisen samanlaisen tervettä jalkaa varten. Kahlo masentuu. (Herrera 1990, 435-436, 474.)

Sairaalassa Kahlo on tullut lääkeriippuvaiseksi Demerolista. Kotiin pääsyn jälkeen hän maalaa hedelmäasetelmia tuoliinsa sidottuna tai vuoteessaan selällään lääkkeiden vaikutuksen alaisena. Teoksista tulee karkeapiirteisiä. Hän yrittää maalata yhteiskunnallisia maalauksia mutta työt pysyvät henkilökohtaisina. Kahlo saa keuhkokuumeen. Hän menee kaupungissa järjestettyyn mielenosoitukseen, vaikka on vasta toipumassa kuumeesta. Hän järjestää syntymäpäivät ystävilleen kotona ja tarjoaa niissä ruokaa jatkaen vastaanottoa illalla omassa huoneessa. Hänen vointinsa huononee ja hän joutuu kriittiseen tilaan. Kahlo menehtyy. Lopulliseksi kuolinsyiksi kirjataan keuhkoveritulppa. Itsemurhaakin uumoillaan. (Herrera 1990, 480-488.)

Rivieralle Kahlon merkitys paljastuu täydellisesti. Hän kirjoittaa: ”Elämäni suurenmoisoin osa on ollut Fridaa kohtaan tuntemani rakkaus”. Riviera menee naimisiin vielä neljännen kerran ja elää kolme vuotta Kahlon kuoleman jälkeen. Hän kuolee sydänkohtaukseen. (Herrera 1991, 488, 497.)

3.3 Päiväkirja

”Itsemäärittelyn tekniikoihin kuuluvat päiväkirjat, omaelämäkerrat, omakuvat ja muut sisintä purkavat, mutta niitä samalla rakentavat kuvat ja tekstit.” (Suominen-Kokkonen 2013, 90.) Kahlo alkoi pitää päiväkirjaansa noin 36–37 vuoden iässä. Kuvien ja päiväkirjan omaisten tekstien lisäksi hän on kirjoittanut siihen runoja. Päiväkirja laajentaa kuvaa Kahlosta ihmisenä ja auttaa ymmärtämään hänen ajatuksiaan ja tunne-elämänsä.

Päiväkirjan suomenkielisestä käännöksestä vastaa Eila Salminen ja Pentti Saaritsa. Lowen arvioi päiväkirjaa ja omakuvia seuraavasti: ”Päiväkirja oli Kahlolle tarvetta selittää itseään, ei oman elämän muistiin merkitsemistä. Se on journal intime, jonka muistiinpanot on tehty vain hänelle itselleen. Jos päiväkirja on journal intime, viittäkymmentä omaa kuvaa voidaan pitää Omaelämän kertana. Ennen Kahloa länsimainen salonkitaide ei ollut esittänyt synnytystä tai keskenmenoa, kaksinkertaisia omakuvia joissa myös sisäelimet olivat selvästi näkyvissä, eikä miehiksi pukeutunutta naista. Niitä pidettiin liian persoonallisina ja henkilökohtaisina ja kykenemättömäksi kuvaamaan yleispäteviä tunteja tai inhimillistä olotilaa”. (Lowe 1995, 25.)

Fuentes rinnastaa tekstissään Kahlon Franz Kafkaan. ”He ovat kaksi vuosisataamme symboloivaa hahmoa ja heillä on sama asema tässä maailmassa. Kahlo, jota kidutettiin, riiputettiin, silvottiin ja leikeltiin ja joka kävi loputtomia muodonmuutoksia sairautensa ja taiteensa kanssa, voisi sanoa: ’On paljon toivoa, mutta ei meille!’ Heihin sopivat sanat: jokainen joka on rakentanut uuden taivaan, on löytänyt siihen tarvittavan voiman omasta helvetistään. Fridan toivo oli hänen taiteensa ja taide oli hänen taivaansa. Päiväkirja oli hänen vakavin yrityksensä yhdistää sillalla ruumiillinen kärsimys ja loistelas ja hauska, hedelmällinen ulkomaailma. Päiväkirja liittää hänet maailmaan sen suurenmoisen ja mystisen tietoisuuden välityksellä, että suunnistamme läpi tuhansien olentojen, kiviolentojen, lintuolentojen, tähtiolentojen, mikrobiolentojen, lähdeolentojen kohti omaa itseämme. Hänen silmänsä eivät sulkeudu, sillä hän on sanonut meille kaikille: tulen aina kirjoittamaan teille silmilläni”. (Fuentes 1995, 23-24.)

Joidenkin päiväkirjan piirrosten päälle on paikka paikoin maalattu paksulla mustalla värillä ilmeisesti jopa jälkikäteen. Kuvat ovat suurimmaksi osaksi hyvin ekspressiivisiä ja viimeistelemättömiä. Osa niistä on värikkäitä, osa hyvin tummia ja jopa synkkiä. Herkkyys, mikä useissa varsinaisissa maalauksissa on, puuttuu melkein kokonaan päiväkirjan kuvista. Tekstit ja runot ovat viimeistellympiä kuin kuvat. Päiväkirja todistaa Kahlon kielellisen taitavuuden. Rakkauden tunnustukset, joiden kohteena on Diego Riviera, ovat eroottisia ja kiihkeän kauniita. Kahlon tunteiden syvyys on aistittavissa. Päiväkirjasta ei löydy minkäänlaisia kielteisiä ajatuksia aviomiehestä.

Kahlon piirustuksia Lowe kuvailee spontaaneiksi ja suunnittelemattomiksi. ”Kahlon valtavasta kuviteltujen ja todellisten kuvien varastostaan nousseet biomorfiset muodot keskittyivät kasvoiksi, ruumiinosiksi, eläimiksi ja maisemiksi. Mustetahroista hän maanitteli esiin kuvioita ja välineenä hän käytti värikyniä, tusseja, vesiväriä, väriliituja ja guassivärejä. Päiväkirjan rakkauskirjeissä tunteet vaihtelevat seksuaalisesta himosta äidilliseen hoivaamishaluun ja mystiseen yhteydentunteeseen. Suhde on symbioottinen. Auxocromo ja cromóforo - värien jin ja jang. Riviera, auxocromo, vie värin, Kahlo, cromóforo antaa värin. Rivieralle osoitettu kahdeksansivuinen rakkausruno on intohimoa. Taide ja rakkaus kietoutuvat yhteen. Fridan ja Diegon välillä ei ole rajoja.” (Lowe 1995, 28.) Kahlo kirjoittaa Rivieralle:

”Pyydän sinulta väkivaltaa järjettömyyksissäni, ja sinä annat viehätyksen, valosi ja lämpösi. Maalata sinut haluaisin, mutta ei ole värejä kun niitä on niin paljon, minun hämmennyksessäni, suuren rakkauteni konkreettinen muoto, Tänäpä Diego suuteli minua. Joka hetki hän on minun lapseni, lapsi joka syntyy, joka sekunti, päivittäin, minusta itsestäni.” (Kahlo, Lowe, 1995, 205.)

Kahlo sai lapsuuden kodissaan ruumiillista kuritusta. Avioliitossa sitä ei ehkä ollut, koska hän ei kirjoita siitä riviäkään. Tämä Rivieran lempeä puoli saattoi olla se naiselliseksi mielletty ominaisuus, joka hänessä Kahloa miellytti erityisesti. Vaikka Kahlon naisuhteiden luonnetta arveltiin intiimeiksi, vain yksi naiselle omistettu teksti löytyi päiväkirjasta. Teksti on osoitettu Jacqueline Lamballe:

”Kaikki minkä silmäni näkevät ja mitä kosketan itselläni kaikkien matkojen päästä, on Diegoa ... Sinä tunsit sen, sen takia sinä annoit laivan viedä minut Le Havresta jossa sinä et milloinkaan sanonut minulle hyvästi. Minä tulen aina kirjoittamaan sinulle silmilläni. Suutele pikku tyttöäsi” (Kahlo, Lowe 1995, 292.)

Kahlon maalauksissa värien kirkkaus kiinnitti oman huomioni taidenäyttelyssä käydessäni. Kahlo kirjoitti päiväkirjassaan väreistä ja siitä mitä ne merkitsivät hänelle. Mole, chilikastikkeen väri tarkoitti maatumista, keltainen hulluutta, sairautta ja pelkoa. Se oli myös osa aurinkoa. Sininen kuvasi sähköä puhtautta ja rakkautta. Kahlon moderni ateljeekuution oma puoli oli ulkopuolelta sininen. Väriruno on kokonaisuudessaan luettavissa Liitteet osassa. (Liite numero 1.)

Oman jalkansa amputoinnin Kahlo prosessoi päiväkirjassaan sekä piiroksin että sanoin. Päiväkirjan pitäminen auttoi häntä kestämään elämän mukanaan tuomia vastoinkäymisiä paremmin, kuten jalan menetystä. Samalla se on toiminut Kahlolla itseilmaisun välineenä kuten maalaaminenkin. Viimeiset tekstit käsittelevät kuolemaa ja sen lopputeksteissä lähestyvä kuolema on aistittavissa. Herreran mukaan Kahlon kuoleman syyksi on arveltu jopa itsemurhaa. Hänen ystävänsä eivät usko sitä mahdolliseksi. Kahlo saattoi aavistaa loppunsa olevan käsillä koska hänen voimansa heikentyivät ja viimeisistä maalauksista tuli epätarkkoja. Päiväkirjan viimeisenä kuvana on hahmo, jolla on vihreät siivet ja tummat saappaat ja teksti: *”Toivon, että lähtö on riemullinen – ja toivon, etten koskaan palaakaan takaisin ”*

taiteen sekä taiteen ulkopuolisten esteettisten ilmiöiden arvioimisen periaatteet, joiden mukaan tarkastelun pitäisi olla pyyteetöntä, intressitöntä, käsitteetöntä ja silti universaalia, yleispätevää. Ne peittävät taiteen tekemiseen, taideteoksiin ja niiden vastaanottoon väistämättä liittyvät sukupuolisuuteen, kulttuurieroihin, vallankäyttöön ja viime kädessä yksilön muihin ihmisiin kytkeytyvät kysymykset, mutta eivät saa niitä katoamaan.” (Naukkarinen 2005, 12 - 13.)

4.2. Sukupuolesta, sex and gender.

Sukupuolen tutkimuksessa tarkastellaan sukupuolta eri lähestymistavoin. Suomessa käytetään sanaa sukupuoli, englannin kielessä sanoja sex and gender. Suomenkielessä vastinetta sex and gender jaottelulle ei ole. ”Sex on biologinen käsite (nainen ja mies) gender psykologinen ja kulttuurinen (naisellinen ja miehinen.). Sex - sukupuoli tarkoittaa biologista luonnollisena pidettyä ruumiillista sukupuolta ja gender sosiaalista sukupuolta. Sukupuoli voidaan ymmärtää myös roolinottona, tietynlaisena paikkana, tilana tai tyylinä.” (Lempiäinen, 2003, 23 ja 49.)

Sex and gender - ajattelu toi tullessaan sosiaalisen sukupuolen käsitteen. Postfeministisessä ajattelussa ”sukupuolia, ruumiita ja seksuaalisuutta tuotetaan kaikkia yhtä aikaa. Niitä esitetään ja tehdään historiallisesti, sosiaalisissa ja kulttuurisissa diskursseissa ja ei diskursiivisissa käytännöissä. Nämä käytännöt ja suhteet ovat valtaa ja vallan kaikkialla läsnä oleva verkosto, jossa subjektit muotoillaan, ja me itse muotoilemme itseämme” (Rossi 1991, 20.)

”Konstruktionistisissa näkemyksissä yksilön todellisuus ja hänen identiteettinsä muotoutuvat vuorovaikutussuhteissa toisiin yksilöihin ja kulttuurin rakenteisiin, joita myös tuotetaan ja uusinnetaan samaisissa vuorovaikutussuhteissa. Kieli, ilmaisu ja sukupuoli eivät ole neutraaleja tai puhtaita vaan kulttuurisesti ja historiallisesti muotoutuneita sosiaalisia järjestelmiä. Naiseuden ja mieheyden mallien, niiden välisten rajojen ja niiden vastakkainasettelussa piilevien hierarkioiden muotoutuminen ja uusintaminen kulttuurissa tapahtuu lukemattomilla tavoilla ja tasoilla – kielessä, mediassa, taiteessa, politiikassa, muodissa, mainonnassa, kirjallisuudessa, kotona, koulussa – vauvaiästä vanhuuteen.” (Saarikangas 1991, 240 ja Berger ja Luckman 1994.)

”Andreas Huyssen luokittelee neljä postmodernille ajalle tyypillistä identiteettiä: kansallinen identiteetti (etenkin vastineena imperialismille), seksuaali identiteetti, ympäristöidentiteetti ja etninen identiteetti. Nämä erityiset identiteetit haastavat formalistisen uskon universaaliin taiteeseen, joka sattuu oleman valkoisen, länsimaisen, heteroseksuaalisen ja keskiluokkaisen miehen taidetta.” (Jääskeläinen 2012.)

”Feministinen suuntaus pyrki korostamaan sukupuolten välistä eroa. Haluttiin löytää naisen oma tapa tietää, naisen kokemus ja naisen vahvuudet. Katsottiin, että feminiininen ja maskuliininen ovat erotettavissa ja pyrittiin löytämään universaali naisen kategoria. Tähän teemaan liittyy gynosentrinen naistutkimus ja pyrkimys löytää poissuljettu ja vaiettu naisen maailma. Ydinkysymyksenä on miten ”ihmistää” nainen eli miten tehdä hänestä subjekti: oman elämänsä ehtoja ja kulkua tietoisesti hallitseva yksilö ja miten sukupuoli (naisuus) kumoutuu naisen elämää rajoittavasta tekijästä sitä rikastavaksi tekijäksi. Perustana on käsitys naisen osan historiallisuudesta, naisen toissijaisuus ei ole biologista alkuperää vaan yhteiskunnallisesti tuotettua ja näin muuttunutta, muuttuvaa ja muutettavissa olevaa.” (Pulka 1995, 40–41 ja Saarinen 1981, 14–15.)

”Nainen on länsimaisessa kulttuurissa liitetty perinteisesti luontoon: Nainen uusintaa elämää, synnyttää, hoivaa ja huolehtii. Hänet on nähty jumalattarena, maailman kohtuna ja elämän perustana. Naiseen on suhtauduttu kuin luontoon...alistavasti ja hyötynäkökulmaa ajatellen. Maskuliinista ajattelua purkaakseen ekofeministit ovat palanneet jopa esihistoriallisiin naismyytteihin. Tarkoituksena on rakentaa uudelleen ihmisen ja luonnon suhde.” (Johanson 2003.)

4.3 Feminismistä, feminismeistä.

”Feminist, female, feminine käännetään suomeksi sanoilla: feministinen, naispuolinen, naisellinen. Moin esittää, että erotamme feminismin poliittisena kannanottona, naispuolisuuden biologisena tekijänä ja naisellisuuden kulttuurisesti määriteltyjen tunnusmerkkien sarjana. Female sanan substantiivina hän on kääntänyt nais-alkuna tai nainen/naisen. Femaleness ja feminity sanoilla naispuolisuus ja naisellisuus. Hän välttää naisuus sanaa jonka käytössä biologinen ja sosiaalinen sukupuoli näyttää sekoittuvan.” (Moi 1990, 17.)

”Feministi sana on otettu käyttöön 1880-luvun Ranskassa. Sieltä se kulkeutui Englannin kautta Yhdysvaltoihin vuosisadan vaihteessa. Aluksi käytettiin liberaalifeminismi sanaa, joka vaati tasa-arvoa. Toista vaihetta kuvataan sanoilla kulttuurifeminismi, radikaalifeminismi ja marxilainen feminismi.” (Rossi 1999, 19.) Radikaalifeminismissä naiset vastustavat miehistä symbolista järjestystä eron nimissä. Femiinisyttä ylistettiin. (Peltonen 1989, 189.) Kolmannessa aallossa on suhtauduttu kriittisesti tasa-arvo feministeihin ja sosiaalista konstruktivismia kohtaan ja pyritty moninaisuuteen. Taidehistoriassa on myös aaltoajatteluun suunnattu kritiikkiä. Eriaikaisten feminismin ajattelua elävän nykyajassa rinta rintaan. (Kontturi 2006, 21-23.)

”Postfeministiset teoriat kiinnittävät huomiota sukupuolen, seksuaalisuuden ja ruumiin tuotettuun luonteeseen ja sitä miten näitä yksilön identiteettiä vaikuttavia tekijöitä määritellään ja esitetään. Sukupuoliero eli jako naisiin ja miehiin ei ole vain yksinkertaisesti olemassa oleva asia vaan vaivannäön tulos, ja sen yksittäiseen tekemiseen ja laajamittaiseen tuottamiseen voi kiinnittää analyyttistä huomiota.” (Pulkkinen & Rossi 2006, 10.)

”Humanistisen feminismin pääideologian mukaan yhteiskunta estää naisen kasvun täyteen ihmisyyteen, samaan aikaan kuin se mahdollistaa sen mieheltä. Patriarkaalinen yhteiskunta määrittelee naiselle selkeän, valmiiksi annetun feminiinisen ’luonnon’, jonka avulla oikeutetaan naisen poissulkeminen yhteiskunnan tärkeistä ja luovista aktiviteeteista: tieteestä, politiikasta, teollisuudesta, kaupankäynnistä ja taiteesta” (Peltonen 2010.)

”Uudet feministiset luennat, erityisesti Griselda Pollockin kirjoitukset katseen ja kehon problematiikasta sekä taiteen ja tutkimuksen sukupuolittuneisuus laajemmin avartavat taidehistorian näkökulmia. Katset kääntyivät ruumiillisuuteen. Tutkija katsojana voi osallistua kuvan tekemiseen. Taideteosta voidaan lähentyä kertomuksen, kielenä, semioottisena objektina tai hermeneuttisen tulkinnan kohteena. Vaikka uuden taidehistorian kiinnekohta 1980-luvun oli taiteen sosiologiassa, se omaksui luontevasti muiden muassa psykoanalyysin, semiotiikan/jälkistrukturalismin ja feminismin teoria-arsenaalin ja näkökulmat.” (Iäs, Kuusamo ja Niemelä 2010, 8-9.)

”Feministinen taiteen ja kulttuurin tutkimus on kyseenalaistanut klassisen kahtiajaon ’sisäiseen’ ja ’ulkoiseen’, ’yksityiseen’ ja ’julkiseen’ ja tuonut esiin sosiaalisen elämän alueita, kuten perheen, sukupuolisuuden, kotityöt, lastenhoidon jne.” (Suominen-Kokkonen, 2013, 163.)

”Feministiset kuvantutkijat ovat lisänneet tähän yhtälöön kielen rinnalle myös kuvallisen representaation subjektiutta ja sukupuoli-identiteettejä tuottavana ja muokkaavana tekijänä, merkitystuotannon olennaisena osana. Mieheen palauttamaton nais erityisyyttä on korostettu.” (Rossi 1999, 21.) Lisäksi feministiteoreetikot puhuvat nais- ja miestoimijuudesta ja nais- ja miessubjektiudesta. Toimijuudessa tulevat mukaan valtasuhteet.

4.4. Intersektionaalisuudesta

”Sukupuoli ei ole ainoa ihmisiä eriarvoisiin asemiin yhteiskunnassa asettavista eroista, vaikka se lienee yksi tärkeimmistä tavoista, joilla jäsenämme arkikokemustamme ja paikkaamme maailmassa. Intersektionaalisuuden ajatuksen mukaisesti myös monet muutkin hierarkkiset erot, kuten rotu tai etninen alkuperä, seksuaalinen suuntautuminen, yhteiskuntaluokka ja koulutus, ruumiin toimintakyky (vammattomuus tai vamma) tai uskonto asettavat ihmisiä yhteiskunnassa eriarvoisiin asemiin. Tärkeää olisi myös tarkastella erojen leikkaamiskohtia ja suhteita.” (Valovirta 2010.)

”Ihmisten ajatellaan kuuluvan eri yhteiskuntaluokkiin tai sosioekonomisiin ryhmiin. Ryhmiin kuulumisen määrittää koulutuksen, taloudellisen ja ammatillisen aseman mukaan. Teollistuneen yhteiskunnan väestö jaettiin aiemmin irtolaisiin, työväestöön, maatalousväestöön, keskiluokkaan, porvaristoon ja aatelisiin.” (Mykkänen 2011.) Nykyään Suomessa puhutaan työväenluokasta, alemmasta ja ylemmästä keskiluokasta.

Jokisen mielestä intersektionaalisuudessa huomioidaan myös se ”kuinka ihminen elää sukupuolensa ohella myös muiden sosiaalisten kategorioiden kuten etnisyyden, iän, luokan, seksuaalisen suuntautumisen, ja uskonnon risteymäkohdassa ja vaikutuksen alaisena. Feminismissä rooliteoria on suosittu, koska jos naisen rooli on sosiaalisesti opittu eikä biologinen kohtalo, sitä voidaan muuttaa ja siten naisen asemaa myös parantaa.” (Jokinen 2012, 173, 178.)

4. 5. Teoreetikoiden näkemyksiä sukupuolesta ja ruumiillisuudesta

4. 5. 1. Judith Butler

Butlerin (1956) mukaan ”sukupuoli on toistoja ja tekoja, historiallinen ja kontekstisidonnainen rakennelma. Sukupuolen visuaalisen rakentumisen tarkastelussa keskeinen ajatus on, ettei sukupuolella ole varsinaista alkuperää, vaan käsityksemme sukupuolesta ja seksuaalisuudesta muotoutuvat esityksissä, kuvissa, malleissa, sosiaalisissa valtasuhteissa ja jäljittelyssä.” (Pienimäki 2010.) ”Sukupuoli on performatiivi. Sitä tuotetaan sosiaalisissa käytännöissä, diskursseissa ja instituutioissa tiettyjä sääntöjä ja normeja toistamalla. Butler ei oleta sukupuolen esittämisen taakse mitään alkuperäistä sukupuolta, vaan sukupuoli on kokonaisuudessaan tekemistä.” (Siltala 2011.)

Hannulan mukaan Judith Butlerin moninaisen ajattelun taustalla on yhdistelmä ”Foucaultin vallan genealogiasta. Derridan konstruktioista ja Lacanin subjektiteoriasta. Omaperäisen ajattelunsa kautta Butler muotoilee käsityksen ruumiista ja identiteetistä. Sukupuoli identiteetti rakentuu performatiivisesti. Annettua ja perittyä identiteettiä tuotetaan ja uudistetaan ja muutetaan eri roolien myötä.” (Hannula 2003, 129 ja 130.)

Butlerin näkemyksen mukaan ”sosiaalinen sukupuoli ymmärretään määrättyissä ympäristöissä sosiaalisesti rakentuneiden subjektien väliseksi suhteeksi. Filosofisessa perinteessä ontologinen erottelu sielun (tietoisuuden ja mielen) ja ruumiin välillä poikkeuksetta tukee poliittisia ja psyykkisiä alistamisen ja hierarkian suhteita. Kulttuurinen mielen ja maskuliinisuuden sekä ruumiin ja feminiinisuuden yhdistäminen toisiinsa on dokumentoitu filosofiassa ja feminismissä. Kulttuurisesti ymmärrettävää biologista sukupuolta tuottavat hiljaiset pakot pitäisi ymmärtää pikemminkin tuottavina poliittisina rakenteina kuin luonnollistettuina perustoina, jolloin biologisen ja sosiaalisen sukupuolen kulttuuriset muodot voisivat moninaistua.” (Butler 2006, 63 ja 244 – 245.)

4. 5.2. Simone de Beauvoir

Simone de Beauvoir tarkastelee sukupuolta koettuna ja elettyinä. Hänen tavoitteensa on esittää fenomenologinen tutkimus naisesta: kuvaus naiseudesta sellaisena kuin se naiselle ilmenee ja kuvaus naisen tilanteesta sellaisena kuin se hänelle ilmenee. (Siltala 2011, 3.)

Hän hahmottelee filosofiansa keskeisimmät teemat: toiseuden problematiikan, itsen ja toisen välisen vastakkaisuuden sekä rakkauden ja alistuksen välisen ongelman. Biologinen naispuolisuus ei määrää mitä naisesta voi tulla, sillä naiseksi tulemisessa on kyse monimutkaisesta prosessista, johon biologian ohella vaikuttavat myös sosiaalis-kulttuuriset tekijät, yhteiskunta, kulttuuri ja toiset ihmiset. Biologinen sukupuoli kattaa ihmisen fysiologiset ominaisuudet, geneettiset, hormonaaliset ja elimelliset piirteet, sosiaalinen sukupuoli puolestaan mentaaliset piirteet ja käyttäytymispiirteet. (Peltonen 2010, 63.)

Jean Paul Sartren eksistentiaalisfenomenologiset käsitykset ovat vaikuttaneet Simone de Beauvoirin ajatteluun ja hänen ajattelunsa Sartreen. Heidän keskinäinen suhteensa ruokki heitä molempia. He saivat innoitusta ajatteluunsa ruumiin fenomenologia teoriasta. de Beauvoirista tuli kirjailija filosofian opiskelun jälkeen. Kaunokirjallinen teos *Le Deuxième sexe - Toinen sukupuoli*, on käännetty ensin lyhennelmänä. Kokonaisena versiona se on käännetty kahtena kirjana *Tosiasiat ja myytit*, 2009 ja *Eletty kokemus* 2011.

Simone de Beauvoir lähti pohtimaan naiseutta itsensä kautta, koska sitä ei ollut aikaisemmin filosofiassa pohdittu naisen näkökulmasta. Käsitettä nainen oltu edes määritelty. Hänen sukupuolikäsityksen taustalla on filosofi Merleau-Pontyn ajatukset ruumiinfenomenologiasta. ”Se tarjoaa hyvin erilaisen lähestymistavan sukupuolen ongelmiin kuin sex/gender teorit ja sisältää käsitteitä, jotka eivät suostu asettumaan tuttuihin vastakkaisuuksiin: luonnollinen vai kulttuurinen, synnynnäinen vai hankittu, ruumiillinen vai henkinen, objekti vai subjekti. Merleau-Pontyn ruumiskäsitys ja hänen seksuaalisuutta koskevat huomautuksensa tarjoavat uuden mahdollisuuden ymmärtää Simone de Beauvoirin *Le Deuxième sexe*-teosta ja sen keskeistä ajatusta naiseksi tulemisesta.” (Peltonen 2010, 79.)

Heinämaan mukaan (1996 ja 2003) ”Merleau-Pontyn ruumiinfenomenologia tarjoaa vaihtoehtoisen tavan jäsentää sukupuoli. Siinä ei ruumista tarkastella biokemiallisena koneistona, vaan merkitysten perimmäisenä lähteenä. ’Ruumiin suhteet sen omiin elimiin, objekteihin ja toisiin ruumiisiin eivät ole kausaalisia tai funktionaalisia suhteita, vaan merkityssuhteiden kaltaisia sisäisiä suhteita’. Beauvoirin ja Merleau-Pontyn teosten tarkastelu rinnakkain hahmottaa sukupuolen toiminnan tapana ja olemisen tyylinä. Juuri tyylin käsite mahdollistaa sukupuolen normatiivisen luonteen kuvaamisen ilman, että asetamme sukupuolen perustaksi olemuksen tai ”luonnollisen” biologisen sukupuolen/sukupuolieron. (Peltonen 2010, 179.)

Sara Heinämaa (2003) puhuu personalistisesta asenteesta. Se ei aseta ruumista tutkimuskohteeksi, vaan olettaa sen kaiken toiminnan tematisoimattomana horisonttina, jossa teot saavat merkityksenä, suuntansa ja tarkoituksensa. Tavoitteena ei ole selittää ruumiin käyttäytymistä suhteessa maailman objekteihin ja toisiin eläviin ruumiisiin, vaan ymmärtää toisten liikkeitä ja vastata niihin. Ruumiin liikkeet muodostavat tyyllillisen ykseyden, samaan tapaan kuin kirjan luvut, kappaleet ja virkkeet. Tyyllillisen ykseyden taustalla on sielu, jota sitoo ruumiin elimet ja ruumiin liikkeet kokonaisuudeksi. Kyseessä ei kuitenkaan ole ulkoinen sidos, vaan ruumis edellyttää sielun vastaavalla tavalla kuin fyysinen merkkijono paperilla edellyttää merkityksen ilmetäkseen sanana. (Peltonen 2010, 82.)

4. 5. 3. Julia Kristeva

Julia Kristeva ei painota jyrkkää eroa naisen ja miehen välillä, vaan pikemminkin molempien subjektien kerroksellisuutta ja sisäisiä yksilöllisiä eroja. Naiskirjailijat niin Suomessa kuin ulkomailla ovat jo ennen Kristevaa kyseenalaistaneet perinteisen naiskuvan miehen kääntöpuolena ja miehen peilinä. He ovat olleet rakentamassa kuvaa naisesta elämänsä subjektina, omia psykoseksuaalisia halujaan, tarpeitaan ja päämääriään määrittävänä subjektina. (Siltala 2011.)

”Kristevan tavoitteena on löytää ilmaisu naisen omalle sisäiselle ja ruumiilliselle kokemukselle, jota aiempi kulttuuri ei ole käsitellyt. Tällöin kamppailun kohde ei ole tasa- arvo miesten kanssa vaan ero ja naisellinen erityisyys. Naisten kolmas tie tarkoittaa käytännössä sitä että naiselle on jollakin lailla arvokkaampaa pyrkiä ilmaisemaan itseään

runollisella, ruumiillisella, ja yleensäkin taiteellisella tavalla kuin järjen käytöllä.” (Heinämaa 1989, 40-41.)

Feministiteoreetikko, psykoanalyytikko ja kirjailija Julia Kristeva on kirjoittanut ruumiista ja rakkaudesta. Hänelle ”rakkaus on ihmisen elämään sisältyvä eheyttävä voima. Se eheyttää fragmentoituneet merkitykset ja subjektit sekä destruktion voimat erityisesti traumaattisissa kokemuksissa. Rakkaus yhdistää uudelleen affektit ja sanat. Rakkaus on sekä sanoja ja puhetta että aistimuksellisuutta lapsen äidillisessä ja isällisessä hoivassa sekä aistillisessa seksuaalisessa rakastelussa. Narratiivin avulla me valmistaudumme kertomaan toiselle ja toisille rakkauskokemuksiamme, kuten potilas tekee psykoanalyttisessa hoidossa. Elävä ruumis on myös rakastava ruumis. Rakastava ruumis on puhuva ruumis. Ilman rakkautta emme ole mitään, vain käveleviä ruumiita. Rakkaus on elävän ruumiin tuomista kielen elämään semioottis-symbolisessa jännitteessä.” (Siltala 2011.)

Isällisen uhkan rinnalle Kristeva asettaa isällisen rakkauden. Tähän prosessiin Kristeva liittää myös abjekti-tilan, separaatioprosessin. Lapsen separaatio äidillisestä ruumiista riippuu mahdollisuudesta siirtyä turvaa antavaan isän rakkauteen. Tämä avaa lisää kieltä ja symbolista, erityisesti metaforanmuodostusta. (Siltala 2011.)

4. 5. 4. Hélène Cixoux

Teoreetikko Hélène Cixousia pidetään yhtenä jälkistrukturalistisen feministisen teorian perustajista Luce Irigarayn ja Julia Kristevan ohella. Jälkistrukturalismissa kaikki tulkinnat ja totuudet ovat subjektiivisia. Cixouxin mielenkiinnon kohteena on sukupuoliöro ja sen ongelmallisuus.

“On mahdotonta ennustaa mitä sukupuoliöroille tapahtuu tulevaisuudessa? Emme kuitenkaan saa ymmärtää asiaa väärin: miehet ja naiset ovat juuttuneet niin sekavaan tuhatvuotisten kulttuurisidonnaisten määritysten verkostoon, että sitä on oikeastaan mahdotonta analysoida. Emme voi puhua “naisesta” tai “miehestä” ilman että joudumme ideologiseen teatteriin, jossa representaatioiden, mielikuvien, heijastusten, myyttien ja identifikaatioiden moninkertaistuminen jatkuvasti vääristää, muuttaa ja muokkaa

uudelleen jokaisen ihmisen kuvitteellista järjestystä ja jo etukäteen mitätöi kaikki uudet käsitykset.” (Halttunen-Riikonen 2013.)

”Helene Ciouxin feminiiniseen luovuuden manifesti Medusan nauru painottaa materiaalista ruumiillisuutta ja sen esille tuomista naisten voimavarana. Cioux ja Irigaray korostavat naisen ruumiista ja seksuaalisuudesta lähtevää ja niistä inspiroitunutta feminiinistä kirjoittamista patriarkaatin haastajana.” (Kontturi 2006, 66.) Ranskalaisten naispsykoanalytikkojen Helena Cixous’n ja Luce Irigarayn tavoin Kristevan teorianmuodostukselle ja käytännön työlle psykoanalytikkona on keskeistä subjektin ja kielen kerroksellisuus.” [Myös sanatonta viestintää kuunnellaan psykoanalyysien teossa.] (Siltala 2011.)

4. 5. 5. Luce Irigaray

”Kysymys sukupuolierosta (eli sukupuolten välisestä erosta/erilaisuudesta) on Irigarayn mukaan aikakautemme merkitsevin kysymys niin filosofisesti, poliittisesti kuin eettisesti. Irigarayn on katsottu kieltäytyvän antamasta naiseudelle tiettyä, pysyvää määritelmää. Naisuus ei ole tähän mennessä ollut toimiva poliittinen identiteetti, koska naisidentiteettiä tai -subjektia ole ollut olemassa, sillä nainen on aina ymmärretty ainoastaan miehen näkökulmasta, ja mieheyteen nähden toissijaisena. Hän esittääkin, että naista ei ole vielä koskaan ollut olemassa, viitaten naiseen sinänsä, ja esimerkiksi naiseen poliittisena toimijana tai ajattelijana. Neutraalina ymmärretty subjekti on aina ollut miespuolinen, ja tähän on liittynyt naisen sulkeminen ajattelun ja normaaliuden ulkopuolelle. Sukupuoliero on tiedostamatta ja piiloisesti toiminut länsimaisen filosofian ”polttoaineena”. Irigarayn mukaan naiselliseksi ymmärretyt asiat kuten tunteet ja aistisuus ovat yhtä lailla miessubjektin ominaisuuksia, vaikka ne onkin yleensä kielletty.” (Halttunen-Riikonen 2013.)

Irigarayn mukaan ”naisen erilaisuus ja ruumiillinen erityisyys joko ohitetaan täysin tai sitä ei nähdä, tai se palautetaan mieheen. Freudin diskurssin naisen ruumis on miehen negatiivinen kääntöpuoli ja naisen sukupuolielimet näkyvät puutteellisina tai ei-minään. Irigarayn mukaan subjekti määrätty diskursiivisesti ja hän pyrkiikin luomaan tilaa naissubjektille joka merkitsee naiselle ominaista ilmaisua ja kieltä, eikä totuus naisesta ole

vain anatominen. Irigary loihtii esiin uusia mahdollisuuksia ruumiin tietämykselle ja naisen ilmaisulle.” (Rolin, 1989, 126, 129.)

Näiden naisten tekstit on kirjoitettu eri aikoina ja ne sisältävät erilaisia näkemyksiä naiseudesta. Tarkoituksellisesti jätin näkyviin ajatusten moninaisuuden, jotta lukijalle hahmottuu miksi feminismiä sanotaankin nykyään feminismeiksi. Feminismeihin mahtuu eri aaltojen mukanaan tuomia ajatuksia ja monien eri tutkijoiden käsityksiä.

Mannermaiset ranskalaiset teoreetikot ovat lähestyneet aihetta filosofisesti, kirjallisesti ja psykoanalyttisesti. Aikaisempia teorioita on käytetty hyväksi, jos jokin osa teorioista on sopinut tutkijan ajatteluun. Nainen omana erillisenä ja erityisenä sukupuolena on ollut tutkijoiden huomion kohteena. Lähtökohtana teoreetikoilla on voinut olla oma kokemuksensa naiseudesta. Jotkut kolmannen aallon feministit ajattelevat jopa niin että sukupuoli on kokonaan kulttuurin tuottamaa, ei biologiaan perustuvaa.

Julia Kristeva on kehitellyt omaa käsitystään naiseudesta ja luonut oman ajattelunsa kautta uutta teoriaa tytöistä. Samoin Beauvoir lähti pohtimaan asioita itsestään käsin. Muutkin teoreetikot ovat luoneet omia käsityksiään asioista, joko aikaisempia käsityksiä mukaellen, tai niitä vastustaen. Äitiyteen liittyvät kysymykset ovat myös jakaneet feministien mielipiteitä. Onko se este, vai elämää rikastuttava asia, riippuu kirjoittajasta.

Ihmisen identiteettiä pidetään muuttuvana ja kehittyvänä läpi elämän. Jokainen lukija voi pohtia omia näkökantojaan, voisinko ehkä ajatella noin? Tai asia ei missään nimessä ole tuolla tavoin. Se voi olla lukijan omaa feminististä teoriaa ja kantaan ottoa moninaisiin feminismeihin.

4.6. Tutkimuksesta ja sen kulusta

Oma tutkijan positioni ja katseeni on valkoisen, keskiluokkaisen, keski-ikäisen suomalaisen naisen katse. Teoskuvia katselen omasta sukupuolestani käsin intuitiivisesti pyrkien ymmärtämään niiden sisältöjä ja tarkoituksia. Omista naisen rooleistani puhuttaessa olen aviovaimo ja äiti. Naisena eläydyn Kahlon elämäntarinaa ja kokemuksiin tunnetasolla. Käytän tulkinnoissa ja pohdinnassa teorioiden antamien ajatusten lisäksi omaa vuosien varrella syntynyttä ”hiljaista” tietoa hyväkseni. Sitä on vaikeaa palauttaa suoraan mistään yhdestä teoriasta nousevaksi, koska se koostuu hyvin monenlaisista asioista.

Koska Kahlo on kuollut, henkilönä puhun hänestä menneessä ajassa. Omakuvan Kahlosta voin puhua olemassa olevana. Kuva on olemassa tässäkin hetkessä. Teoria, että mahdollisesti kaikki maailmantapahtumat ovat olemassa yhtä aikaa neliulotteisessa aika-avaruudessa, ei ole tämän tutkimuksen lähtökohta. Ja vaikka aurinko ei laske, vaan maapallo liikkuu, kirjoitan tekstiä siltä pohjalta miten ajattelen ne Kahlon aikaan ymmärretyn. Tutkimuksen alussa kerron, mitä tulen tekemään. Kun tutkimus on jo tehty, kerron siitä menneenä tapahtumana.

Herrera kirjoittaa Kahlosta naisena. Hän näkee Kahlon olevan seksuaaliselta suuntautumiseltaan bi-seksuaali. Kirjeessään lääkärilleen Kahlo sanoo halunneensa pienen ”Diquiton” siinä kuitenkaan onnistumatta. Hän sanoo menettäneensä 3 lasta, joten tässä kohtaa voimme luottaa Kahlon omiin sanoihin. Koska Kahlosta tuli lapseton, äitiyden kysymykset rajautuivat tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

Kuvataiteilijan katseeni tarkastelee ensimmäisessä vaiheessa kuvista värejä, muotoja, sommittelua, perspektiiviä, viivojen käyttöä, kuva-aiheita, tyyliä jne. Koska kyse on omakuvista, tarkastelen Kahlon katseen suuntia. Mikkonen käyttää ”fokalisaation käsitettä joka vastaa kysymykseen tapahtuman katsojasta, kokijasta ja katsojan asemasta. Sisäistä fokalisaatiota rakentavat kuvassa olevan hahmon tai hahmojen katseen linjat, ulkoista edustaa kuvakulman fyysinen rajaaminen katsomispisteeseen, josta kuva ehdottaa itseään katsottavan. Siitä voi vihjata kuvatun hahmon ’suoraan’ katsojaan kohdistuva katse. Näihin ohjeisiin voidaan laskea kuvan esittämää tilaa jakavat perspektiiviratkaisut, kuten linjat sekä etualan ja taustan välinen suhde. Kuvallisessa

esityksessä korostuu ajallisuuden sijasta tilan hahmotus.” (Mikkonen 2005, 187-188.) Kahlon kohdalla myös ajallisuus näkyy ja ikääntyminen, koska kuvat on maalattu eri vuosikymmenillä.

Kahlon päiväkirjan runomuotoiset tekstit otan huomioon hänen omien kokemustensa autenttisina kuvaajina ja tunteiden ilmaisijoina. ”Runous on se, mikä on olemuksena kaikessa siinä, miten luova ihminen on suhteessa todellisuuden kanssa. Runoileminen on pyrkimystä ilmaista todellisuus sellaisena kuin se on ilman niitä peittoja joita metafysiikka on asettanut. Runoilija on kiinni vain oman kokemuksensa todellisuudessa.” (Varto 2001, 152 ja 156.)

Kahlo kulki omassa mielikuvitus maailmassaan jo lapsena mielikuvitus ystävänsä kanssa. Päiväkirjassaan hän leijaili, jopa avaruudellisissa sfääreissä. Hänen mielikuvituksensa rajat olivat välillä hyvinkin kaukana ”arkitodellisuudesta”. Päiväkirjan pitäminen oli hänelle toinen väylä ilmaista itseään ja purkaa omia tuntemuksiaan tekstien avulla ja luoda jopa ihan uusia tarinoita. Päiväkirjan otan mukaan tarkasteluuni päästäkseni lähemmäksi Kahlon sisäistä elämää ja saadakseni paremmin käsitystä siitä mitä kuvien maalaamisen aikaan hänen mielessään tapahtui, mitä hän tunsi tai mistä haaveili. Päiväkirjaan tutustuessani saan paremman käsityksen hänen maailmasta ja ajatuksistaan. Omakuvassa tunne mikä on maalaajan sisällä, heijastuu peilin kautta hänelle itselleen. Lopullisessa teoksessa se näkyy katsojalle.

Tutkimukseni on fenomenologinen ja hermeneuttinen. ”Fenomenologisen tutkimuksen kohteena on elämismaailma. Kokemuksellisuus ja elämyksellisyys ovat ihmisen maailmasuhteen perusmuoto. Ihmistä voidaan ymmärtää tuota maailmasuhdetta tutkimalla. Fenomenologisen tutkimuksen kohde voidaan tarkentaa inhimillisen kokemuksen tutkimiseksi. Fenomenologisen tutkimuksen varsinaiseksi kohteeksi ilmentyvät inhimillisen kokemuksen merkitykset. Fenomenologinen merkitysteoria perustuu oletukseen, että ihmisten toiminta on suurelta osin intentionaalista eli tietoisesti ja tarkoituksenmukaisesti johonkin suuntautunutta. Merkitysteoria sisältää myös ajatuksen että ihmisyyksilö on perusteiltaan yhteisöllinen ja merkitykset, joiden valossa todellisuus meille avautuu, eivät ole meissä synnynnäisesti, vaan niiden lähde on yhteisö, jossa jokainen yksilö kasvaa ja hänet kasvatetaan.” (Tuomi ja Sarasjärvi 1990, 34.)

”Fenomenologiassa subjektiivisuus ja henkilökohtaisten aistimusten, kokemusten ja elämysten pohtiminen nähdään merkityksellisenä: tieto maailmasta välittyy vain sen aistimisen ja kokemisen kautta. Suuntaus korostaa yksilöllistä kokemusta. Ymmärtäminen ja tulkinta ovat hermeneuttisessa tutkimusotteessa keskeisiä käsitteitä. Tulkinta ja ymmärtäminen tarkoittavat jonkin ilmiön olennaisten piirteiden tavoittamista pyrkimällä näkemään ilmiötä ’sisältäpäin’. Tutkija pyrkii ymmärtämään tutkittava ilmiöltä sen omista ehdoista käsin ja katsomaan ilmiötä läheltä, että sille ominaiset piirteet voitaisiin tavoittaa.” (Wittgenstein, 1958.)

”Hermeneuttinen (eksistentiaalinen) fenomenologinen tutkimus: etsii tutkimusaineiston, tutkijan ja teoreettisen viitekehyksen välistä konsensusta. Hermeneuttinen fenomenologinen tutkimus pyrkii ymmärtämään tutkimansa empiirisen kohteen luonteen kuvaamalla ja tulkitsemalla sitä eri perspektiiveistä käsin. Se huomioi tutkimuskohteensa ’sisäisen’ tai omimman luonteen ja sen ’ulkoisen’ sosiaaliskulttuurisen aseman tai kontekstin. Hermeneuttisen fenomenologian tavoitteena on luoda uutta ymmärrystä tutkimastaan kohteestaan – siitä miten tutkittu kohde on olemassa suhteessa ympäröivään maailmaan.” (Xip.fi, a.)

”Tulkintaprosessissa tapahtuu koko ajan vuorovaikutusta tutkijan kokonaisnäkemysten ja usein esille tulevien yksityiskohtien välillä. Tutkimuksen edetessä päästään oppimisen kautta yhä tarkempaan kuvaan tutkittavasta ilmiöstä (Marjosola, 1979, 32). Tutkimus on oppimisprosessi, jossa tutkija oman tietoisuutensa kautta näkee ilmiön tiettyjen yksityiskohtien yli päästen kokonaisnäkemykseen. (Kakkuri-Knuutila, 1998, 393).

”Hermeneutiikka painottaa sen tutkimista, mitä ihmiset itse pitävät todellisuutena pyrkimättä analysoimaan näkemysten oikeellisuutta tai vääryyttä. Todellisuus pyritään tulkitsemaan ja kuvaamaan tutkimuskohteena olevien henkilöiden omista lähtökohdista käsin. Tutkimus pyrkii liittymään aikaisempaan tutkittavasta ilmiöstä vallitsevaan tietoon, mutta ei pyramidinomaisesti vaan sen keskustelutiivistymiin.” (Koppa.)

”Tutkimuskohdetta sanotaan usein tekstiksi, vaikka se ei sellaisessa muodossa suoranaisesti olisikaan.” (Metodix.)

”Laadullisessa tutkimuksessa tutkimusprosessin painopiste ei sijaitse teorian muotoilussa vaan teorian/käsitteistön ja aineiston vuorovaikutuksessa, ja että laadullisessa

tutkimuksessa ”teoria” kehittyi suhteellisen myöhäisessä tutkimuksen vaiheessa, ei tutkimuksen alussa. Aineiston analyysi, keruu ja käsitteellistäminen limittyvät toisiinsa, ja niiden analyttinenkin erottaminen toisistaan on usein hankalaa. Grönforsin mukaan (1985, 22-37) Laadullista tutkimusta ei kannatakaan hahmottaa sen paremmin induktiiviseksi (eli aineistolähtöiseksi) kuin deduktiiviseksi (eli teorialähtöiseksi) prosessiksi; näiden sijasta se kannattaa nähdä ”abduktiona”, päättelyprosessina, jossa induktio ja deduktio vuorottelevat johtopäätösten muodostamisessa.” (Koskinen 1995, 51.)

Fenomenologis-hermeneuttista tutkimusta kuvaavat seuraavat lauseet. ”Avoimuus tutkimuskohteelle: tutkimuskohteen teoreettinen ja oletuksellinen ennalta määrittelemättömyys. Kaikkia kokemuksia pidetään oikeutettuna tutkimuskohtena ja tutkittavien subjektien kuvaamien kokemusten luotettavuutta ei epäillä. Fenomenologisen tutkimuksen luotettavuus on tutkijan ja tutkittavien kokemusten tai tutkimus aineiston välisen dialogin laadussa. Tutkijan sensitiivisyys ja eettisyys tutkittavia subjekteja ja muodostunutta aineistoa kohtaan korostuu. Kieltä pidetään sekä tutkimuskohdetta ilmentävänä että konstruoivana. Kirjoittaminen on kuvailevaa ja kokemusta ilmentävää. Tulkinta ei välttämättä ole tavoite vaan väistämätön seuraus. Tulkinta: temaattinen/kronologinen. Aineistoa tuotetaan esim. eletystä kokemuksesta ja eletystä elämästä kirjoittamalla ja haastatteleamalla. Tutkijan esiymmärryksen merkitys aineiston tuottamisessa, kuvauksessa ja tulkinnassa on keskeinen. (Xip.fi, b.)

Tutkija Toril Moin mielestä feminisminä on poliittinen kannanotto. Tässä tutkimuksessa kiinnitän huomiota siihen, miten Kahlo esittää omakuvissaan ruumiillisuuttaan ja sukupuoltaan ja muita ominaisuuksiaan. Tutkimusmetodin feministinen kuvantulkinta tapa tuntui mielenkiintoiselta ja erilaiselta lähestymistavalta kuviin kuin aikaisemmat tulkintatavat. Yhdistän kuvantulkintaan elämänkerrallisia ja kokemuksellisia tapahtumia, jotta saan tarkemman kuvan Kahlon taiteesta eikä vain ulkokohtaista siitä miltä ne päällepäin näyttävät.

Kontturi (2006) kutsuu kuvapainotteista, kuvien toimijuudesta innoittunutta otetta feministiseksi kuvantutkimukseksi. Hän lähestyy teoksia yksityiskohtien kautta liikkeen ja muutoksen mobilisoijina ja joista avautuu reittejä ja kytkentöjä ulos tutkittavan teoksen raameista, kohti toisia teoksia ja teorioita. (Kontturi 2006, 16-17.) Tämän tutkimuksen

metodin nimeän biografis-feministiseksi tulkintatavaksi. Metodin yhteydessä voisi käyttää myös sanaa feminiininen / naisellinen. Naisellinen sana on kuitenkin hieman ponneton ja pehmeä, joten käytän feministi sanaa koska se on voimakkaampi. Voimakas sana kuvastanee Kahlon luonnetta ja taidetta paremmin.

Feministisen estetiikan käsittelemät kysymykset, feminismi ja eri teoreetikkojen ajatukset toimivat tutkimuksen teoriakehikkona. Koska yhtä yhtenäistä feminististä teoriaa ei ole sellaisenaan, tukeudun useiden teoreetikoiden kirjoittamiin teksteihin. Niiden kirjoittajat ovat filosofi, kirjailijoita ja/tai psykoanalytikoita. Julia Kristeva on kaikkia näitä kolmea yhtä aikaa. Eri kirjoittajat ovat tuoneet omat käsityksensä sukupuolesta, ruumiillisuudesta ja naiseudesta muiden ihmisten luettavaksi, keskustelujen avaajiksi ja kommentoitaviksi, ei ehdottomiksi totuuksiksi.

Koska tekstien sisältö on moninaista ja välillä toisilleen vastakkaistakin, lähdän liikkeelle sanoista tutkimuskysymyksiä laatiessani. Osa feministisistä teorioista pohjaa teoreetikkojen itse muotoilemiin sovelluksiin psykoanalyysistä, joten yhtä olemassa olevaa feminististä teoriaa ei ole sellaisenaan olemassa. Sanat sukupuoli (sex-gender), ruumiillisuus, ikä, rotu ja kansallisuus auttoivat minua pääsemään alkuun tutkielman teossa ja kiinni kuvien sisältöön. Kaikkiin sanoihin kiinnittyy erilaisia mielikuvia ja käsityksiä, joten teoriaosan tekstissä avasin myös sukupuoli ja feminismi sanaa käsitteinä. Sukupuolta ajatellaan sex and gender käsitteiden kautta ja feminismistä on alettu puhua feminisminä, jotta eri tavoin ajattelevien teoreetikkojen näkemykset tulevat huomioiduksi.

En hae kuitenkaan määrittelyjä mihinkään tiettyyn ajatussuuntaan Kahlon sukupuolen esittämisen tapaa pitäisi luokitella, vaan ymmärrystä hänen moninaisista puolistaan. Postfeministit painottavat poliittisia ja valtaan liittyviä kysymyksiä ja marxilaisia feministejä kiinnostaa luokkajako, joten niitäkin asioita sivuan tulkinnoissa. Pääpaino on tässä tutkimuksessa kuitenkin tarkastella asioita feministisen estetiikan ja pääasiassa mannermaisesta filosofian kautta. Herrera kirjoittaa Kahlosta naisena ja hän näkee Kahlon olevan bi-seksuaali. Kahlo halusi tulla äidiksi. Kirjeessään lääkärilleen hän sanoo halunneensa pienen ”Diquiton” siinä kuitenkaan onnistumatta. Kahlo sanoo menettäneensä 3 lasta, joten tässä kohtaa voimme luottaa hänen omiin sanoihinsa.

Koska Kahlosta tuli lapseton, äitiyden kysymykset rajoutuivat tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

Tutkielma on laadullinen ja monimenetelmällinen. ”Triangulaatiolla tarkoitetaan erilaisten menetelmien, tutkijoiden, tietolähteiden tai teorioiden yhdistämistä tutkimuksessa. Kyse on siis moninäkökulmaisuudesta tai paradigmaisuudesta – siitä, että yhdistetään useita menetelmiä ja lähestymistapoja.” (Tuomi ja Sarasjärvi, 2012.)

Tutkimuksen kulku ja raportin kirjoitus etenee seuraavasti: Sen alussa kerron omakuvamaalauksesta ja elämänkerroista lukijan johdattelemiseksi aihepiiriin. Sen jälkeen siirryn Kahlon elämäkertaan ja sen päävaiheisiin. Elämäkerta etenee lapsuuden ja nuoruuden kautta Kahlon aikuisikään. Nuorena solmittu avioliitto Diego Rivieran kanssa vaikutti Kahloon monilla tavoin ja parisuhteen tapahtumien vaikutukset näkyvät omakuvissa. Päiväkirjan tekstit täydentävät käsitystä Kahlon ajatuksista ja tunteista.

Feministinen estetiikka nähdään moni- ja poikkitieteellisenä alueena. Erityisesti yhteiskuntatieteiden alla oleva sukupuolentutkimus (aikaisempi nimike naistutkimus) on kiinnostunut feminismeistä ja naiseuden olemuksesta. Teoriaosassa kerron feministisestä estetiikasta, feminismistä, (feminismeistä) ja teoreetikoiden ajatuksista sukupuolesta ja ruumiillisuudesta. Sukupuolen ja ruumiillisuuden tarkastelu on kiinnostanut naisteoreetikoita. Vanhemmat tai jo edesmenneet teoreetikot ovat kirjoittaneet tekstejään jo 40-luvun loppupuolella kuten Butler. Feministi (tai ei feministi) teoreetikot ovat etupäässä ranskalaisia mannermaisen filosofian edustajia. Mukana on joidenkin suomalaisten tutkijoiden ajatuksia sukupuolesta ja ruumiillisuudesta.

Kuva analyyseissä yhdistän elämäkerrallista tietoa ja Kahlon kokemia asioita kuvantulkintaan. Kuvaa Kahlon persoonasta täydennän päiväkirjan antamalla informaatiolla. Kuvien tulkintani ei tapahdu toimijuuden kautta niin kuin Kontturilla vaan havainnoimalla omakuvia. Ennen tulkintavaihetta kirjoitan hieman taideteorioista ja aikaisemmista kuvantulkintatavoista. Niiden pohjalta lukija saa käsityksen siitä, miten Kahlon taidetta on aikaisemmin arvioitu.

Teoreettisen katsauksen jälkeen tulkitsen kuusi Kahlon maalaamaa omakuvaa. Samalla luon uutta tapaa tulkita kuvia. Tavalle annan nimen biografis-feministinen kuvan

tulkintamenetelmä. Tavassa yhdistän tulkintaan elämäkerrallisia tapahtumia ja kokemuksia. Kahlon maalaamia omakuvia on 55 kappaletta muiden maalausten lisäksi. Omakuvista neljä ovat edestäpäin maalattuja kasvoista tehtyjä omakuvia. Kahdessa muussa kuvassa Kahlo esittää itseään pienemmässä koossa osana muuta maalausta. Myös niissä hän esittää itseään, joten tarkastelen niitäkin omakuvina. Valintaperusteenani on kuvien erilaisuus ja se, että ne on maalattu eri vuosikymmenillä, eli 20-, 30- ja 40-luvulla. Ensimmäisessä omakuvassa hän kuvaa itseään 19-vuotiaana. Diego ja minä- maalauksen tekemisen aikaan Kahlo on 42-vuotias.

Tarkastelen omakuvia ensin yksinkertaisesti katsomalla ja havainnoimalla, mitä niissä näkyy. (Liitteet 3) Feministisessä kuvantulkintatavassa Kontturi puhuu kuvien kanssa keskustelusta. Hänen mukaansa (2006) ”on koettava vaikuttua kuvista, antaa niiden liikuttaa itseä. Kuvia luetaan vastakarvaan ja tulkitaan toisin.” Itse luen kuvia myötäkarvaan ja objektiivisuutta tavoitellen. Kuvien kanssa keskustellessani kiinnitän huomiota alussa tekemiini kysymyksiin eli siihen miten sukupuoli, ruumiillisuus, ikä, rotu, kansallisuus ja luokka näkyvät kuvissa. Liitän teksteihin mukaan niitä asioita, mitä maalaushetkellä Kahlon elämässä oli tapahtunut tai tapahtumassa.

Kun olen tulkinnut kaikki kuvat, vastaan tutkimuskysymyksiin tulkiten, tehden johtopäätöksiä ja pohtien asioita sekä teorian että aineiston ajatusten pohjalta niin kuin fenomenologis-hermeneuttisessa tutkimuksessa on mahdollista tehdä. ”Laadullista tutkimusta ei kannatakaan hahmottaa sen paremmin induktiiviseksi (eli aineistolähtöiseksi) kuin deduktiiviseksi (eli teorialähtöiseksi) prosessiksi; näiden sijasta se kannattaa nähdä ”abduktiona”, päättelyprosessina, jossa induktio ja deduktio vuorottelevat johtopäätösten muodostamisessa.” (Koskinen 1995, 51.) Oma käsitykseni on se, että teorioiden ja valitun tutkimusmenetelmän ei pidä antaa kaventaa eikä kapeuttaa tulkintoja ja pohdintoja, vaan auttaa vastausten saamiseen tutkimuskysymyksiin.

Vaikka kriittinen teoria on ominut feminismiin, feministiteoreetikot haluavat luoda omat uudistuvat ja muuttuvat teoriansa. He eivät nojaa suoraan jo lukkoon lyötyihin käsityksiin, vaan pyrkivät antamaan tilaa toisin tulkinnoille. Tutkimuksen myötä toivonkin jokaisen katsojan rohkaistuvan kuvien tulkintaan itsestään lähtien ja ymmärtämään sen, että yhtä ainoa oikeaa tapaa tulkita kuvaa ei ole.

5. KUVIEN TULKINNASTA

5.1. Taideteorioista, feministisestä taiteesta ja muista kuvien tulkinta tavoista.

”Merkittäviä taideteorioita on useampia kuten imitaatioteoria eli illusionismi, jonka mukaan taideteoksen tarkoituksena on jäljentää joitakin kohteita ja antaa tällaisen kohteen illuusio. Emotionaaliset eli ilmaisuteoriat, joiden mukaan taide ilmaisee ja siirtää taiteilijan elämykset tai tunteet toiselle henkilölle ja herättää hänessä samanlaisia elämyksiä. Erilaiset kommunikaatioteoriat, joiden mukaan taiteen tarkoituksena on välittää tai esittää joitakin kokemuksia, merkityksiä, tunteita ja elämyksiä sekä metafysiset teoriat, joiden mukaan taide on olevaisen tai todellisuuden joidenkin muutoin ilmaisemattomien objektiivisten peruspiirteiden ilmausta. Psykoanalyttisten teorioiden ja varsinkin Carl Gustav Jungin arkkityyppiteorian mukaan taide on tiedostamattoman sielunelämän ilmausta. Useat näistä selityksistä ovat tai voivat olla yhteydessä toisiinsa.” (Filosofian sanakirja, 1999, 199.)

”Teoskeskeisten käsitysten mukaan taideteos on ikään kuin luonnonolio, jota voidaan kuvata ja tutkia samalla tavalla kuin minerologi kuvaa kiviä. Sitä kuvaa mm taidehistorian tutkimus, joka useimmiten on tyylihistoriaa, johon sisältyy tyylin käsite: tyyli on jonkin taiteellisen motiivin ilmeneminen ulkoisesti havaittavien muutosten sarjassa. Taiteilijakeskeisissä käsityksissä teos ymmärretään tekijänsä persoonalliseksi ilmaukseksi jostakin hänen kokemastaan, sisäisestä elämyksestä, näkemyksestään. Yleisö keskeisissä käsityksissä ajatellaan että vasta kuulija, lukija ja tarkastelija ”luo” teoksen; tekijältä on peräisin ainoastaan valmistusohje: taideteos on kuin resepti, jota yleisö noudattaa mieltymystensä mukaan.” (Anttila 1996, 79.)

Anita Seppä (2012, s. 5) pitää imitaatioteoriaa, ilmaisuteoriaa, formalismia, ikonografiaa ja institutionaalista taideteoriaa perinteisimpinä kuvatulkinna teorioina. Kellnerin mukaan (1991 ja 1995) poliittisesti kiihkeä ilmapiiri synnytti etenkin Ranskassa nopeaan tahtiin uusia teorioita, jotka johtivat ensin jälkistrukturalistiseen ja myöhemmin postmodernistiseen käänteeseen. Uudet teoriat hylkäsivät muun muassa strukturalismin, semiotiikan, psykoanalyysin ja marxismin universaaliuden ja objektiivisen

tieteellisyyden. Jälkistrukturalistinen vallankumous lisäsi kieltä, subjektia, politiikkaa ja kulttuuria tutkivia teorioita. Jälkistrukturalismi ei kuitenkaan kokonaan hylännyt vanhoja teorioita, vaan yhdisteli niiden eri piirteistä ja muun muassa feminismistä lukemattomia uusia synteesejä. Uudet teoriat analysoivat etenkin massakulttuuria, kulutusyhteiskuntaa, teknologiaa ja urbaanisuutta. (Jääskeläinen 2012.)

”Merkityksiä ja maailmoita ei löydetä, vaan ne aina luodaan ja vain käyttö voi toimia näiden luotujen todellisuuksien arvioinnin kriteerinä. Mielen ollessa konstrukttiivinen instrumentti Kafka, Wittgenstein ja Picasso eivät löytäneet maailmoita, joita ne tuottivat vaan loivat ne. Brunerin (1983 ja 1986) näkökulma tähän konstruktivistiseen traditioon lähtee kysymyksestä, mitkä ovat niitä tapoja, joiden avulla ihmiset rakentavat maailmoitaan. He luovat maailmoita arkielämän, taiteen ja tieteen avulla. Näin ollen tieteellis-rationaalilooginen tapa on vain yksi vaihtoehto luoda maailmaa” (Tolska, 2002.)

”Lucy Lippard esittää, että toisin kuin postmodernismi feministinen taide on muutakin kuin tyyli. Feminismi ei vain dekonstruoi vallitsevaa ideologiaa vaan tarjoaa tilalle vaihtoehtoisen kertomuksen identiteetistä. Taiteen kautta on mahdollista ilmaista itseään osana laajempaa joukkoa ja yhteisöä.” (Jääskeläinen 2012.)

”Jakoa korkea- ja populaarikulttuuriin ovat suurelta osin määrittäneet artefaktien maskuliiniset ja feminiiniset ominaisuudet. 1900-luvun modernistinen estetiikka on puolustanut maskuliiniseksi määriteltyä yksilöllisyyttä, originaalisuutta ja selkeyttä samanaikaisesti aktiivisesti karttaen feminiinistä kollektiivisuutta, moninkertaisuutta, eri tekniikoiden yhdistelemistä, yksityiskohtaisuutta ja koristeellisuutta. Feminiininen koristeellisuus on toiminut valtaapitävän modernismin ”toisena”, vastakohtana jonka avulla modernismi on voinut määrittää itsensä ja rajansa.” (Jaudon, Kozloff & Kushner 2001, 82 ja Parker & Pollock 1981, 50–81.)

”Kaikille feministisille taiteilijoille oli yhteistä poliittinen tietoisuus naisten alempiarvoisesta asemasta yhteiskunnassa ja pyrkimys taistella kaikkea naisiin kohdistuvaa sortoa vastaan. Feministiset taiteilijat halusivat kiinnittää yleistä huomiota siihen, ettei taide, kuten muukaan kulttuurin tuottaminen ja representoiminen, ole puhdasta tai neutraalia vaan valtarakentein turvattu ideologinen käytäntö. Feministiset

taiteilijat tutkivat teoksillaan taiteen, taiteilijan ja naisen määritelmiä sekä niitä ylläpitäviä valtarakenteita.” (Parker ja Pollock 1981, 157 – 158.)

”Modernin taiteen originaalisuutta ja selkeyttä koeteltiin esimerkiksi eri tekniikoita yhdistelevillä, yksityiskohtaisilla ja koristeellisilla sekä naisseksuaalisuuden kiellettyjä alueita kuvaavilla tai naisten elämää ja työtä dokumentoivilla teoksilla. Tekstiilien ja käsityötekniikoiden käyttö taiteessa, hyväksyttävien ja ei-hyväksyttävien taiteellisten materiaalien rajan rikkominen, oli yksi tavoista, joilla pyrittiin hämärtämään miesvaltaisen eliittitaiteen ja naisten ”kotoisen askartelun” selkeänä pidettyä rajaa ja kyseenalaistamaan modernistista taidekäsitystä.” (Parker & Pollock 1981, 158.)

5.2. Meksikon vaikutuksesta ja Kahlon maalausten tyylipiirteistä

”Meksiko oli siirtynyt suoraan intiaanivaltakunnasta Espanjan varakuningaskunnan kautta itsenäiseksi tasavallaksi. Siirtomaakautena Meksiko loi mestizo-kulttuurin, intiaanien ja eurooppalaisen kulttuurin yhdistelmän. Kansa haki uusia jumalia ja löysi isähahmon, ristiin naulatun Jeesuksen, joka ei vaatinut ihmishuhreja niin kuin atsteekkien pappisvalta, vaan uhraisi itsensä sekä Guadalupen neitsyen kaikkien puolesta. Ranskalaisten maahantulo antoi sysäyksen vallankumoukseen ja ranskalaiset filosofiat saivat Meksikossa jalansijaa. Vuonna 1910 kansa ratsasti halki Meksikon yhdistäen pirstaleisen maan lahjoittaen sille kielen, värit, musiikin ja kansantaiteen.” (Fuentes 1995, 8-9.)

Laura Mulveyn näkemyksen mukaan diktatuurista vapautumisen jälkeen Meksiko ei ollut kommunistinen eikä sosialistinen maa vaan kannatti radikaalia liberalismia. ”Kulttuuri uudistui, ei niinkään poliittisesti, vaan filosofisesti. Klassinen humanismin, idealistinen metafysiikka, mystinen vitalismi ja volutarismi olivat uuden Meksikon rakentamisen tukipylväinä. Meksikolaisessa renessanssissa oli kiinnostusta tiettyihin erityisiin populaarisen ja traditionaalisen taiteen muotoihin, kuten pulgeria maalaukseen, retabloihin, ex-votoihin, traditionaalisiin potretteihin ja pollaareihin printteihin ja kansantaiteeseen.” (Mulvey 2009, 92, 99.)

Lowen mielestä ”Meksikon menneisyys ja olinteekkien, atsteekkien ja tolteekkien kulttuuri näkyy teoksissa vain kaunistellen ja Kahlon muokkaamina. Esi-isien jumalat ja

myytit, kuvapatsaat ja käsikirjoitukset, pyramidit ja temppelit yhdistivät Kahlon Meksikon suuruuden aikaan. Atsteekkien kulttuurien esiin nostaminen oli poliittinen ele, jolla kansallinen herääminen kasvatti kiinnostusta alkuperäiskansojen taiteeseen. Kahlo luki marxilaista kirjallisuutta ja omasi selkeän käsityksen dialektisesta materialismista yhdistellen kommunistisia symboleita, vanhan meksikolaisen kulttuurin juuria rinnastaen kommunistiset symbolit atsteekkien symboleihin. Näiden järjestelmien todelliset kasvot, kuten atsteekkiyhteisön verenhimoinen luokkasidonnainen luonne tai Stalinin autoritäärinen ja kurinalainen järjestelmä ei häntä häirinnyt.” (Lowe 0000, 28–29.)

”Taidepiirit näkivät Kahlossa uskonnollisen marttyyrin, nuolien haavoittaman pyhän Sebastianuksen. Kansallismielisemmät meksikolaiset taas näkivät hänet nylkemisen jumalana Xipe Totecina, joka käytti uhratun ihmisen nahkaa viittanaan. Kosketuspintana ovat toimineet muun muassa köyhän kansan arjen estetiikasta ammentava kumouksellinen pauperismi, kubismia ja dadaismia oivaltavasti yhdistelevä stridentistinen liike, surrealismi ja Latalalaisen Amerikan maaperästä kumpuava maaginen realismi”. (Petäjä 2014.)

Kahlo liitettiin surrealismiin galleristi Levyn ja Andre Bretonin kautta. Kaksi Kahlon teosta pääsi Bretonin Meksikossa järjestettyyn Surrealismien kansainväliseen näyttelyyn. Breton järjesti lisäksi Kahlon Pariisiin näyttelyn. Surrealismissa turvaututtiin automaattiseen piirtämiseen jotta rationaalinen järki saatettiin sivuutettua ja avattua tie alitajuun. Automaatio piirtäminen löytyy Kahlon päiväkirjasta. Surrealistisissa teoksissa alitajuinen ja tiedostamaton näkyy unenomaisissa teoksissa. Surrealisteille se oli pakoa järkiperäisestä maailmasta. Kahloa ei voida pitää surrealistina vaikka Kahlon joissakin teoksissa oli surrealistisia piirteitä. Kahlo tutki ”välittömän kokemuksen ja todellisten tunteiden yllätyksellisyyttä ja arvoituksellisuutta” (Herrera 1990, 209.)

Hänen kuviinsa kuului ruumiinosien piirtäminen näkyviin ja niiden esittäminen jopa ruumiin ulkopuolella. Sydämet, luurangot, sikiöt ja verisuonet näkyvät. Veri tippuu, valuu ja välillä jopa roiskuu. Kahlo tutki ja pohti ruumistaan, leikkauksiaan, keskenmenojaan ja aborttejaan ja antoi anatomiansa näkyä. Hän yhdistelee eri elementtejä kuviinsa luonnosta, roomalaiskatolisesta uskonnosta ja kansan uskomuksista. Asiat olivat kuitenkin hyvin konkreettisia, ei kokonaan unenomaisia, niin kuin surrealistien kuvat ovat.

Kahlolla oli suuri tarve itsensä ilmaisuun ja määrittelyyn sekä kuvallisesti että kirjallisesti. Omakuvissaan hän katsoo suoraan katsojaan tai katsojan ohi jonnekin etäisyyteen. Hän oli juuri siinä hetkessä läsnä omana itsenään. Nämä hetket välittyvät meille hänen teostensa kautta. Niiden kautta halusi kertoa oman elämäntarinansa jälkipolvien katsottavaksi. Hän aikoi tehdä yhden maalauksen jokaisesta elämänsä vuodesta. Päiväkirjassaan hän purki sisäisiä tuntojaan kirjoittamalla ja piirtämällä ja värittämällä sivuja tusseilla ja vesiväreillä. Kahlo sanoi maalaavansa sen vuoksi, että ”hän on niin usein yksin ja koska minä olen se henkilö jonka tunnen parhaiten.” (Herrera, 1999, 3.)

Fuentes kuvaa Kahlon taidetta värikkäästi osittain surrealistisena mutta silti erilaisena. ”Kahlon surrealismi rakensi maailmaa minän palasista ja siruista, kulttuurin perinteistä. Hän rakasti yllätyksiä, sisältä kumpuavaa lyriikkaa, tuntemuksia, mielialoja, reaktioita elämään. Esikolumbiaaniset myytit, afro-amerikkalaiset riitit, intohimon kohteen nälkä takasivat Latinalaiselle Amerikalle surrealismia, joka ei alistu sääntöihin. Frida ja muut vapauttivat meksikolaisen muotokielen, maiseman ja värit akateemisuuden kahleista. Hänen teoksensa, vaikka ne kuvasivat sisäistä maailmaa, olivat lähellä materiaalista maailmaa, eläimiä, hedelmiä, kasveja, maata, taivasta Meksikon vallankumous vaati taiteeseen realismia. En voi, en voi, vastasi Frida. Taide piilee syvemmän, taustalla olevan totuuden henkiin herättämisessä.” (Kahelin.)

Kahlo sanoi maalaavansa omaa todellisuuttaan ja hänen taiteensa on hyvin henkilökohtaista. Päiväkirjassa hän pohtii oman elämänsä tärkeitä kysymyksiä kuten rakkautta ja kuolemaa joten eksistentiaalisten kysymysten pohdintaa voin nähdä taustalla. Fuentes näkee Kahlon panteistina ja epäpoliittisena vaikka hänen puoluepoliittinen valintansa oli kommunismi. Hän yritti maalata itsensä kommunismiin liittyen, mutta totesi itsekkin epäonnistuneensa. Kahlo onnistui taiteen kaanoniin pääsyssä sukupuolestaan huolimatta. Myöhemmin hän on tullut ehkä jopa tunnetummaksikin kuin Riviera, joten siinä suhteessa hän oli poikkeus taidehistoriassa. Monet naistaiteilijat on löydetty vasta heidän kuolemansa jälkeen mutta hän sai teoksiaan kokoelmiin jo ennen kuolemaansa.

6. OMAKUVIEN TULKINTAA

6.1 ”Ensimmäinen Omakuva”

Kuva 1



Maalauksen nimi on Ensimmäinen omakuva (Kuva 1). Se on maalattu 1926. Kuvan maalaushetkellä Kahlo on 19-vuotias. Tässä kuvassa Kahlo on representoinut itsensä nuoren, naisellisena, sirona ja kauniina. Pitkä kaula koristaa ylväyttä ja aristokraattisuuta tarkasti maalattujen kasvojen alla. Päällä on ylellinen takki joka vaikuttaa aamutakilta.

Käännetty koristeellinen kaulus ja hihansuut näyttävät silkiltä. Takana velloo meri. Ylävartalon rintojen muodot erottuvat takin alta. Sormet ovat pitkät ja kynnet huolitellut. Kuvan antama viesti on eroottiseksi tarkoitettu ensimmäisen rakastetun Ariasin silmiä varten. Kahlo lähettää kuvan hänelle pitääkseen itsensä Ariasin mielessä.

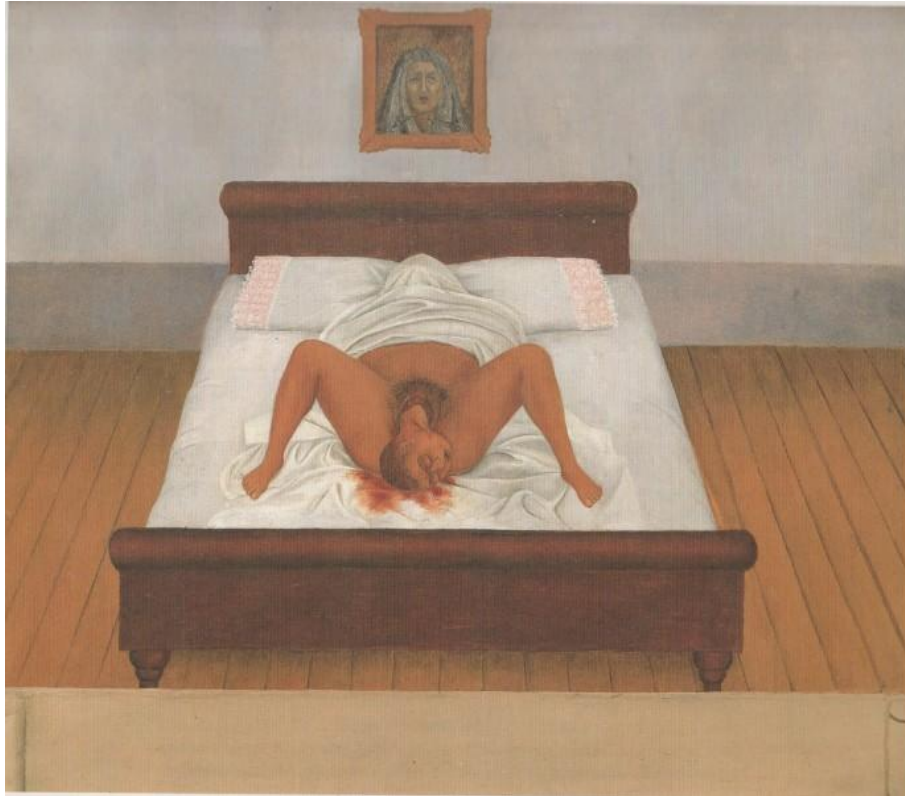
Vaikka Kahlo oli maalaushetkellä leikattu pahan onnettomuuden jäljiltä ja makaa kipsikorsetissa sängyssään, tätä puolta työssä ei näy. Kahlo onnistuu tavoitteessaan. Arias ei ole unohtanut ja tulee katsomaan häntä Kahloa Euroopasta palatessaan. Kahlo on nuori kaunis nainen, mutta myös naiivi. Hän asettaa itsensä miehisen katseen kohteeksi ja yrittää omalla eroottisella viehätysvoimallaan saada Ariasin kiinnittymään itseensä. Ariasille Kahlo on ilmeisesti ollut vain väylä seksuaalisiin kokemuksiin, koska Arias kehuskelee kavereilleen niillä myöhemmin ja paheksuu Kahloa, vaikka on ollut itse suhteen toisena osapuolena. Kahlo ei ole enää sopivaa avioliittoainesta. Arias antaa myöhemmissä haastatteluissa ymmärtää, että neitsyys oli jo mennyt ennen onnettomuutta.

Kirjeessään Kahlo pohtii asiaa ja käy kirkossa ripittäytymässä. Jollain tavoin hän kuitenkin tajuaa, että hän on arvokas tapahtuneesta huolimatta, vaikka asia häntä vaivaa. Myöhemmin Arias valitsee toisen naisen, jonka kanssa avioituu. Kahlo menee tämän maalauksen kanssa tapaamaan Rivieraa. Riviera pitää sitä hyvänä ja haluaa nähdä muitakin maalauksia. Riviera ihastuu sekä tauluun että sen maalaajaan. Jos tarkoituksena oli saada Arias kiinnittymään itse sen avulla, suuremman vaikutuksen se teki Rivieraan.

Riviera oli ateisti ja kommunisti, eikä Kahlon äidin mieleen, mutta Kahlo oli päätöksensä tehnyt. He menevät naimisiin ja suhde Ariasiin on ohi. Aristokraattinen olemus ja pukeutumien vaihtuivat meksikolaisiin vaatteisiin ja koruihin aviomiehen miellyttämiseksi. Tämä pukeutumistyyli ja itsensä esittäminen vain kauniina ja haluttavana on taaksejäänyt vaihe Kahlon elämässä.

6.2. ”Minun syntymäni”

Kuva 2



Vuonna 1932 Kahlo oli päättänyt tehdä jokaisesta elämänsä vuodesta kuvan. Tämän teoksen *Minun syntymäni* (Kuva 2) hän maalaa 25-vuotiaana. Sen nimi viittaa Kahlon omaan syntymään ja ”itse itsensä” synnyttämiseen. Se ei silti suoranaisesti kerro vain siitä. Se kertoo kuolemasta ja oman lapsen menetyksestä. Hänen äitinsä oli kuollut ja hänelle tehtiin abortti ilmeisesti lääketieteellisistä syistä. Molemmat kuolemat vaikuttavat taustalla. Tämä kuvan valitsin mukaan, koska se esittää Kahlon elämäntarinan alkupistettä. Maalaus aloittaa hänen kuvallisen elämäkertansa. Siinä tulee esiin hänen elämänsä synkempi puoli näkyviin ja se on ollut hänen lukuisten piirrosten ja maalausten aihe. Raskaudet ja niiden keskeytyminen. Ne vaikuttivat Kahlon mieleen ja niitä hän prosessoi läpi elämänsä.

Kahlon vanhempien kodista olevan sängyn lisäksi kuvassa ei näy muita huonekaluja eikä ihmisiä. Synnyttäjää auttava kätilö puuttuu. Tila on karu ja autio. Synnyttäjä on verhottu lakanaan päätä myöden, joten hänkin on kuollut. Seinällä olevassa taulussa kuvataan Neitsyt Mariaa kärsivänä Mater Dolorosana. Sekä ruumiillisuus että hengellisyys on läsnä. Katolinen hymni kuvaa neitsyt Marian tuskia poikansa ristinkuoleman todistajana. Siinä rukoillaan, että Maria auttaisi meitä jakamaan Kristuksen kärsimykset sekä antaisi hänen ristinsä varjella ja hänen kuolemansa ja armonsa vahvistaa meitä. Se että Kahlo on maalannut Neitsyt Marian kuvaan, ehkä lohduttaa Kahloa äidin menetyksen johdosta ja auttaa surun kestämisessä. Ehkä hän kuulee jopa musiikin korvissaan taulua maalatessaan.

Kuvassa seinällä roikkuvan taulun aihe viittaa omaan äitiin ja hänen vahvaan uskonnolliseen näkemykseensä. Surujen neitsyen kasvot, lakanalla peitetty pää ja lapsen pää ovat samalla linjalla korostaen niiden yhteyttä toisiinsa. Surujen neitsyen huulet ovat ohuet ja värittömät ja kasvojen ja hiusten väri harmaa. Elämä on poistumassa taulun henkilöstä ja kaulaa osoittavat miekkojen kärjet pistävät häntä kaulaan molemmilta puolilta.

Synnyttäjän ja lapsen ihon väri on ruskea ja se viittaa meksikolaisuuteen. Yhteen maalatuista kulmakarvoista voi päätellä että syntyvä lapsi on Kahlo itse. Surujen neitsyen taulun tausta antaa vaikutelman tulesta. Lieskat eivät ehkä ennusta taivaspaikkaa syntyvälle lapselle. Lapsen kasvot ovat levolliset, mutta kaulalla on poimu tai haava. Jos se kuvaa haavaa, tämä lapsikin on surmattu.

Kahlon sen hetkinen elämäntilanne näkyy kuvassa. Hän liittää kuvaan oman syntymänsä ja miten näkee oman elämänsä: autiona ja tyhjänä ruumiit ympärillään. Hän oli menettänyt sekä äitinsä että oman lapsensa. Kuvan huoneessa kukaan ei ole auttamassa lasta maailmaan, siis häntä itseään. Kahlo valitti yksinäisyyttään usein ja sanoi maalaavansa sen vuoksi itseään. Kahlon isän ensimmäinen puoliso oli kuollut synnyttäessään vanhempaa puolisisarta, joten tämäkin tapahtuma on voinut vaikuttaa taustalla.

Lakanan alla olevalla hahmolla voidaan ajatella olevan kuitenkin suurikokoinen vartalo suhteessa pieniin jalkoihin. Se voisi olla miehen hahmo, niin suureksi ylävartalo on

kuvattu. Lyhennysten tekeminen on tietysti voinut olla Kahlolle vaikeaa. Toisaalta, koska kuvassa näkyy useampi pakopiste, maalarin tavoitteena on ollut syvyyden esittäminen suurin piirtein oikein. Kahlo on voinut teettää abortin vastentahtoisesti, jopa miehensä toivomuksesta. Lapsen kaulassa oleva viilto viittaa hänen surmaamiseen, ei luonnolliseen kuolemaan.

Intiaanien uskonnossa syntymään sisältyy myös kuolema ja ajatuskulku on voinut tulla myös heidän uskomuksistaan. Kuva voi vertauskuvallisesti olla toivomus siitä, että olisinpa itse kuollut syntyessäni ja elämäkärsimykset olisivat silloin jääneet kokematta. Kenties joku osa Kahlon sielusta kuoli jo syntymässä, jos hän näki itsensä kuolleen jo silloin. Rivieralla oli vaimo ja lapsi Ranskassa, toinen vaimo Lupe ja kaksi lasta Meksikossa. Ehkä hän tässä kohtaa elämässä hän oli ajatellut, että ei enää neljättä. Jos Kahlo teetti abortin itsekkäistä syistä, hän tietää tehneensä syntiä, koska uskoo roomalais-katoliseen Jumalaansa.

Tämän kuvan kohdalla tekstien ja kuvan ilmiasu on joka tapauksessa niin moni merkityksellinen, ettei siitä voi tehdä minkäänlaista täysin varmaa, yhtä oikeaa, tulkintaa. Äidin kuolema on ollut ensimmäinen suuri menetys Kahlon elämässä. Oman syntymättömän lapsen menettämisen on täytynyt järkyttää häntä syvästi vaikka raskaus olisi keskeytetty tarkoituksellisesti. Kaksi kuolemaa lyhyen ajan sisällä on ollut varmasti niin musertava tunne, jotta omakin syntymä on merkityksetön ja jota Kahlo itse sanoo kuvaavansa teoksessaan. Kuvan tekeminen on ollut varmasti parasta lääkettä ja terapiaa tässä kohtaa elämässä.

Tapahtumat ovat vieneet hänen elämänhalunsa. Mitään valoa ei näy missään. Kuva on Ex-voto mutta teksti puuttuu. Ei ole mitään mistä kiittää Jumalaa tai mitään mikä piristäisi mieltä. Vaikka Kahlo synnytti itsensä, hän toivoi itsekkin olevansa kuollut ja sitä asiaa ei voi ihmetellä mitenkään. Tätä maalatessaan hän on varmasti työstänyt menetyksiään.

6. 3. ”Uni”

Kuva 3



Tässä kuvassa (Kuva 3) Kahlo nukkuu omassa vuoteessaan Juudas luuranko yläpuolellaan. Yhdessä oikeassa elämässä otetussa valokuvassa se näkyi myös Kahlon sängyn katolla. Riviera kutsui luurankoa Fridan rakastajaksi. Meksikolaisen tavan mukaan Juudas- paperimassa patsaat täytetään ilotulitteilla ja sen jälkeen ne sytytetään palamaan. Herreran mukaan ”Paperimassainen ilotulitteilla peitetty Juudas - luuranko oli Kahlolle mieluisa kuolemasta muistuttaja joka voi räjähtää milloin vain.” (Herrera 1991, 141.)

Uni -teoksen maalaamisen aikaan vuonna 1939, Kahlo on ollut 32-vuotias. Elämä on tasaantunut hetkeksi. Juudas -luurangon on täytynyt tuoda hänelle voimaa ja suojaa, koska muuten hän ei olisi nukkunut se päänsä päällä oikeasti. Monisävyiset kauniit pilvet ovat peittäneet taivaan melkein kokonaan. Ne ja ilmassa kevyesti leijuva sänky tekevät

kuvasta keveän ja rauhallisen. Pilvet viittaavat myös taivaaseen ja tuonpuoleiseen. Unimaailma ja taivas edustavat Kahlolle tässä kuvassa parempaa paikkaa kuin tätä maailmaa ja valvetilaa. Lukuisten leikkausten ja lähes ainaisten ruumista jäytävien kipujen vuoksi unimaailma on varmasti ollut hänelle joinakin aikoina miellyttävämpi olotila kuin valveilla olo. Kuva on hyvin levollinen ja rauhaisa.

Unessa kaikki on mahdollista, jopa sängyn leijuminen ilmassa. Nukkujan pieni koko korostaa sängyn ja tyynyjen suuruutta. Yläpuolella oleva luuranko näyttää hyväntahtoiselta lämpimältä suojelijalta haalistunut kukkakimppu rintamuksillaan. Pääkallo hymyilee leveästi. Sängyn päädyssä olevat lehvistöt suojaavat nukkujaa jonka yllä on kirkkaan keltainen peitto. Se on kuin aurinko, joka tuo valoa ja lämpöä hänen ylleen. Kahlon kasvot kertovat rauhasta. Juudas -luurankohahmon läpi näkyy dynamiittipanoksia. Se ei tee hahmosta pelottavaa koska sytytyslanka ei vielä pala. Juudaksen käsi on pystyssä. Se tervehtii. Sen pään alle asetetut tyynyt kertovat, että sen hyvinvoinnista pidetään huolta jotta pää ei ole huonossa asennossa.

Meksikolaisessa kulttuurissa kuolemaan ei suhtauduta hirveän vakavasti. Sille voidaan nauraa ja sen kanssa vitsailla. Kuoleman pelkoa ei näy Kahlon kasvoilla vaan rauha luurangosta ja dynamiittipanoksista huolimatta. Kuvasta voi päätellä, että mitä tahansa tapahtuukin, Kahlo tuntee olevansa turvassa leijuessaan pilvien joukossa taivaalla. Jos Surujen neitsyt itki ja oli tuskaisen näköinen, tämän kallon suu on hymyssä. Tässä hetkessä kaikki on hyvin.

6.4. ”Kaksi Fridaa”

Kuva 4



Riviera on tavannut muita naisia ja elokuvanäyttelijä Paulette Godardin. Hän haluaa avioeron ja vapautensa ja saa sen. Kahlo alkaa maalata suurikokoista Kaksi Fridaa teosta (Kuva 4). Maalauksen vuosiluvuksi on merkitty 1939. Kahlo on 32-vuotias ja samana vuonna ero astuu voimaan. ”Kumpikin osapuoli antoi erilaisia selityksiä erolle. Kahlo totesi, intiimit persoonalliset syyt, vaikea selittää. Rivieran mielestä mitään tunteellisia, taloudellisia eikä taiteellisia syitä ole. Kahlo sanoi kärsivänsä ja rakastavansa Rivieraa ja hänen terveytensä myös kärsi. Hänellä ei ollut sanoja kivulle.” (Herrera 1991, 132–134.)

Oikeanpuoleinen Frida on Rivieran rakastama meksikolaisittain pukeutunut nainen joka istuu rennosti jalat harallaan. Hän näyttäytyy luonnollisena ja ruumiillisena,

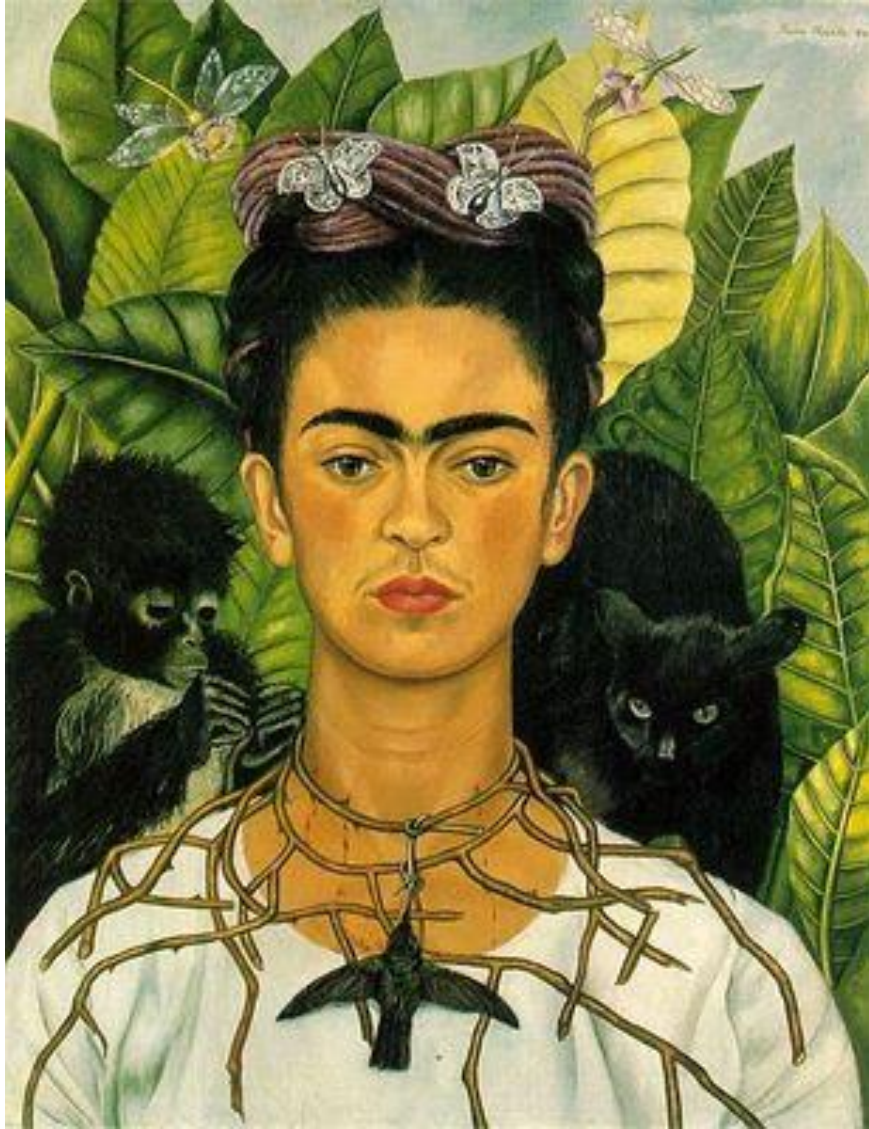
huomattavasti vapautuneempana ja maalaismaisempana kuin toinen, virallisemmän ja jäykemmän oloinen eurooppalaisia sukujuuria omaava toinen Frida. Vaaleampi ihoisella Fridalla on hääpukumainen melkein valkoinen asu tärkättyine kauluksineen ja pitsimiehustoineen. Kuvan Kahlot ja heidän identiteettinsä ovat erilaisia. He istuvat kuitenkin vakaan rauhallisina ja tyyninä. Valkopukuisen, arvokkaamman ja pidättyvämmän Fridan hameen helmassa on verta. Veri helmassa tuo mieleen naisen mahdollisuuden tulla raskaaksi kuukausittain. Toisen Fridan sisällä olevassa munassa on pieni mieshahmo. Siitä lähtevässä suonessa oleva veri kiertää molempien Fridojen kautta päätyen hameen helmalle ja alaosalle. Valkopukuinen Frida yrittää estää veren valumisen pihtien avulla, mutta silti pisarat tihkuvat suonen päästä.

Hääpukumainen asu viittaa avioliittoon ja vihkimiseen. Sen tarkoitus on lisääntyminen katolisessa uskonnossa. Toinen puoli Kahlostä haluaa olla valkoiseen kauniiseen pukuun puettu morsian. Kuva voi olla alitajuinen toive saada Rivieran lapsi. Pienestä miehestä, ehkä Rivieran miniatyyrikuvasta, lähtevä verisuonessa kulkeva veri päätyy hameenhelmalle. Raskaaksi tulo ei onnistu. Tai jos onnistuu, raskaus keskeytyy. Kahlo on vasta 32-vuotias. Silti valkoasuisen Fridan hiukset ovat jo harmaantuneet ohimoilta. Aika on käymässä vähiin. Eloisampi nuorempi Frida tukee toista jo ikääntyneemmän näköistä Fridaa pitäen häntä kädestä kiinni, kuin turvaa tuodakseen tilanteeseen. Kahlo lohduttaa itse itseään.

Taustalla oleva taivas painuu raskaine pilvimuodostelmineen alhaalla olevaan horisonttiin saakka. Se luo kuvaan painostavan tunnelman. Vaikka kummatkaan Fridat eivät ilakoi, ja kasvojen ilmeet ovat vakavat, molempien päät ovat silti vielä ylväästi pystyssä. Kahden Fridan syntymisen alkujuuret saattavat löytyä myös lapsuudesta. Kahlo koki lapsena itsensä yksinäiseksi, joten hän loi itselleen tanssivan mielikuvitusystävän ja jonka kanssa hän sukelsi sadun maailmaan. Tämän kaksoismuotokuvan tekeminen oli hänelle keino selvitä tuskallisesta yksinäisyyden tunteesta Diegon lähdettyä. Kahdessa Fridassa voimme nähdä ikään kuin aikuisen mielikuvitusystävän, joka tuo lohtua tilanteeseen.

6. 5. ”Omakuva 1940”

Kuva 5



Tämä omakuva on maalattu 1940 (Kuva 5) Se on myös maalattu avioeron aikana. Kahlo on 33-vuotias. Ilme on totinen ja poissaoleva. Kahlo on palmikoinut hiuksensa pään yli huiivin avulla. Se menee edestä ristiin ja palmikot sen alta. Fuentesin mukaan kirkkaanvärisillä villanauhoilla palmikoituja kampauksia sanottiin nimellä tlacoyal. Kahlosta otetussa valokuvassa kulmakarvat eivät kasva yhteen samalla tavoin kuin kuvassa vaikka siinä kohtaa yksittäisiä karvoja kasvaakin. Tästä kuvasta voidaan päätellä että Kahlo maalaa tarkoituksellisesti kulmakarvansa yhteen. Keskellä oleva pieni kärki

näyttää linnun nokalta. Muualta tummennetut kulmakarvat muistuttavat linnunsiipiä. Ne ovat Kahlon ”tavaramerkki” joista hänet tunnistaa kaikissa maalauksissa ja mistä tietää että nyt hän esittää itseään.

Pieni Kahlon rintamuksen päällä oleva lintu on kolibri. Se on nokastaan yhteydessä toisella hieman vaaleammalla oksalla kaulalla olevaan orjantappuroita muistuvaan oksistoon. Kuvan apina, Cimito de Guapal, on lahja Rivieralta. Apinan käsissä on oksan pää. Kuvan kissa näyttää vaanivan lintua Kahlon olan takaa.

Tässä kuvassa Kahlo ei esitä itseään kaunisteltuna eikä seksuaalisesti viehättävänä. Ilme on jopa julman näköinen. Ainoastaan huulten puna tekee kasvoista aistilliset. Pusero on yksinkertainen ja vaalea, laskokset antavat siitä pehmeän ja jopa kuluneen vaikutelman. Frida on kuvannut kasvonsa tummaihoisena. Iho on vähän laikukas ja posket edestä päivettyneen näköiset. Ihon värin avulla hän esittää itsensä meksikolaisen näköisenä.

Yläpuolen tunnelma on keveä perhosineen ja kukkineen. Alapuoli on taas raskas ja synkkä. Kahlo kuvaa ruumiillista kipua kaulaa kiertävän oksan ja siinä olevien piikkien avulla. Piikkien päät ovat painautuneet ihon läpi ja niiden terävät kärjet pistävät ja saavat verinoroja aikaan. Pitkän kaulan päässä oleva pää on silti ylväästi pystyssä. Vaikka piikit pistävät, ne eivät näytä tuntuvan. Ikään kuin aistit olisivat turtuneet ja Kahlon sielu olisi kadonnut hahmon sisältä ja vain ilmeetön kuori olisi jäänyt näkyviin.

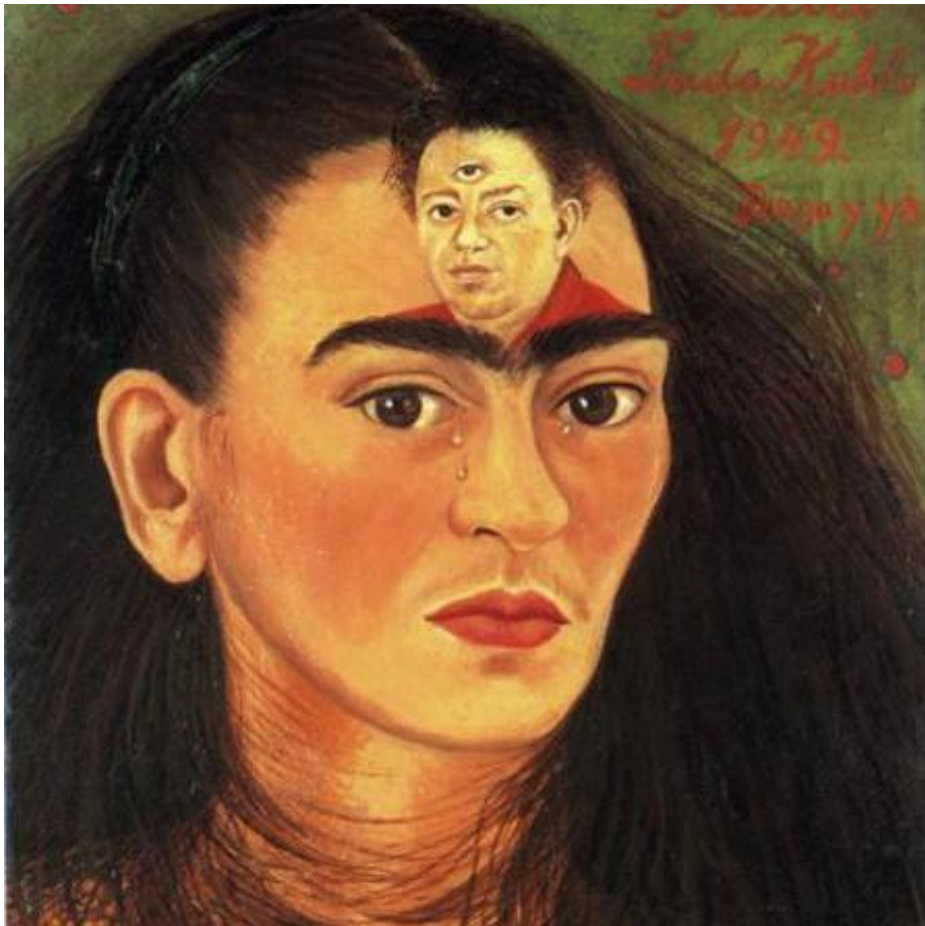
Kuvassa on monenlaisia symboleja. Rinnan päällä oleva lintu voi tarkoittaa pyhää henkeä ja orjantappura Jeesuksen kärsimystä kristillisissä kuvastoissa. Kuvaako Kahlo itseään pyhimyksenä vai kuvaako sitä tuskaa mitä avioero hänessä aiheuttaa. Ehkä molempia. Atsteekkien kansantarinoissa kuollut soturi palaa linnun muodossa. Lintu symboloi inkarnaatiota. Lintu voi myös tuoda onnea rakkaudessa. Linnun kuvaaminen voi olla Kahlolle toive rakkauden palaamisesta. Välit Rivieraan ovat rikkoutuneet, mutta hän saattaa toivoa asioiden vielä muuttuvan. Maalauksen apina elää kuvassa omaa elämäänsä keskittyen oksan pitämiseen. Sen pää menee rystysten välissä, mutta se ei vedä sitä eikä kisko, joten se ei ainakaan uhkaa Kahloa.

Kahlo jatkaa omakuva sarjan maalaamistaan. Kun virallinen ero astuu voimaan, syntyy maalaus, jossa Kahlo esittää itsensä juuri leikatuin hiuksin ylisuudessa miehen puvussa. Ensimmäisen kerran hän leikkaa hiuksensa kun Riviera on pettänyt häntä hänen oman

sisarensa kanssa. Nyt hiukset lähtevät muiden naisten vuoksi. Maalauksen Kahlo toivoo onnea rakkaudessa. Toive toteutuu. Riviera haluaa Kahlon takaisin ja he menevät uudelleen naimisiin. Tulevissa omakuvissa Kahlo esittää muun muassa itsensä Tehuanana 1940 ja yhdessä omakuvassa neljän papukaijan kanssa. Hiukset kasvavat uudelleen ja siirtyvät tulevissa omakuvissa päinpäälle palmikoiduiksi kruunuiksi, joita Kahlo koristelee eri tavoin.

6.6. ”Diego ja minä” maalaus

Kuva 6



Diego ja minä -teoksen (Kuva 6) Kahlo on maalannut vuonna 1949 ollessaan 42-vuotias. Kahlon mennessä uudelleen naimisiin, hän ymmärsi että Riviera ei muutu uskolliseksi. Riviera jatkaa muita naissuhteitaan. Nyt on vuorossa elokuvatähti Maria Felix. Kahloon iskee epätoivo. Hän pelkää menettävänsä miehensä.

Omakuva on maalattu retablon tapaan metallipohjalle, johon tarttuu kynän jälki. Hiukset on nostettu pannalla pois kasvoilta, mutta ne pursuavat etualalle panna takaa. Hiusten latvat sekoittuvat kaulan kohdalla ristikkäin toisiinsa. Ne näyttävät ohuilta viilloilta ihossa. Aivan kuin hiukset painuisivat ihon sisään. Diegon uskottomuus satuttaa syvältä Kahlon sielua. Hän esittää itsensä haavoittuneena ja ”alastoman paljaana”. Kyyneleet valuvat. Hän näyttää surunsa ensi kertaa ja sen että häneen koskee. Pää ei ole enää ylpeästi pystyssä niin kuin aikaisemmissa kuvissa. Ylpeys on kadonnut. Silmien suuri koko kiinnittää huomion ja samalla korostaa tuskan suuruutta. Kasvot punertavat itkun vaikutuksesta. Vain huulten puna muistuttaa entisestä pää pystyssä kulkevasta Kahlostä. Tähän astisissa omakuvissa Kahlon silmät ovat olleet kuivat ja kasvot ilmeettömät ja joskus jopa naamiomaiset. Nyt Kahlo pystyy itkemään. Suru ja tuska pääsevät vihdoin ulos kyynelien kautta ja se varmasti helpottaa Kahlon oloa.

Riviera on kuvassa läsnä Kahlon otsaan maalattuna kasvokuvana. Rivieran kasvot ovat vaaleat. Hänen kolmas silmänsä katsoo suoraan kohti katsojaa. Herreran mukaan kolmas silmä kuvaa Rivieran henkistä ja visuaalista tarkkanäköisyyttä. Kahlo kirjoittaa päiväkirjaansa, hän tuo valon. Kahlo maalaa valonsa itseensä liitettynä. Vaikka Riviera aiheuttaakin Kahlon elämään maalaushetkellä suurta tuskaa Kahlo maalaa hänen kasvonsa miellyttävän näköisiksi ja lempeiksi. Joka tapauksessa Kahlon rakkaus ja ihailu häneen ovat jäljellä yhä vaan kaikista tapahtuneista asioista huolimatta.

Kuvassa Kahlo ei ole enää nuori. Ihon heleys on poissa. Kasvot ovat punertavan laikukkaat. Kaikki ylväys ja aristokraattisuus on poissa. Vain harottavat hiukset ovat jäljellä ja joita yksinkertainen panta pitää pois kasvoilta. Nyt hän ei esitä mitään eikä ketään. Hän on vain Frida yksin epätoivonsa ja pelkonsa kanssa. Surujen neitsyt itki aikaisemmassa kuvassa, nyt itkee myös Kahlo. Itku helpottaa oloa ja kuvan maalaaminen auttaa tunteiden purkamisessa. Tämän teoksen tekeminen on varmasti ollut Kahlolle parantava kokemus. Ihon punertavalla väri viittaa Kahlon kuulumista intiaanirotuun.

TULOKSET, NIIDEN TULKINTAA JA POHDINTAA

Tässä osassa kokoan tuloksia yhteen tulkiten ja pohtien niitä sekä aineiston että teorian valossa. Tutkimuskysymyksiäni olivat, miten Frida Kahlo esittää itseään, ruumiillisuuttaan ja sukupuoltaan omakuvissaan? Miten ikä, rotu ja kansallisuus näkyvät niissä? Millainen käsitys Frida Kahlostä ja hänen omakuvistaan saadaan elämäntapahtumien ja kokemusten ja päiväkirjan antaman käsityksen ja kuvien tulkinnan perusteella? Millaisia merkityksiä taiteen tekemiselle voidaan antaa Kahlon elämässä? Mitä annettavaa menetelmällä voisi olla kuvataidekasvatuksen kentällä?

Feministiset tutkijat ovat tarttuneet ulkonäkö ja vaatetuskielisiin ja niiden kautta sukupuoliälyksiin kuten seksuaalisuuteen, ruumiillisuuteen, ja identiteettiin. Naisteoreetikot pohtivat naiseutta ja sen olemusta. Osa heistä perusti ajatuksensa ruumiinphenomenologiaan ja osa pohjasi näkemyksensä sex and gender jaottelun pohjalta. Kristevan mukaan kamppailun kohde ei ole tasa- arvo miesten kanssa vaan ero ja naisellinen erityisyys. Hän näki että naiselle on arvokkaampaa pyrkiä ilmaisemaan itseään runollisella, ruumiillisella, ja yleensäkin taiteellisella tavalla kuin järjen käytöllä.

Sex and gender ajattelun mukaan Kahlo oli biologisesti nainen ja seksuaaliselta suuntaukseltaan bi-seksuaali. Genderiään Kahlo esitti monin tavoin omakuvissaan. Hän oli itse itsensä maalausmalli, joten hänen oma ulkonäkönsä, identiteettinsä eri puolet ja sisäinen maailmansa näkyivät kuvissa.

Kahlon taide voidaan yhdistää moneen aikaisempaan taideteoriaan. Se sisältää illusionismia, ilmaisu- ja kommunikaatioteorian piirteitä ja on taiteilija keskeistä. Meksikolainen ympäristö ja kulttuuri ja hänen sukujuurensa näkyvät kuvissa. Niiden lisäksi Kahlo imi taiteeseensa asioita omista sisäisistä tuntemuksistaan ja elämäkokemuksistaan. Äidin uskonnollisuus vaikutti taustalla ja isän puolelta hän sai mallia taiteen tekemisestä käytännössä. Onnettomuus loi otolliset olosuhteet maalaamiselle, koska hänen piti saada aika kulumaan sairausvuoteella. Myöhemmin hänen piti saada siitä myös elanto.

Simone de Beauvoirin pohtima toiseuden problematiikka, itsen ja toisen välisen vastakkaisuuden sekä rakkauden ja alistuksen välinen ongelma on mukana Kahlonkin

elämässä ja taiteessa. Kahlon persoona muuttuu hänen elämänsä aikana. Nuoruuden viattomuus ja tietynlainen naivius näkyvät varhaisimmissa kirjeissä ja ensimmäisessä maalauksessa. Nämä piirteet katoavat elämän kokemusten kasvattaessa hänen luonnettaan. Taiteilijana hän pääsi pois toiseudestaan tullen ensimmäiseksi saaden teoksia näyttelyihin ja kokoelmiin. Maalaamisesta tuli hänelle ammatti, elämänsä sisältö. Siitä hän sai henkistä voimaa kestääkseen elämän vastoinkäymisiä.

Kahlon tavasta esittää itseään, sukupuoltaan ja ruumiillisuuttaan voidaan todeta seuraavaa: Maalauksissa Kahlon tavamerkki oli yhteen maalatut kulmakarvat, hennot viiksikarvat ja punaiseksi maalatut huulet. Viiksien esiin maalaaminen omakuvissa näkyviin kertoo hänen maskuliinisesta puolestaan. Täyteläiset punaiset huulet yhdessä viiksikarvojen kanssa hätkähdyttivät yhdessä intensiivisen katseen kanssa sekä kuvissa että oikeassa elämässä. Kahlo kuvaa yhtä aikaa omakuvissaan sekä naisellisiksi että miehisisiksi miellettyjä piirteitä.

Kahlo esitti naiseuttaan ja identiteettinsä eri puolia vaihtelemalla vaateustaan, kampauksiaan ja ihonväriään. Välillä hän oli aristokraattinen tai viktoriaaninen nainen, välillä kansallisiin asuihin pukeutunut meksikolainen kansan nainen. Feminiinisyyden tai maskuliinisina pitämiensä ominaisuuksien esittämisen käytännössä hän osasi taitavasti. Kampaukset ja korut esittivät suurta roolia aina silloin kun hän esitti naista ja halusi alleviivata sitä puolta itsessään teoksissaan. Ruumiillisia tuntemuksia kuvissa on havaittavissa. Esimerkiksi tuskan tunteet ja miehensä menettämisen pelon Kahlo paljasti Minä ja Diego maalauksessa täysin avoimesti.

Butlerin sanoo sukupuolen olevan performatiivi. Käsitys siitä, miten Kahlo esitti sukupuoltaan, syntyy elämäkertaan tutustumisen kautta. Kahlo oli aluksi niin sanottu poikatyttö. Isä oli toivonut poikaa. Ehkä Kahlo halusi nuorena olla se isän toivoma puuttuva poika myös ulkoisen olemuksen kautta. Isän ottamassa nuoruuden valokuvassa (Valokuva 2, Liite 2) hänellä on hyvin istuva miehen puku päällään liiveineen ja kravatteineen. Hiukset ovat kuvassa lyhyet ja taaksepäin kammatut ja korvat ovat näkyvissä. Hänellä täytyi olla halu tuoda maskuliinisia ominaisuuksiaan esiin myös ulkoisen olemuksen kautta pukeutuessaan miehen pukuun.

Kouluajan jälkeen Kahlo kasvatti pitkät hiukset ja alkoi nähdä vaivaa itsensä esittämiseen naisellisen näköisenä. Kun hän tapasi Rivieran, hän halusi näyttää naiselta. Housut vaihtuivat hameisiin ja lippalakki hiuskoristeisiin. Hartioille ilmestyi espanjalaistyylinen huivi. Riviera ihaili kansallisesti pukeutuneita naisia, joten Kahlo halusi täyttää hänen toiveensa tältäkin osin.

Julkisesti esiintyessään Kahlo kiinnitti erityistä huomiota pukeutumiseensa. Pukeutuessaan alkuperäiseen Tehuanalais-asuun hän korosti meksikolaisuuttaan ja osoittaakseen kuuluvansa Meksikon kansaan. Kun hänestä tuli kansallinen ikoni ja esikuva meksikolaisille naisille, se varmasti velvoitti häntä meksikolaiselta näyttämiseen. Kansalliseen tyyliin pukeutuminen saattoi olla osa taiteilijan imagon rakennusta ja keino miellyttää aviomiestä. Muun muassa Pariisissa hänet kuvattiin naisten lehden kanteen modernisoiduissa mutta silti meksikolaistyyllisessä asussa. Häneen hameensa helmat olivat yleensä hyvin pitkiä jalkojen peittämiseksi.

Maalauksissa Kahlon pitkäksi kasvatetut hiukset olivat yleensä kiinni ja erittäin siististi palmikoitu. Palmikoitu kampa ja meksikolaistyylliset asut Kahlo kruunasi koruilla ja koristeilla. Korvissa roikkuivat korvakorut ja kaulassa hänellä oli joskus puuhelmet.. Mitä iäkkäämmäksi Kahlo tuli, sitä enemmän hänellä oli koruja. Oman naisellisuuden korostus saattoi mennä jopa hieman liian pitkälle yllään. Joulukuusi? pohti Fuentes hänen olemustaan päiväkirjan johdannossa, kun Kahlo saapui teatteriin. Korujen kilinä kuului ennen kuin itse Kahlo oli paikalla.

”Naiskirjailijat niin Suomessa kuin ulkomailla ovat jo ennen Kristevaa kyseenalaistaneet perinteisen naiskuvan miehen kääntöpuolena ja miehen peilinä. He ovat olleet rakentamassa kuvaa naisesta elämänsä subjektina, omia psykoseksuaalisia halujaan, tarpeitaan ja päämääriään määrittävänä subjektina.” (Siltala 2007.) Yksityiselämässään Kahlo oli oman elämänsä subjekti ja toimija. Hän laajensi käsitystä siitä, mitä nainen voi tehdä yhteiskunnassa. Jos hän halusi jotain, hän tavoitteli sitä sinnikkäästi ja usein pääsi päämääriinsä niin taiteessaan kuin ihmissuhteissaan.

Kahlo loi oman naisellisen tyylinsä jonka tavoite oli viehättäminen. Mutta hän osasi myös ärsyttää Rivieraa tyylin muuttamisen avulla. Kun Riviera jätti hänet, hän leikkasi hiuksensa lyhyiksi, koska tiesi Rivieran rakastavan hänen pitkiä hiuksiaan. Kansan naisen

asut vaihtuivat miesten pukuun. Kun Riviera palasi kotiin, tyyli vaihtui takaisin naiselliseksi. Herrera arvioi hiusten leikkausten olevan koston jätetyksi tulemisesta. Hän oli jopa varoittanut Rivieraa aikomuksestaan leikata hiuksensa etukäteen. Siltala arvioi, että Kahlo otti siinä kohtaa maskuliinisen vahvan puolensa käyttöön ja sen malli tuli isältä.

Kahlon identiteetissä oli oma maskuliininen puolensa. Häntä on pidetty bi-seksuaalina. Herrera oli täysin varma naissuhteiden olemassa olost. Huhu suhteesta esimerkiksi Maria Felixiin, johon myös Rivieralla oli suhde, liikkui. Hänellä oli ilmeisesti intiimi suhde viimeiseen naispuoliseen hoitajaansa. Näissä suhteissa kyseessä saattoi silti olla pelkkä ystävyys. Vaikka yksityisestä tuleekin yleistä taiteilija elämänkerroissa, niin se mitä seinien sisällä aivan varmasti tapahtui, jää pimentoon.

Ikä ja ikääntyminen eivät Kahlon omakuvissa näyttele suurta roolia. Hän maalaa itsensä sen ikäisenä kuin on. Vanhuutta Kahlo ei päässyt kokemaan koska hän kuoli 47-vuotiaana. Itsensä näyttäminen kauniina ei ollut hänelle tärkeää kuin ensimmäisessä Ariasille tarkoitettussa omakuvassa. Diego ja minä kuvassa iän vaikutus näkyy Kahlon kasvoissa. Kahlon kokemat henkiset kärsimykset voi aistia teoksesta. Omakuvat eivät olleet miehelle katseelle houkuttelevaksi tarkoitettuja vaan syvästi inhimillisiä ja omasta kokemuksesta nousseita. Ruumin tuntemukset näkyvät kuvassa sielua unohtamatta. Ruumiin fenomenologiasta lähtevät teoriat sopivat erityisesti tähän teokseen koska sen pohjalla on eletty kokemus.

Sen jälkeen kun nuoruuden rakastettu Arias rakastui toiseen naiseen, Kahlon rakkauden tunteet suuntautuivat Rivieraan. Siltala (2007) kirjoittaa että ”elävä ruumis on myös rakastava ruumis”. Ilman rakkautta emme ole mitään, vain käveleviä ruumiita. Kahlon ruumis tuns rakkautta ja tämä rakkaus korostui päiväkirjan runoissa. Rivierasta tehdyt tekstit ovat kiihkeitä ja koskettavia. Diego ja minä maalauksessa Rivieran kasvot löytyvät hänen otsastaan. Muut miehet eivät tähän asemaan päässeet. Päiväkirjasta löytyy vain yksi runo joka on tehty naispuoliselle henkilölle, mutta siinäkin runossa rakkaus Rivieraan vie voiton joten Riviera voidaan pitää hänen todellisena rakkautenaan.

Se, mitä syntymättömille lapsilla tapahtui, kiinnosti kaikkia hänestä tutkimusta tehneitä henkilöitä. Keskenmenojen syitä spekulointiin. Zetterman epäili halusiko hän ollenkaan

äidiksi ja pyrkikö vain peittämään tehdyt abortit keskenmenoiksi, koska ne olisivat olleet laittomia. Sekä Yhdysvalloissa että Meksikossa ja niiden tekemistä olisi seurannut vankeustuomio. Rivieralla oli ollut jo kaksi vaimoa ja kolme lasta aikaisemmista avioliitoista. Ehkä hän ei halunnut niitä lisää. Lisäksi heidän taloudellinen tilanteensa oli välillä heikompi, joten ehkä lapsiin ei ollut aina varaa. Jos Kahlolla olisi ollut omia lapsia, uran luominen olisi ollut vaikeampaa. Nyt hän pystyi käyttämään kaiken ajan maalaamiseen. Kahlon kirje lääkärilleen todentaa sen, että yksi abortti oli tehty lääkärin suosituksesta. Lääkäri ei uskonut täysiaikaisen raskauden onnistumiseen.

Zetterman (2003, 134-135.) kirjoittaa Kahlon raskauksista. Yhden informantin mukaan Kahlo ei ole ollut raskaana ollenkaan ja vuonna 1934 tapahtunut verenvuoto oli jotain muuta. Vaikka Zetterman spekuloi asioita kirjassaan monelta kantilta, mitään varmaa ja täysin luotettavaa tietoa asiantilasta ei ole. Toisen informantin mukaan Kahlolla ei ole ollut seksuaalisia suhteita ollenkaan ja kaikki hänen suhteensa ovat olleet platonisia. Toisessa päässä oli käsitys, jonka mukaan hänelle olisi tehty 18 aborttia. Kumpikaan näistä arveluista ei vaikuta uskottavalta. Itse hän sanoo olleensa raskaan kolme kertaa. Näyttääkin todennäköiseltä että tämä pitää paikkansa. Teoksista päätellen hän on syvästi kärsinyt sikiövauvojensa menetyksestä ja prosessoinut asiaa sekä piirtämällä että maalaamalla.

Seksuaalisen identiteetin lisäksi on pohdittu kansallista identiteettiä (etenkin vastineena imperialismille) ympäristöidentiteettiä ja etnistä identiteettiä. Kahlo syntyi Meksikossa, joten hänen kansallisuutensa oli meksikolainen. Hänen sukujuurensa tulivat pääasiassa Euroopasta, joten hän kuului lisäksi valkoiseen rotuun. Etnisesti hän ei ollut vähemmistössä, koska maassa oli paljon Euroopasta tulleita. Riviera ja Kahlo olivat julkisuuden henkilöitä. Lehdistö seurasi heidän tekemisiään tarkkaan ja he kuuluivat kaikille. Heidät voi sijoittaa Meksikolaisessa yhteiskunnassa sen ajan yläluokkaan ja sivistyneistöön.

Eurooppalaiset sukujuuret ja meksikolaiseksi syntyminen aiheutti joitakin ristiriitoja Kahlon mieleen lähinnä suhteessa Rivieraan. Kaksi Fridaa maalauksessa Fridat istuvat käsi kädessä toisiaan tukien. Ehkä Kahlo itse ei kokenut asiaa kuitenkaan kovinkaan ristiriitaiseksi, vaan mielsi molemmat puolet itseensä kuuluviksi ja osaksi hänen persoonaansa. Kahlon biologiset juuret olivat enemmän eurooppalaiset kuin

meksikolaiset. Hänen perimässään oli $\frac{3}{4}$ eurooppalaista ja $\frac{1}{4}$ meksikolaista. Tänä päivänä käytettäisiin ehkä sanaa mestitsi, joka on euripidin, (eurooppalaiseen, "valkoiseen" rotuun kuuluva ihminen) ja intiaanin tai kahden mestitsin jälkeläinen. Nykyään sanalla tarkoitetaan yleisesti kaikkia ihmisiä, joilla on sekä valkoisen että intiaanin perimää. Joissakin omakuvissa Kahlo muunsi ihonväriään tummaksi osoittaen olevansa aito meksikolainen.

Elämän kerran perusteella monikulttuurisen taustansa vuoksi vaikutteet teoksiin tulivat monista eri suunnista ja samoin pukeutumiseen. Kaikesta mikä vaikutti hänen elämänsä piiriinsä, hän loi oman yksilöllisen tyylinsä. Kahlo ei pelkistänyt eikä abstrahoinut. Intiaanien tarut ja meksikolainen kulttuuri ja myytit loivat joihinkin teoksiin salaperäistä mystisyyttä. Ne näkyvät enemmän muissa maalauksissa kuin kasvokuvissa.

Vaateuksen avulla Kahlo peitti vammojaan. Valkoiset leveät rypytyt maahan asti ulottuvat helmat peittivät kapeampaa oikeaa jalkaa ja espanjalaistyylisten hartiahuivien avulla hän piilotti tukiliivejään. Hänellä oli kauniita koristeellisia alusvaatteita, jotka museo on säilyttänyt, joten myös se osa mikä ei näy päällepäin oli hänelle merkityksellistä. Omalla tavallaan Kahlon oma tyyli poikkesi yleisestä linjasta ja omalla tavallaan myötäili sitä. Kahlo synnytti aivan omannäköisen tyylinsä. Myöhemmin yksi hänen taideopettajansa oli ajatellut, että hänestä ei voi tulla taiteilijaa, koska hän on niin tavallinen.

Kahlon asujen hienous perustui myös käsityötaitoon. Pukujen suunnitteluun ja valmistukseen on mennyt paljon työtunteja. Kahlo teki itsestään kokonaistaideteoksen niiden avulla. Hän on korostanut vaateuksellaan persoonansa eri puolia. Voin nähdä hänet esteetikkona jolle kauneus oli tärkeää. Tämän päivän pukeutumisessa voimme ehkä olla rohkeammin erilaisia. Kauneuskäsitykset eivät estä jonkinlaisen särön olemista kokonaisuudessa. Puujalka Fridan jollain tapaa hellyttäväkin ohuempi toinen jalka, ei saanut näkyä Kahlon mielestä. Hän näki suurta vaivaa näyttääkseen viehättävältä. Hänen kiinnostuksensa estetiikkaan näkyi kodin piirissä. Kodin kauneus oli hänelle merkityksellistä, niin kuin monelle meidänkin aikamme naisille.

Meidän ajassamme ja tulevaisuudessa turha kuluttaminen tulee olemaan suuri ekologinen kysymys. Jos muodin sykli olisi hitaampi, vaatteita käytettäisiin pitempään. Jos ne

tehtäisiin paremmin, ne kestäisivät pidempään. Jos kaikki vaatteet kierrätettäisiin, ja kaikki kuidut uusiokäytettäisiin, siitäkin olisi suurta ekologista hyötyä. Omalta osaltaan taiteen tekeminen kierrätysmateriaaleista palvelee tätä asiaa. Kahlon aikana nämä kysymykset eivät olleet vielä pinnalla. Kahlolla oli paljon erilaisia julkisiin esiintymisiin tarkoitettuja asukokonaisuuksia. Nämä asut museoitettiin Meksikossa. (Liite 2, valokuva 3.)

Kahlo kärsi fyysisistä kivuista ja joita hän joutui kokemaan läpi elämänsä. Korjaavia leikkauksia yritettiin tehdä lukuisia mutta ne eivät elämän loppupuolella auttaneet. Vaikeaa on uskoa, että Kahlo olisi teettänyt täysin turhia leikkauksia vaikka tohtori Eloesser ja Siltala niin arvelivat. Kahlo rakasti juhlimista ja tanssimista. Ehkä hän uskoi, että leikkaukset auttaisivat selkärangan ongelmiin ja parantaisivat hänet. Kun jalka amputoitiin, Kahlostä tuli sanamukaisesti vammaisen. Siinä vaiheessa hän ei halunnut tavata ihmisiä ja eristäytyi. Päiväkirjassaan hän prosessoii kuvien jalan merkitystä ja menetystä piirtäen siitä kuvia ja työstäen jalan menetystä. ”Minulla on siivet, mihin siis tarvitsen jalkaa” hän kirjoitti päiväkirjan tekstissä.

Kahlolle taiteen tekeminen ja kirjoittaminen oli eräänlaista itse itselle tehtyä terapiaa. Se antoi hänelle voimaa elämiseen ruumiin ja sielun kärsiessä. Kivun kokemus kosketti hänen ruumistaan suoraan ja tuskallisesti onnettomuudessa ja kirurgisten toimenpiteiden jälkeen. Abortit ja keskenmeno ja sitä seurannut lapsettomuus ”satuttivat” lisäksi hänen mieltään miehen uskottomuuden lisäksi. Kaikista näistä kokemuksista syntyi maalauksia.

Taiteilijana Kahlon toiminta oli intentionaalista. Hän halusi päästä taiteen kentälle itsenäiseksi toimijaksi ja elättää sillä itsensä. Hän tavoitteli taloudellista riippumattomuutta. Taulujen avulla hän pyrki vaikuttamaan ihmisiin omien tavoitteidensa mukaan, joten tavoitteet eivät olleet aina kovinkaan pyyteettömiä. Hän halusi uran ja teki todella töitä sen saavuttamiseksi. Hänen tuotantonsa laajuus kertoo siitä, miten päämäärätietoisesti hän teki töitä ja kehitti itseään maalarina. Taulut eivät syntyneet puhumalla, vaan maalaamalla. Ranskalaisten intellektuellien korkeakulttuuriset ”löpinät” saivat hänet todella ärsyntyneeseen. Rivieran palkka Meksikossa tuli todellisesta oikean työn tekemisestä, maalaamisesta. Sitä Kahlo arvosti.

Kahlosta tuli ajan myötä sanavalmis ja rohkea. Suurimman muutoksen hän joutui läpikäymään oman luonteensa koulumisessa. Mustasukkainen Rivieran omistamisenhalu

vaihtui uskottomuuden hiljaiseksi hyväksynnäksi. Rivieraa ei yksinkertaisesti voinut omistaa. Vaikka suhde toi onnea, se oli tuskien taival henkisesti. Kahlon luonne vahvistui pettymysten kautta ja niistä kovimmille otti aviomiehen suhde hänen omaan sisareensa. Silti Kahlo rakasti, ymmärtäen, että vaikka rakkauden kohde ei ollut uskollinen ja sillä tavoin toivotunlainen, se oli silti arvokas juuri sellaisenaan. Hän antoi anteeksi sisarelleen ja palasi yhteen miehensä kanssa. Jos Kahlo olisi jättänyt Rivieran, ja aloittanut täysin uuden ihmissuhteen, miten hänen elämänsä olisi edennyt, voimme vain pohtia. Naisteoreetikot kirjoittivat rakkaudesta ja pitivät sitä tärkeänä asiana. Kahlon rakkaus Rivieraan kesti koko hänen avioliittonsa ajan, eivätkä mitkään asiat saaneet sidettä katkeamaan tai tunteita katoamaan.

Kun Frida Kahlo on maalannut omakuvia, kysymys on identiteetistä ja sen rakentamisesta, itse itsensä näkyväksi tekemisestä. Kysymys on ollut sisäisestä tarpeesta tai jopa pakosta tehdä kuvia. Kahlo on halunnut purkaa sisäisiä tuntemuksiaan sekä kuvallisesti että sanallisesti, koska omakuvien tekemisen lisäksi hän kirjoitti päiväkirjaa. Herrera ajattelee, että kysymyksessä on Frida Kahlon autoeroottisesta suhteesta omaan itseensä tai jopa pakkomielteestä. Kahlon omaan näkemyksen mukaan ”maalaan omakuvia, koska olen niin usein yksin, koska olen se persoona jonka tunnen parhaiten”. Kahlolle itsensä maalaaminen oli omien kasvojen tutkimista ja monien tutkielmien tekemistä samasta aiheesta. Hän välitti elämäntapahtumien ja kokemusten aiheuttamia tunteita niissä omien kasvojensa kautta. Yksinäisyyden torjunta Rivieran poissa ollessa sai hänet ehkä tuntemaan itsensä enemmän olemassa olevaksi ja todelliseksi henkilöksi kun hän työskenteli omien kasvojensa kanssa. Se vahvisti hänen minuuden tunnettaan.

Herreran mielestä autoerotiikka oli syy nimenomaan omakuvien tekemiseen. Päiväkirjaansa Kahlo on kirjoittanut, ”se joka antoi syntymän itselleen, joka kirjoitti kaikista suurimman runon elämästään. (Herrera, H. 1991, 10.) Kahlo halusi, että hänestä jää jotakin jäljelle jälkipolville ja se jokin oli maalaukset. Hänen elämänsä projektiksi tuli hänen itsensä ja oman elämänsä kuvaaminen. Taiteen tekeminen antoi merkitystä ja sisältöä hänen elämäänsä. Vaikka Kahlo maalaisikin omaa kuvaansa, häntä ei voida pitää narsistina. Oikea narsisti ei pysty rakastamaan muita. Kahlo pystyi.

Ekofeministit etsivät luontoyhteyttä uudelleen. Kahlo oli osa luontoa ja se näkyy hänen kuvissaan. Kasvit kasvavat, kukat kukkivat tai piikit pistävät. Perhoset, papukaijat, koirat

ja apinat pääsivät hänen kuviinsa. Hänellä oli kotona eläimiä kuten lemmikkiapina ja pieni koira. Hän oli eläin ja ihmisrakas ja hänellä oli lämpimät suhteet ystäviinsä. Ranskalaisissa ja Yhdysvaltalaisissa taidepiireissä hän ei viihtynyt. Kotimaataan hän rakasti vaikka Rivieraa välillä siellä solvattiinkin.

Kahlon maalatessa kasvojaan uudelleen ja uudelleen, taidot kehittyivät ja omien piirteiden yksityiskohdat tarkentuivat. Jos katsoo hänen ensimmäistä omakuvaansa, ja Diego ja minä maalausta, voi nähdä eroja. Ihan ensimmäisessä kuvassa on vaikutteita renessanssimaalauksista, mutta nämä piirteet jäävät ja kasvojen kuvaus tulee realistisemmaksi. Kahlon viimeisinä vuosina häntä lääkittiin kipuja lievittäväillä pistoksilla ja joista hän tuli riippuvaiseksi. Alkoholiakin kului. Ehkä juuri sen vuoksi maalauksista hävisi tarkkuus. Viimeiset maalaukset ovat ekspressiivisiä ja viimeistelemättömiä aikaisempiin tarkasti tehtyihin teoksiin verrattuna. Toki hän saattoi tietoisestikin yrittää tyylin muutosta, mutta enemmän vaikuttaa siltä että käden vakaus katosi eikä teosten tekeminen tarkasti enää onnistunut.

Leikkausten syyksi on arveltu Kahlon lapsuuden kokemuksia. Siltalan mielestä Kahlo on joutunut liian varhain pois äidillisen hoivan ja kannattelun ääreltä koska hänet annettiin imettäjälle heti syntymän jälkeen. Kahlolle on ”voinut syntyä mielikuva kuolleesta äidistä ja hänen tuhoamisestaan. Tuhottu äiti siirtyy osaksi omaa itseä, jota pitää koko ajan korjata.”(Siltala 2007, 241.)

Feministiteoreetikot eivät käsittele uskonnollisia kysymyksiä juurikaan. Roomalaiskatolinen uskonto vaikuttaa Kahlon elämään äidin kautta. Äiti oli harras katolinen. Nuorena Kahlo kapinoi ahdasmielisiä sääntöjä ja hurskautta vastaan. Elämän loppuvaiheessa hän palvoi kommunistijohtajia. Ateisti Kahlo ei ehkä silti ollut päiväkirjan viimeisestä tekstistä päätellen. Hän kirjoitti toivovansa että ei tule koskaan takaisin. Hän ei pelännyt kuolemaa, joten jonkunlainen usko tuonpuoleiseen hänellä täytyi olla. Ehkä hänen vahvan elämänviettinsä kääntöpuoli - kuoleman vietti - voimistui hänen elämänsä viimeisinä viikkoina koska itsemurhan tekemistä uumoiltiin. Oliko Kahlon kuolema luonnollinen vai ei. Siitä ei ole tullut täyttä varmuutta. Kahlolla oli unkarilaiset sukujuuret isän kautta. Unkarilaisten itsemurhatilastonsa ovat kärkiluokkaa maailmassa, joten ihan mahdoton ajatus se ei olisi. Unkarilaisia pidetään suomalaisten

sukulaiskansana, joten jotain samaa melankolista puolta Kahlon vakavissa ilmeissä saattoi olla.

Surujen neitsyt itki, kun Kahlo synnytti itse itsensä Minun syntymäni maalauksessa. Kahlosta saa kuvan että hän uskoi yhtä aikaa moniin asioihin. Hänen persoonansa sisään mahtui sekä roomalaiskatolisuus että kommunismi. Niiden väliset ideologiset ristiriidat eivät tuntuneet häntä häiritsevän. Se kuvastaakin hänen persoonansa ja identiteettinsä moninaisuutta. Frida on feministien ihailema henkilö seksuaalisessa vapautuneisuudessaan. Avioliitossa Kahlo halusi olla toisena osapuolena. Hän ei hakenut koskaan itse eroa eikä toivonut sitä. Ehkä avioliitto oli Kahlolle kuitenkin pyhä sopimus uskonnon kautta.

Maalauksia Kahlo tuotti lähes yhtäjaksoisesti koko elämänsä ajan onnettomuudesta lähtien. Naisia taiteen kentällä poissulkevia valtarakenteita oli, mutta hän pystyi ne ajan mittaan murtamaan. Taiteilijana hän teki läpimurtonsa Yhdysvalloissa. Hänet esiteltiin aluksi lehdistössä harrastelijataiteilijana mutta hän pääsi loppujen lopuksi ammattilaisten joukkoon. Viimein hän sai oman yksityisnäyttelyn kotimaahansa. Tosin siihen meni vuosikymmeniä. Naiselle taidemaailmaan pääsy ei ollut helppoa sen ajan meksikolaisessa yhteiskunnassa. Italiassa 2014 pidetty laaja hänen teoksiaan esittelevä näyttely kertoo siitä, että hänen suosionsa ei ole mitenkään laskussa. Teokset puhuttelevat yhä edelleen taiteen asiantuntijoita ja suurta yleisöä.

Feministisessä taiteessa maalaaminen tekniikkana jäi vähemmälle. Feministitaiteilijat ovat käyttäneet käsityömäisiä menetelmiä. Käsityö näkyy Kahlon maalauksissa kuten tyynyliinojen päissä olevissa pitseissä. Puhtailla koristeellisilla tyynyliinoilla oli hänelle merkitystä teoksissa. Pitsit hän maalasi erittäin tarkasti ja taidokkaasti. Valkoisten lakanoiden puhtaus korostaa veriläikkien punaisuutta. Kahlo valitsi maalauksen julkisen taiteensa esittämisen tavaksi ja itseilmaisunsa välineeksi. Se ei ole silti sulkenut feministejä hänen ihailijajoukostaan pois. Naiseuden kysymykset ovat hänen teoksissaan läsnä.

Viimeisenä elinvuotenaan ennen kuolemaansa Kahlo maalasi kaksi teosta jotka viittaavat politiikkaan. Toisessa niistä hän ei toivo paranemista Jumalaltaan vaan marxismista. Toisessa hän istuu tuolissa Stalinin hahmo takanaan. Hän tuskastui molempiin teoksiinsa.

Hän sanoi että ei osaa tehdä poliittisia maalauksia. Toinen työ jäi keskeneräiseksi. Herreran arvion mukaan alkoholi ja lääkkeet pistoksina yhtä aikaa käytettyinä turruttivat hänen mielensä ja veivät voimat maalaamiselta.

Kahlon elämä ja teokset kietoutuvat yhteen. Vaikka teokset ovatkin intiimejä ja henkilökohtaisia, silti ne kertovat yleisellä tasolla naisen elämästä. Taiteilijan tiestä, jonka Kahlo valitsi, ei tullut helppo. Hän ei myynyt sieluaan kaupallisen taiteen tekemiseksi vaan pysytteli uskollisena omalle maalaustyylilleen. Vasta uran edetessä, Kahlon maalauksia alkoi mennä kaupaksi ja hän sai omaa rahaa. Riviera oli kuitenkin perheen pääasiallinen elannon tuoja. Suurista seinämaalauksista saadut tulot mahdollistivat Kahlon vanhempien asunnon kiinnelainan pois maksun ja uuden ateljeen rakentamisen Meksikoon.

Avioliitossa Riviera sai ateriansa valmiiksi laitettuna ja ajallaan Kahlon toimesta, joten se mahdollisti Rivieran kokoaikaisen työskentelyn. Asetelmat olivat tässä suhteessa perinteiset. Mies hankkii elannon, nainen hoitaa kotia ja laittaa ruokaa. Vaikka tämä oli ajan tapa, Kahlo pyrki pois tästä kuviosta. Hän halusi päästä taiteen kentälle itsenäisenä toimijana, eikä vain kuuluisan taiteilijamiehensä puolisona. Hän yritti saada taloudellisen riippumattomuuden, mutta ei siinä täysin onnistunut. Taulut eivät aina menneet kaupaksi. Hänen kuolemansa jälkeen niitä on myyty taidehuutokaupoissa korkeilla hinnoilla.

Kahlo ei tyytynyt perinteisen vaimon rooliin kapinoimatta. Riviera oli macho-mies, joka ei kyennyt uskollisuuteen, mutta kaksinaismoralistisesti ei silti halunnut, että Kahlolla olisi muita miessuhteita. Kahlo iski takaisin kostamalla omilla suhteillaan miehensä uskottomuuden. Onneksi rakastajien ruumiita ei tullut. Oikeasti aikuisen ihmisen ei koston tarvitse ryhtyä, mutta Kahlo halusi hyvityksiä. Trotski joutui ikään kuin pelinappulaksi Rivieran ja Kahlon parisuhde kuviossa. Heidän toinen avioliittonsa oli vapaa liitto, joka ei periaatteessa estänyt intiimejä sivusuhteita kummaltakaan. Mustasukkaisuutta se ei silti estänyt heitä tuntemasta.

Kahlo joutui koko ajan kilpailemaan muiden naisten kanssa. Oma sisar ja kaksi elokuvatähteä loivat suhteen Rivieraan. Hän joutui pistämään itsensä todella peliin viehättääkseen miestänsä ja pitääkseen hänet aviomiehenään. Syy ylenpalttiseen koristautumiseen saattoi johtua halusta pitää hänestä kiinni. Elämän loppuvaiheessa

Kahlo hyväksyi miehensä muut suhteet. Riviera kertoi Kahlolle seikkailuistaan kuin mitä tahansa tarinoita. Ilmeisesti tarinat kiehtoivat Kahlon mieltä tai Riviera nautti niiden kertomisesta. Kaikkien suhteiden todenperäisyyttäkin on epäilty.

Tässä tutkimuksessa koin itse hyvin merkityksellisenä elämäkertaan ja päiväkirjaan perehtymisen kuvien tulkinnan kannalta. Kun ymmärtää millaisissa elämäntilanteissa teokset ovat syntyneet, niiden sisältö aukeaa paremmin kuin vain kuvia katsomalla niitä ymmärtäisi. Tätä tapaa voin suositella kuvataidekasvatuksessa syvällisemmän käsityksen saamiseksi taiteilijoiden teoksista.

Maalaamisesta muodostui Kahlolle tärkeä elämänsisältö. Molemmat vanhemmat kuolivat. Omia lapsia ei ollut. Riviera maalasi suurimman osan aikaa. Liikkuminen ei ole Kahlolle aina mahdollista. Hän oli pakotettu kodin seinien sisäpuolelle pitkiksi ajanjaksoiksi elämässään leikkausten vuoksi. Hän kärsi yksinäisyydestä. Taiteen terapeutin hoitava vaikutus välittyy myös teksteistä. Maalaaminen on ollut Kahlolle ikävien asioiden prosessointia. Se on auttanut mielen tasapainon säilyttämisessä uskottoman aviomiehen, kipujen ja kesken menneiden raskauksien kanssa eläessä.

Tutkimus syvensi omaa käsitystäni ja ymmärrystäni Kahlon elämästä ja omakuvista. Elämäkerran ja teosten tarkastelu rinnakkain ja välillä asioita pohtien oli mielenkiintoista. Kaikki lähdeostosten kirjoittajat olivat yliopistojen taidehistorioitsijoita, joten siltä osin tutkimuksia voidaan pitää huolellisesti ja perusteellisesti tehtyinä. Mikä osa tarinoista on oikeasti totta ja mitkä asiat ihmisten pahanilkisiä juoruja on ehkä kuitenkin erotettavissa, kuten 18 tehtyä aborttia. Itse koin Kahlon omat kirjeet ja päiväkirjan tekstit asioita hyvin valaiseviksi. Kahlolla oli mielikuvitusta, joten osa tarinoista saattoi olla hänen itsensä ”värittämää” elämäkerran hienoista muuntelua hyvän tarinan aikaan saamiseksi. Kokemukset kuvien taustalla tuntuivat hyvin aidoilta.

Taiteen tutkimisessa teosten tutkiminen kuuluu asiaan. Kun maalari maalaa taulujaan, ne ovat omat mielen ja mielikuvituksen tuotoksia ja representaatioita itsestä, ei virallisia dokumentteja ja sillä tavoin tosia. Sen kaltaista totuudellisuutta ei haetakaan kuin jollain muulla tieteenalalla. Ihmisen oma mieli voi olla osittain itsellekin salattu psykoanalyttisen käsityksen mukaan. Tutkimuksen avulla voidaan syventää jo olemassa

olevien tutkimusten näkemyksiä ja tehdä uudelleen tulkintoja teoksista. Oikeaa tai väärää tulkintaa ei sinänsä ole, vaan se riippuu itse tulkitsijasta.

Kahlon sielunelämään sukellus oli mielenkiintoinen retki ihmisen olemassaolon eri puoliin muutenkin, eikä vain taiteeseen liittyvissä kysymyksissä ja teosten tulkinnan vuoksi. Tutkielman perusteella Kahlo oli hyvin lämminhenkinen ihminen ja ystäviensä rakastama. Omaa kykyään rakastaa, hän ei kadottanut missään vaiheessa. Se piti hänet elämässä kiinni ruumiin tuhoutuessa. Teoreetikoista Kristeva painottaa rakkauden merkitystä eheyttävänä voimana ja tämä voima piti Kahloakin hengissä.

Irigary pyrkii luomaan tilaa naissubjektille. Totuus naisesta ole vain anatominen vaan antaa uusia mahdollisuuksia ruumiin tietämykselle ja naisen ilmaisulle. Kahlo ilmaisi itseään monipuolisesti ja hyvin rehellisesti. Vaikka häntä pidettiin eroottisena ja sensuellin näköisenä oikeassa elämässä, omakuvissa hän ei erotisoinut itseään. Hän löysi oman ilmaisutapansa ja oman maalaustyylin. Vaikka maalaukset on tehty kaksiulotteiselle pinnalle, niissä on hänen vahva kolmiulotteinen läsnäolon tuntu. Omaperäinen maalaustyyli saa aikaan sen maagisuuden, mikä hänen realismiinsa on etuliitteeksi kirjoitettu.

Omalla tavallaan Kahlon tarina päättyi onnellisesti. Vaikka Rivieralla oli muutama todella vakava naissuhde Kahlon lisäksi, hän ei hylännyt Kahloa koskaan lopullisesti. Toinen avioliitto kesti Kahlon kuolemaan saakka. Kahlo piti miehiä jalustalla kuten isäänsä, Riviera ja kommunistijohtajia. Se että Riviera oli 20 vuotta häntä vanhempi ja jo taidemaailmassa tunnettu sai varmasti aikaan sen, että hän kunnioitti miestänsä suuresti taiteilijana. de Beauvoirin ilmaisua käytettäessä Riviera oli ensimmäinen Kahlon elämässä ja hän asetti itsensä toiseksi. Suhde toi hänelle turvaa ja hän nautti Rivieran seurasta. Riviera tuki hänen haluaan maalata ja kannusti häntä eteenpäin ja suositteli hänen teoksiaan näyttelyihin otettavaksi. Vaikka hänestä kiinnostuttiin ensin Rouva Rivieranä hänestä tuli loppujen lopuksi Frida Kahlo, oikea taiteilija, eikä harrastelija niin kuin Detroitilaisessa lehdessä aluksi kirjoitettiin. Tässä suhteessa toisesta tuli ensimmäinen.

Rossin mukaan postfeministisessä ajattelussa sukupuoliä, ruumiita ja seksuaalisuutta tuotetaan kaikkia yhtä aikaa. Niitä esitetään ja tehdään historiallisesti, sosiaalisissa ja

kulttuurisissa diskursseissa ja ei diskursiivisissa käytännöissä. Nämä käytännöt ja suhteet ovat valtaa ja vallan kaikkialla läsnä oleva verkosto, jossa subjektit muotoillaan, ja me itse muotoilemme itseämme. Ehkä tässä tulee se syvään istutettu ja juurrutettu asia jonka feministiteoreetikot sanovat olevan. Miehet ovat ensimmäisiä ja naiset toisia. Kahlo asettautui avioliitossa toiseksi ja miehensä uskottomuudenkin hän hyväksyi. Tosin samalla hän sai itse vapautta pitää sivusuhteita, mutta joutui salaamaan ne. Vapaat suhteet muihin eivät tehneet häntä onnelliseksi. Vallan kysymyksiä tarkasteltaessa todellinen valta suhteessa oli Rivieralla ja hän määritteli suhteen raamit. Avioeron aikana Kahlo kärsi, itki ja maalasi. Kun Riviera halusi hänet takaisin, Kahlo suostui. Avioliittosopimuksen avulla hän pyrki parantamaan asemaansa, mutta uskollista se ei miehestä tehnyt.

Yhteiskuntaa Kahlo ei pyrkinyt aktiivisesti muuttamaan vaikka kuuluikin puolueeseen. Kahlo palvoi Stalinia ja Stalinin propaganda koneisto tehoi häneen. Ranskalaisen dokumentin mukaan Stalin tapatti omia puoluetovereitaan ja kansalaisiaan pönkittääkseen oman asemansa, eliminoidakseen järjestelmän arvostelijat ja puhdistaakseen kansansa etnisesti. Mitä Neuvostoliitossa oikeasti tapahtui Stalinin aikana, ei ehkä ollut Kahlon tiedossa. Mikä kommunismissa Kahloa aatteena viehätti, ei itselleni oikein auennut. Ihmiset haluavat unelmia ja malleja paremmasta maailmasta ja unelmointi antaa toivoa. Ehkä hän kaipasi toivoa elämäänsä masennuksen saadessa valtaa hänen mielestään jalan menetyksen jälkeen. Kahlolla oli kyky tehdä työtä ja rakastaa, joten mielenterveyden peruslähtökohdat täytyivät. Vaikka Kahlon viimeiset hetket eivät ehkä olleet niin kirkkaat lääkkeiden käytön vuoksi, kommunismin kannatus oli hänelle tietoinen valinta. Hän sanoi kannattavansa anti-imperialismia, mutta oli imperialisti oman maansa ja kansansa suhteen.

Kahlolle ihmiset olivat tärkeitä. Häntä muisteltiin lämmöllä, ei itsekkäänä tai kylmänä ihmisenä. Hän pystyi säilyttämään ihmissuhteensa ja ystävänsä koko elämänsä ajan. Hän kirjoitti ystävilleen, lääkäreilleen ja ensimmäiselle rakastetulleen vielä vuosikymmenien päästä. Hän nautti juhlista ja seuraelämästä. Parisuhteessa hän oli aika riippuvainen miehestään. Runoissaan hän sulautuu mieheensä kokonaan. Kahlo menetti molemmat vanhempansa ja hänestä tuli lapseton. Riviera oli ehkä se henkilö, joka piti hänet järjissään ja elämässä kiinni. Omakuviensa kautta hän tunsi olevansa olemassa.

Onko Kahlon kuvissa kysymys pelkästään siitä, että nainen keskittyy sisäiseen elämäänsä ja mies ulkomaailmaan? Vai onko se opittua ja sosiaalisesti meihin kasvatettua? Molemmilla on varmasti osuutensa asiaan. Jos Kahlo olikin oman elämänsä keskipiste kuvissaan, Riviera oli hänen elämänsä tärkein keskipiste muussa elämässä. Valta eroamisesta ja yhteen palaamisesta oli Rivieralla. Riviera kuului vain itselleen, ei Kahlolle. Sen Kahlo joutui hyväksymään kun ei muuta voinut. Vasta Kahlon kuollessa Riviera tajusi menetyksensä suuruuden ja Kahlon rakkauden voiman.

Beauvoir ei voinut opiskella filosofiaa vasta kuin toisena vuonna yliopistossa, koska sitä pidettiin jumalattomana, erityisesti nuorille tytöille sopimattomana oppiaineena. Beauvoirin isä sanoi, ”Vahinko, että hän ei ollut poika, hän olisi mennyt Polyteknilliseen”. Kahlolle taas se, että perheeseen ei ollut syntynyt poikia, tarjosi mahdollisuuden päästä opiskelemaan. Jos Kahlolla olisi ollut veli, hän ei olisi edes päässyt hakemaan sinne. Onnettomuus ja varojen puute vaikuttivat siihen, että hänen oli löydettävä keino hankkia rahaa itsensä elättämiseen. Lukukausi maksut olivat myös kalliit, joten se saattoi myös katkaista opiskelut. Mutta jos näin olisi käynyt, hänestä ei ehkä olisi tullut taiteilijaa.

”Maalauksessa näkyy itse prosessi: aika ja sen ulottuvuudet. Jälki ja kokemus näkyvät aina tarkasti tehdyissä ja toimivissa valokuvissakin, mutta toisella tavalla.” (Hannula, 2003, 29.) Kahlo valitsi taiteensa välineeksi maalauksen vaikka hänen isänsä oli valokuvaaja ja äiti työskenteli valokuvausliikkeessä heidän tavatessaan. Joidenkin maalausten tekemisessä paperikuvat ovat saattaneet olla Kahlon apuna. Maalaukset eivät silti näytä valokuvien kopioilta. Niissä on luonnollisuuden tuntua. Siveltimen vetoja on jätetty näkyviin. Huoneiden seinissä väriä on hierottu kankaaseen ehkä kankaanpalalla, jotta ne on saatu näyttämään utuiselta. Pitsit Kahlo maalasi hyvin yksityiskohtaisesti ja tarkasti ja silmien alaripset joissakin kasvokuvissa. Kahlon on täytynyt pitää maalaamisesta todella paljon koska teki sitä koko ikänsä. Hänen täytyi kokea maalaus erityiseksi ja itselle läheiseksi tekniikaksi. Se saattoi antaa hänelle vapaammat kädet luoda haluamiaan vaikutelmia kuin valokuvaus olisi antanut.

Tutkimusaiheena Kahlon elämäntarina ja taide pitivät minua otteessaan koko tutkielman tekemisen ajan. Aineiston paljous ja tekstien suuri määrä yllätti. Paljon mielenkiintoisia asioita olisi vielä ollut mukava kertoa Kahlon elämästä mutta rajauksia täytyi tehdä jotta tutkielma ei paisu liikaa. Itse olen tyytyväinen tuloksiin. Ymmärrykseni lisääntyi

hermeneuttisen kehän kulkemisen kautta monista asioista. Kehitin uutta tapaa tulkita kuvia biografis-feministisellä tulkinta tavalla ja sain sen toimimaan. Elämän tapahtumien mukaan otto auttoi ymmärtämään omakuvia syvällisemmin. Käsitykseni feminismistä laajeni feminismien ymmärtämiseen ja ehkä muuttui jopa hieman myönteisemmäksi ranskalaisten naisten tekstien kautta. Feminismi oli monia näkemyksiä salliva ja sillä tavoin hyvin vapauttava ajatussuunta. Naisellisuus ja sen korostaminen mahtuu feminisminkin piiriin. Jokainen nainen on arvokas ja ainutlaatuinen yksilö sellaisenaan toteuttaessaan omaa feminismiään omalla tavallaan.

Omaan ajatusmaailmaani ranskalaisten teoreetikoiden feminismi sopi hyvin taiteellisuutensa ja herkkyytensä vuoksi. Irigaryn teoria naisellisen ja miehisen kirjoittamisen tapojen eroista kiehtoi. Tarvitsisiko tutkielmien kirjoituksen olla niin asiatyylisiä kuin se nyt on kun itse taidekaan ei sitä ole. Tutkimuksen avulla löytyi samoja asioita mitä opetussuunnitelman tekijätkin varmasti nyt pohtivat. Miten lähestyä taiteen kysymyksiä oppijan oman elämän ja kokemusten kautta taidetta tekemällä, eikä vain teorioiden kautta luennoimalla.

Kahlo toimi myös taideopettajana. Hänellä oli omia oppilaita joille hän jakoi omaa osaamistaan ja tietämystään. Hänen taidekäsityksensä oli selkeä. Maalaa mitä näet, mutta omalla tyyllillä. Hän arvosti yksilöllisyyttä. Taidehistoriaa hän kehotti oppilaitaan lukemaan. Taide ja sen tekeminen olivat aina keskiössä. Hänen taideoppijoistaan tuli hänen ystäviään ja hän kiintyi heihin. Hän kohteli heitä tasavertaisina eikä halunnut olla etäinen auktoriteetti. Havainnoimaan ja näkemään hän opetti luokan seinien ulkopuolella todellisessa maailmassa ja meksikolaisia veistoksia hän piirrätti kotonaan.

Oppiaineena kuvataiteen tuntien tarpeellisuus joskus kyseenalaistetaan, vaikka sen tärkeys ja merkitys voisi olla nykyistä suurempi. Osa opiskelijoista ei seitsemännen luokan jälkeen enää opiskele kuvataidetta ollenkaan, vaikka oma identiteetti on vasta muotoutumassa. Tässä kohtaa taide voisi olla hyvin mukana. Yläasteen loppuvaiheessa se voisi murrosiässä oleville oppijoille terapeutista ja rauhoittavaa toimintaa ja mukavaa yhdessäoloa yhtäläillä pojille kuin tytöille. Samalla tavoin asenteiden pitäisi vielä vähän muuttua käsityön suhteen. Tekstiilityöt ja ompelukoneen käyttö sopii pojille ihan yhtä hyvin kuin tytöillekin. Onneksi nykypäivänä tytöt pääsevät myös puu- ja metallityön

luokkaan ja saavat oppia teknisiä töitä. Asioiden oppiminen on mahdollista molemmille sukupuolille. Kysymys on vain asenteista, jos rajoittavia esteitä nähdään olevan.

Miesten ja naisten elämää voisi parantaa sukupuoliroolien stereotyyppioita esiintuomalla ja purkamalla. Arias nimitti Kahloa itkupilliksi. Älä ole tyttö, sanotaan pojalle, jos hän itkee. Itku kuitenkin helpottaa itkijää. Itkijänaiset Karjalassa auttoivat surutyön tekemistä eri elämäntilanteessa. Lopun viimein Kahlokin riisui ”naamionsa” ja antoi kyyneleiden valua. Hän päätti paljastaa haavoittuvuutensa ja herkkyytensä ja se auttoi häntä epätoivon hetkellä.

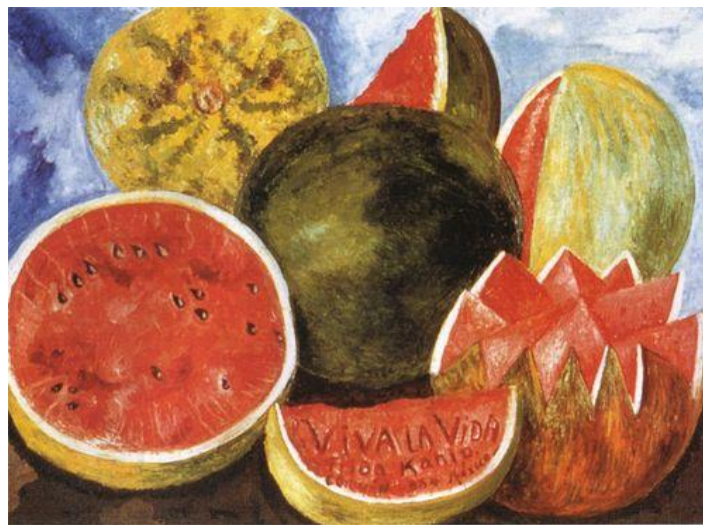
Kahlon leikittely ulkoisella olemuksella oli jopa hauskaa luettavaa. Loppujen lopuksi jokainen voi näyttää ulkoiselta olemukseltaan miten feminiiniseltä tai maskuliiniselta tahansa tai sekoittaa tyylejä halutessaan. Ihmisten seksuaalinen suuntautuminen on erilaista, joten asioiden hyväksyminen helpottaisi monien elämän tilannetta koulumaailmassa. Oikeus olla heteroseksuaalinen, biseksuaalinen, queer-henkilö, trans- tai aseksuaali voisi tehdä ihmisistä henkisesti vapaampia. Erilaisuutta voisi kunnioittaa myös sukupuolikysymyksissä. Asioiden tulisi kuitenkin mennä niin, että jokaisella on oikeus täyteen koskemattomuuteen ja omiin rajoihin. Vastuu asioista on aina aikuisella, ja joka tilanteessa kotona ja koulumaailmassa

Biografis-feminististä kuvan tulkintatapaa voisi toteuttaa oppitunneilla. Sen avulla kuvantulkinnan aihealueeseen tutustuminen voisi olla oppijalle mielenkiintoista. Menetelmän avulla voisi tutustua taiteilijoiden elämäntekoihin ja heidän taiteeseensa syvällisellä tasolla. Tulkintatapa ei vaadi laajaa ymmärrystä taidehistoriasta ja ikonografiasta, joten sen avulla voisi lähestyä kuvien lukutaitoa oppijan omasta maailmasta nousevien konkreettisten asioiden kautta. Jos feministien tavoitteena onkin tiedostaminen ja emansipatorisuus, joka saattaa olla jonkun mielestä ei toivottavaa, feministinen taide kuuluu nykytaiteen piiriin. Feministinen tapa tulkita teoksia toisi varmasti jonkun olennaisen puolen niistä esiin ja auttaisi ymmärtämään niitä paremmin.

Kahlo teki ekspressiivisiä kuvia päiväkirjaansa mutta maalaukset olivat joissakin kohdin todella tarkkoja. Kuvataidekasvatuksen tulisikin olla vaihtelevaa. Ekspressiivinen luonnosmainen tekeminen ilman vaatimusta onnistuneesta lopputuloksesta, voi olla hyvin vapauttavaa oppijalle, joka ei mielestään osaa piirtää tai pelkää epäonnistumista.

Mahdollisuus tehdä pikkutarkkaa piiperrystä voi olla tärkeää toiselle. Antamalla oppijan asettaa itse itselleen tavoitteita opiskelusta voi tulla mielekkäämpää. Taideteosten arvottaminen voi lannistaa oppijan ihan turhaan ja tehdä oppiaineesta epämiellyttävää, mitä kuvataide ei oikeasti ole.

Kaiken kaikkiaan gradun kirjoittaminen oli palkitsevaa ymmärrykseni laajentuessa. Tutkimus aihe piti itseäni otteessaan ihan loppuun asti. Graduryhmä ja ohjaaja antoivat työtä eteenpäin vieviä ja kannustavia kommentteja. Ne veivät tutkielman sisältöä eteenpäin. Aviomieheltä tuli ymmärrystä tutkijan ”kammiossa” olemisestani ja kannustusta tutkielman tekemiseen. Kahlo eli elämäänsä täysillä, nautti siitä ja ylisti sitä. Viva la vida – eläköön elämä, hän kirjoitti viimeiseen maalaukseensa. Hän maalasi oman kuvansa 55 kertaa ja satojen maalaustensa kautta hän jätti unohtumattoman ”jäljen, piston ja avoimen haavan” omaan aikaamme.



Viva-la-vida-watermelons. Frida Kahlo. Kuva 1.

LÄHTEET

Ahokas, P. & Rojola L. 1990. Marginaalista muutokseen. Turun yliopiston offsetpaino. Turku.

Anttila, P. 1996. Tutkimisen taito ja tiedonhankinta. Taito, - taide- ja muotoilualojen tutkimuksen työvälaineet. Helsinki: Artefakta 2.

Anttila, P. 1998. Tutkimisen taito ja tiedonhankinta.
http://www.metodix.com/fi/sisallys/01_menetelmat/01_tutkimusprosessi/02_tutkimisen_taito_ja_tiedon_hankinta/02_tiedon_intressit_ja_tieteen_olemus/2_3_2_0hermeneuttinen_tieteenperinne Luettu 18.11.2014

Berger, B. M & Luckman, T. 1994
http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L2_3_2_4.html Luettu 18.11.2014

Butler, J. 2006: Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous. Suom. Pulkkinen, T. & Rossi, M-L. Helsinki: Gaudeamus. (Alkuteos Butler, J. 1990. Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity. Routledge, New York and London.)

Filosofian sanakirja. 1999. Juva; Werner Söderström Osakeyhtiö

Fuentes, C. M. & Lowe, S. M. 1995. Taiteilija Frida Kahlo. Paljastava omakuva. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

Halttunen-Riikonen. 2013. Sukupuolen merkityksistä. Suom. Jonina Altschuler. Niin&näin 2/1995.

<https://feministienvuoro.wordpress.com/category/aiheita/filosofia/> Luettu 20.1.2015

Hannula, M. 2003. Kaikki tai ei mitään. Kosmoprint. Helsinki

Hautamäki, I. 1997. Marcel Duchamp. Identiteetti ja teos tuotteina. Tammerpaino Oy. Tampere.

Heinämaa 2003 ja 1996. Teoksessa Peltonen L-L. 2010. Sukupuolen käsite Simone de Beauvoirin teoksessa Le Deuxième sexe.
<http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/81594/gradu04310.pdf?sequence=1> Luettu 19.1.2015

Herrera H. 1991. Frida Kahlo. The paintings, Bloomsbury Publishing Ltd. London. Printed in Japan by Dai Nippon.

Herrera H. 1990. Frida Kahlo. Kustannusosakeyhtiö Otavan painolaitokset. Keuruu.

Honour, H., & Fleming, J. 2001. Maailman taiteen historia. Helsinki: Otava

Iitiä, I-M. 2008. Käsitteellisestä ruumiilliseen, sitaatiosta paikkaan – maalaustaide ja nykytaiteen historia. Helsinki: Yliopistopaino.

Ingström, P. 2007. Lentävä feministi. Schildts kustannus Oy. Otavan kirjapaino Oy. Keuruu.

Iäs, M. 2010. Kuinka tehdä taidehistoriaa? Toimittaneet Iäs, M., Kuusamo, A. & Riikka Niemelä. Painopaikka Uniprint, Turku. Turun yliopisto.

Johansonin H. 2003. Pienet sievät lapsinaiset.
<http://www.kiiltomato.net/pauline-von-bonsdorff-anita-seppa-kauneuden-sukupuoli/>
Luettu 12.11.2014

Jaudon, V., Kozloff, J. & Kushner, R. 2001: Pattern and decoration. Teoksessa Lene, B & Karsten, O. 2001. Patterns – Monstring. Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense, Denmark.

Jokinen, A. 2012. Mieskysymys. Miesliike, -työ, -tutkimus ja tasa-arvo politiikka. Tampereen yliopistopaino Oy. Juves Print. Tampere.

Jääskeläinen, V. 2012. Perityt representaatiot ja postmoderni aika, teoria ja valokuva.
<https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/83688/gradu06002.pdf?sequence=1> Luettu 24.1.2015

Kahelin J. (Fuentes) Ei, en voi, en voi.
<http://www.essee.net/Kahlo.html>. Luettu 28.1.2015

Kahlo F. Runot, teoksessa Fuentes, C. M., Lowe, S. M. Taiteilija Frida Kahlo. Paljastava omakuva. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki. 1995

Kinnunen, T, Ylimaunu, T & Ylipulli, J. 2012. Elämätarina, elämänkaari, seminaarijulkaisu. Oulun yliopisto.
<http://herkules.oulu.fi/isbn9789514297465/isbn9789514297465.pdf> Luettu 12.11.2014

Kontturi, K-K. 2006. Feminismien ristiaallokossa. Keskustelua taiteen ja teorian kytkennöistä. Tampereen yliopistopaino. Juves print. Tampere Lauter E. 1993. Teoksessa Hein, H. & Korsmeyer, C. A. Hypatia Book. Aesthetics in feminist perspective. World.

Koppa
<https://koppa.jyu.fi/avoimet/hum/menetelmapolkuja/menetelmapolku/tieteenfilosofiset-suuntaukset/fenomenologia>. (<http://www.jyu.fi/mehu>) Luettu 10.10. 2015

Koskela, K, Oinaala, A ja Salo, M.
<http://www.kesuura.net/naiseudenydin.html> Luettu 2010.

Kuisma O., Pitkänen, R. & Vuorinen, J. 2013. Hegel, G. W. H. Taiteen filosofia, johdanto estetiikan luentoihin. Gaudeamus Oy. Helsinki.

Kuusamo A. 2010 Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet. Merkityksen muodostamisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa - tunnustuksellista dynamiikkaa, s. 98-115. Julkinen piiloutuminen s. 115-119 Kuinka tehdä taidehistoriaa? Iäs, M. Kuusamo, A. & Niemelä, R. Uniprint. Turun yliopisto. Turku.

Lempiäinen K. 2003. Sosiologian sukupuoli. Tutkimus Helsingin ja Tampereen yliopistojen sosiologian kurssikirjoista. 1946-2000. Vastapaino. Tampere.

Leskelä-Kärki, M. 2009 Kirjeiden kulttuurihistoriaa ja tulkinnan ongelmia. <http://www.enorssi.fi/enorssi-verkosto/virmo/virmo-1/kashisnet/kasvatuksen-historian-tutkimus/kirjeiden-kulttuurihistoriaa-ja-tulkinnan-ongelmia-maarit-leskela-karki> Luettu 25.11. 2014.

Lowe, S. 1995. Teoksessa Fuentes, C. M. & Lowe, S. M. Taiteilija Frida Kahlo. Paljastava omakuva. Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki.

MetodiX. Tutkimisen taito ja tiedonhankinta. <http://www.metodix.com> Luettu. 18.11.2014.

Metsämuurunen, J. 2006. Laadullisen tutkimuksen käsikirja. International Methelp Ky. Gummerus kirjapaino Oy. Jyväskylä (Metsämuurunen, Cuban, Lincoln, Heikkinen)

Mikkonen J. Esittely teoksesta Bonsdorff, P. V. Seppä A. 2002. Johdanto. Teoksessa kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan. Von Bonsdorff, P ja Seppä, A. Helsinki: Gaudeamus. <http://rkosken.fidisk.fi/est.html> Luettu 5.10.2014

Mikkonen K. 2005. Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteissa ja ikonoteksteissä. Gaudeamus Helsinki University press Oy yliopistokustannus, HYY yhtymä. Helsinki.

Moi, T. 1990. Teoksessa Marginaalista muutokseen. Feminismi ja kirjallisuuden tutkimus. Ahokas, P. & Rojola, L. Turun yliopistollinen offsetpaino. Turku

Mulvey, L. 2009. Visual and other pleasures. Palgrave Macmillan. Englanti

Mykkänen, P. Lapsuuden luokka voi säilyä. Helsingin Sanomat 24.12.2011, A 9. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Yhteiskuntaluokka>. Luettu 29.1.2015.

Naukkarinen, O. 2012. Pälletäyvvää estetiikkaa teoksessa Johdatuksia pukeutumisen tutkimukseen. Koskeniemi-Sivonen, R. https://tuhat.halvi.helsinki.fi/portal/files/25567166/Johdatuksia_pukeutumisen_tutkimukseen.pdf Luettu 24.11.2014

Naukkarinen, O. 2005. Teoksessa Levanto, Y., Naukkarinen, O., Vihma, S. Taiteistuminen. Taideteollisen korkeakoulun julkaisu B 79.

Ojanen, Anttila, Lähdesmäki, Oksala, Paavilainen. 2009. Persoona 5. Persoonallisuuspsykologia. Edita Prima Oy. Helsinki

Parker, R & Pollock. G.1981. Old mistresses: Women, Art and Ideology. London: Pandora.

Peltonen L-L. 2010. Sukupuolen käsite Simone de Beauvoirin teoksessa *Le Deuxième sexe*.
<http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/81594/gradu04310.pdf?sequence=1> Luettu 19.1.2015

Petäjä, J. 11.5.2014 Frida Kahlon maailma rakentuu minän kappaleista. Helsingin Sanomat.

Pienimäki, M.
http://viesverk.uta.fi/kuvanluku/index.php?s=2_3 Luettu 18.11. 2014

Pulkka, A. 1995. Naisten puhe johtamisesta. Heijastuksia menneestä vai kurkotusta uuteen? Sosiologian lisensiaattitutkielma. Helsingin yliopisto. Valtiotieteellinen tiedekunta.

Pulkkinen, T., Rossi, L-M. 2006. Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous. Suom. Pulkkinen, T. & Rossi, L-M. Helsinki. Gaudeamus

Rossi, L-M. Taide vallassa. 1999. Poliittikkäksityksen muutoksia 1980-luvun suomalaisessa taidekeskustelussa. Kustannus Oy Taide. Helsinki. Vammalan kirjapaino.

Rouhiainen, L. 2011. Fenomenologinen näkemys oppimisesta taiteen kontekstissa. Teoksessa Anttila, E. Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä. Edita Prima Oy. Helsinki

Saarikangas, K. 1999. Kuvasta tilaan, taidehistoria tänään. Vastapaino. Tampere.

Salo, U-M. 2008. Keskustelu, kertomukset ja performatiivisuus. Teoksessa Kaasila, R. & Rajala, R. & Nurmi, K.E. Narratiivikirja: menetelmiä ja esimerkkejä. Juvenes Print. Tampere.

Seppä, A. 2012. Kuvien tulkinta. Menetelmäopas kuvataiteen ja visuaalisen kulttuurin tulkitsijalle. Gaudeamus. Helsinki University Press. Helsinki.

Seppänen, J. 2001. Katseen voima, kohti visuaalista lukutaitoa. Jyväskylä. Gummerus.

Saresma, T. Teoksessa Kinnunen T, Ylimaunu, T, ja Ylipulli Johanna. Elämäntarina, elinkaari. Upstudia Hunmaniora, Ouluensia 13.

Siltala, P. 2007. Askelista jotka otamme - psykoanalyttisiä esseitä. Gummerus kirjapaino Oy. Vaajakoski.

Siltala. P. 2011. Psykoterapia (2011), 30(2), 137—152 Julia Kristeva – naispsykoanalyttikko mielen hämärien, mutta ratkaisevien alueiden kartoittajana
<http://www.psykoterapia-lehti.fi/tekstit/siltala211.htm> Luettu 19.1.2015

Suominen-Kokkonen, R. 2013. Identiteettejä. Renja- Suominen Kokkonen juhlaKirja. Vammalan kirjapaino. Sastamala.

Tolska, T. Kertova mieli. Jerome Brunerin narratiivikäsitys Helsingin yliopiston kasvatustieteen laitoksen tutkimuksia 178

<http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/kas/kasva/vk/tolska/kertovam.pdf> Luettu 18.1.2015

Tuomi, J., Sarasjärvi, A. 2009. Laadullinen tutkimus ja sisällön analyysi. Kustannusosakeyhtiö Tammi.

Tuomi, J ja Sarasjärvi, A. 2012.
http://www.fsd.uta.fi/menetelmaopetus/kvali/L2_3_2_4.html Luettu 18.11.2014

Valovirta, E. 2010. Ylirajaisten erojen politiikkaa. Teoksessa Saaremaa, T., Rossi, L-M & Juvonen, T. Käsikirja sukupuoleen. Tampere: Vastapaino.

Varto, J. 1992. Laadullisen tutkimuksen metodologia. Helsinki: Kirjayhtymä.

Varto, J. 2001. Kauneuden taito. Juves Print, Tampereen Yliopistopaino Oy Tampere.

Zetterman, E. 2003. Frida Kahlos bildspråk ansikte, kropp & landskap. Representation av nationell identitet. Acta Universitatis Gothburgensis. Göteborg.

Xip.fi 0000. a.
<http://www.xip.fi/tutkija/0401d.htm> Luettu 18.1.2015

Xip.fi 0000.b.
<http://www.xip.fi/tutkija/0401b.htm> Luettu 18.1.2015

KUVAT

Kuva 1. Kahlon maalaus Viva-la-vida-watermelons
http://onlinewithzoe.typepad.com/photos/fridas_work/index.html Luettu 17.11.2014

Valokuva 1. Liittet 2. Frida Kahlo ja Diego Riviera. Carl Van Vechten valokuva.
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frida_Kahlo_Diego_Rivera_1932.jpg. Luettu 17.11.2014

Valokuva 2. Liitteet 2. Kahlo Frida. Guillermo Kahlon ottama valokuva
https://www.google.fi/search?q=guillermo+kahlo&biw=1440&bih=826&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=uhPqVJUlobvKA8vggfAC&sqi=2&ved=0CB0QsAQ#imgdii=_ Luettu 17.11.2014

Valokuva 3. Liitteet 2. Kahlon asut, Frida Kahlo museo. Meksiko.
<http://www.swide.com/art-culture/fashion-exhibitions/frida-kahlo-on-display-in-appearances-can-be-deceiving-exhibition-2012-in-mexico-city/2012/12/19> Luettu 4.2.2015

Omakeuva maalaukset 1, 2, 3, 4, 5, 6. Herrera H. 1991. Frida Kahlo. The paintings, Bloomsbury Publishing Ltd. London. Printed in Japan by Dai Nippon.

LIITTEET

Liite 1

Ote päiväkirjasta:

*Kokeilen kyniä jotka on teroitettu
siihen ääripisteeseen joka
katsoo aina eteenpäin:
Vihreä – haalea hyvä väri*

*Solferino – atsteekkien TLPALI
vanha
viikunakaktuksen veren väri
kaikein
elävin ja iäkkäin
molen (chilikastikkeen) väri-
maatuvan lehden väri
(keltainen) hulluus sairaus pelko
osa aurinkoa ja iloa
(sininen) sähkö ja puhtaus, rakkaus
(oliivi) lehdet, murhe, tiede, koko
Saksa on se värinen
(keltainen) lisää hulluutta ja
mysteeriota
kaikilla aaveilla on sen väriset
vaatteet, tai
ainakin alusvaatteet
huonojen uutisten
ja hyvien kauppojen väri
(sininen) etäisyys, myös hellyys
voi olla tätä sinistä
veri? Kuka sen tietää!*

Frida Kahlo (Lowe1995, 211.)

Liite 2



Valokuva 1

Frida Kahlo ja Diego Riviera



Valokuva 2

Frida Kahlo



Valokuva 3

Frida Kahlon asukokonaisuuksia. Frida Kahlo museo. Meksiko.

Liite 3

6.1 Omakuvien tulkinnan ensimmäinen vaihe

”Ensimmäinen omakuva” Kuva 1

Kahlon kaula ja sormet ovat pitkiä, iho on kaulan kohdalla kirkkaan vaalea ja kasvot ikään kuin hieman varjossa. Poskilla on hento puna. Kasvojen piirteet, nenä ja suu ja sen välinen alue on maalattu tarkasti. Kulmakarvat on tyylielty ja ne yhtyvät keskeltä muodostaen terävän kulman silmien väliin. Ne korostavat kasvot sydämen muotoiseksi. Ylähuulten hento karvoitus näkyy ja silmät on rajattu sisäpuolelta kokonaan tummalla viivalla. Luomet ovat vaaleat. Suupielet ovat aavistuksen ylöspäin luoden hymynkareen kasvoille. Sormet ovat pitkät ja kynsien väri vaaleanpunertava. Hiusraja kasvoilla on hieman epätasaiseksi maalattu ja valokohta pään ja taustan yhtymäkohdassa karvaisen näköinen. Siveltimeen vedot eivät mene hiustenkasvusuunnan mukaan luontevasti. Otsan alue on vaaleampi kuin muut kasvot. Kuvan Kahlo katsoo suoraan katsojaan, mutta pää on hieman viistossa asennossa.

Sinivihertävät taustat korostavat punaruskeaa takkia. Tausta on abstrahoitu ja se nostaa Kahlon esiin etualalle. Päällä oleva takki on maalattu ylhäältä alaspäin ylimalkaisin siveltimevedoin mutta huolellisemmin käännetyn koristekuvioisen kauluksen osalta. Kangas ei laskeudu luontevasti. Kauluksessa on punaisia kuvioita tummemmalla pohjalla ja käännettyissä hihhoissa mustia ja punaisia raitoja. Avonainen etuosa paljastaa ihon rintojen alapuolelle saakka ja niiden muodot näkyvät kevyinä kohoumina. Kaulassa ei näy muita yksityiskohtia kuin alhaalta ylöspäin menevä jänne. Vasemmassa ja oikeassa hihassa on vaaleammat alueet, jotka eivät istu luontevasti kuvaan. Korva on myös ehkä aavistuksen liian suuri kasvoihin nähden.

Kuvassa taka-alalla näkyy tummaa taustaa vasten isoja pelkistettyjä aaltoja, jotka on rajattu mustalla värillä. Muuten taustan värisävyinä on tumma sininen ja vihreä. Vaalea pilvimuodostelma näkyy vasemmassa yläkulmassa.

”Minun syntymäni” Kuva 2

Sänky on maalattu olemassa olevan mallin mukaan. Se on tumman ruskea ja siinä on päädyt jotka ovat päältä pyöristetyt. Kuvan huoneessa on kellanruskea puulattia, joka on varjostettu hieman tummemmaksi seinän vierestä. Varjostukset ja maalaussuunta on tehty lautojen pitkittäissuunnassa joita myöten katse ohjautuu seinään. Seinällä on taulu, jossa on nainen. Naisen hiukset on peitetty pitsimäisellä huivilla. Se laskostuu kehystämään kasvoja. Kasvoissa on kolme syvää juonnetta otsassa vaakasuuntaan ja nenästä viistosti alapäin menevät vahvat juonteet. Katse on suuntautunut ylöspäin ja suu on avoinna. Ilme on kärsivän näköinen ja vasemmassa silmässä on kyynel silmän ulkonurkassa ja oikealla puolella poskessa. Silmät ovat ulkonurkasta alaspäin suuntautuneet ja se korostaa ilmeen alakuloisuutta. Molemmilla puolilla viistosti kohti kaulaa on miekan kärjet. Taulun tausta on punertavanruskeankeltaiseksi maalattu, niin että eriväriset siveltimeen vedot näkyvät eri suuntiin menevinä.

Taulun kehykset ovat vaaleanruskean keltaiset. Yksinkertaisten puukehysten kulmissa on piparkakkumaiset reunat ja kehyksen kulmassa terävämpi kärki. Huoneen takaseinä on vaalean violetin punertava ja alaosassa on leveä vaakaosa, joka on hieman tummemmalla violetilla maalattu. Etuosassa on vaaleanruskean ja violetin sävyllä tehty muutaman sentin levyinen alue alareunassa joka menee reunasta reunaan. Sen vasemmassa kulmassa on varjostettu rulla ja oikealla puolella on pystyviiva ja pyöreä alue viivana. Oikeanpuolinen rulla on jäänyt kesken ja siinä ei ole tekstiä. Jos siinä olisi teksti, siitä tuli ex-voto.

Sängyssä on sileä valkoinen lakana ja pitkä tyyny, jonka päissä on vaaleanpunaisella reunakaistaleella hennot pitsikoristeet. Sängyssä on henkilö, jonka yläosa on peitetty laskoksilla olevalla lakanalla kokonaan. Alavartalon alla on toinen lakana, joka on eri suuntiin osittain koholla ja joistakin kohdin painuneina. Valokohdat ovat valkoiset ja varjokohdat harmaalla tehdyt. Muutama tummempi viiva menee siellä täällä saaden aikaan poimumaisen vaikutelman.

Kuvassa on synnytystapahtuma. Lakan alta näkyy naisen paljas alavartalo. Jalat ovat koukussa leveässä haara-asennossa. Naisen ulkoiset synnytyselimet ovat näkyvissä ja yläpuolen häpykarvoitus on maalattu ohuin siveltimeen vedoin. Sen alla näkyy lapsen pää

ja vähän kaulaa. Pää on hieman vinossa. Lapsella on ohut tumma tukka, kulmakarvat, jotka ovat keskeltä yhteen maalatut, vaaleat luomet. Kyseessä on siis Kahlo itse. Kulmakarvojen alapuoli on tummaksi varjostettu. Silmät ovat kiinni. Posket ovat pyöreät, nenä leveä ja suu pieni. Toinen korva näkyy. Päälaen alue on pieni kasvoihin verrattuna. Lapsen pään alla on punaisia veriläikkiä. Verta on imeytynyt kankaaseen. Se on maalattu hienon hienoin vaakavedoin. Sommittellullisesti naisen jalat suuntaavat katsetta taulun naiseen. Samoin tekee synnyttäjän pään verhona oleva lakanan terävä kärki ja taulun kehysten terävät kulmat. Sängyn laidat ohjaavat katsetta myös tauluun. Vaakasuorat linjat luovat puolestaan levollisuutta.

Jos seinää katsoo vain seinänä, se rajaa tilan. Kuvaa pidempään katsoessa sen voi nähdä toisin. Vaalean sinipunainen seinän väri, joka on ehkä hierottu pehmeällä rätillä maalauksen pohjaan, ei siveltimen avulla, saa aikaan tunnun ohuen ohuesta tasaisesta ilviverhosta. Alempi tummaosa antaa viitteitä merestä ja vaakasuorasta horisontista, eikä vain pelkästä seinästä. Puulattian kellanruskea väri viittaa lämpimään maahan ja siitä syntyy kylmän ja lämpimän sävyn lempeä kontrasti seinän värejä vastaan.

”Uni” Kuva 3

Kuvassa näkyy koristeellinen kaunis vaaleanruskea puinen sänky. Sängyn jalat ovat neliön muotoiset ja jatkuvat ylöspäin muuttuen pyöreänmuotoisiksi tolpeiksi, joiden päällä on tasainen yhtenäinen levy katoksena. Sängyn pään puoleisessa päässä on kaareva tolpeista erillinen pääty osa joka kääntyy kaarevasti ulospäin. Toisessa päässä on suora levy. Sen sivuilla on puolikuun muotoiset reiät tolppien puolella.

Katoksen päällä näkyy kyljellään oleva läpikuultava valkoinen hahmo, jolla on pääkallon muotoinen pää, ohut pitkä kaula jonka jatkona on vankkarakenteinen läpikuultava vartalo. Hahmo on pelkistetty kulmikkaaksi harmaan eri sävyillä. Hahmon kädet ovat lyhyehköt suureen rintakehään ja jalkoihin verrattuna. Päällimmäinen käsi on koukussa kämmen suoraksi ojennettuna vartalon edessä. Alapuolen koukistettu käsi menee rintakehää kohti ja sen päällä on laaja kukkakimppu. Kimppu on hyvin vaalea melkein väritön, koostuen vain hennosti vihertävistä lehdistä ja aavistuksen punertavista kukista ja nupuista. Pääkallon kasvot muodostuvat kahdesta tummasta silmäkuopasta, suiposta ylöspäin suuntautuvasta terävästä nokasta ja suusta joka hymyilee valkoisin hampain.

Huulien tilalla on vain musta viiva. Läpikuultavan valkoisen hahmon sisällä on erikokoisia ja eripituisia dynamiittipanoksia, jotka menevät alavartalosta ylävartaloon saakka. Ne on yhdistetty toisiinsa johdolla. Hahmon jalkaterät ovat pienet suhteessa vartaloon suureen kokoon ja ne menevät hieman katoksen yli. Pään alla on kaksi päällekkäistä tyynyä, jotka tukevat sen pään suoraksi.

Sängyssä nukkuu pienen pieni tumma nainen ikään kuin ylisuudessa sängyssä omaan kokoonsa nähden. Alla on paksu patja valkoisella lakanalla päällystettynä, kaksi litteää tyynyä päällekkäin ja lämpimän keltainen peitto. Peitto laskostuu kahdesta kohtaa ja on varjostettu kirkkaamman ja tummemman keltaisilla sävyillä sieltä täältä suojaten nukkujaa. Sängyn jalkojenpuoleisen päädyn puulevyn ja patjan välistä lähtee alaspäin suuntautuvia juuria. Peittoa pitkin lähtee kaksi vaakasuoraa oksaa. Toinen oksista kaartuu peiton yli taakse. Toinen lähtee vaakasuorasti mutkitellen haarautuen päistään muodostaen lopuksi lehdistön joka suojaa nukkujaa. Osa oksistosta menee nukkujan alta, ja osa nukkujia pitkien ruskeiden hiusten yläpuolelta. Naisen kasvot ovat rauhallisen näköiset, silmät ovat kiinni ja kulmakarvat yhdistyvät tummien ripsien yläpuolella toisiinsa. Tästä päätellen kuvassa on Kahlo itse.

Sänky on ilmassa. Sen tausta muodostuu kokonaan melkein yhtenäisestä pilvikerroksesta. Pilvikerroksessa on erisävyisiä valo- ja varjokohtia jotka luovat pinta ja syvyysvaikutelmaa tehden siitä elävän. Pilvet koostuvat valkoisesta, harmaan eri sävyistä, vaalean violetista ja sinertävästä tummaharmaasta. Muutamasta kohtaa pilviverhosta pilkistää kirkkaan sinistä taivasta.

”Kaksi Fridaa” Kuva 4

Kuvassa näkyy kaksi penkillä istuvaa kaksosmaista Fridaa käsi kädessä istumassa. Kuvassa oikealla puolella istuvan Fridan kädessä on pieni munan muotoinen miniatyyrikuva, joka on ympyröity punaisella verisuonella. Suoni lähtee yhdeltä sivulta kiertäen Kahlon käden kolmesti ympäri. Verisuonen alku on rinnasta näkyviin maalatusta sydäimestä lähtevä oikeanpuoleinen päähaara. Samasta sydäimestä lähtee ylöspäin kaksi kaulasuonta. Vasemmalle kääntyvä kolmas haara kiertyy toisen Fridan niskan takaa haarautuen siellä kahdeksi suoneksi joiden yhteinen suoni lähtee toisen Fridan sydäimestä, joka on leikattu auki niin että rakenteet näkyvät. Sydämet ovat liittyneet

pääsuonen avulla yhteen. Vasemman puoleisessa sydämessä on enemmän yksityiskohtia ja sydämen rakennetta näkyvissä oikeanpuoleisessa näkyy punaisempi pinta verisuonineen. Vasemmanpuoleinen haara menee käden takaa ranteen alta ja vasemmassa kädessä olevien pihtien päiden kautta hameen etuosaan. Katkaistusta suonesta valuu veripisaroita valkoiselle hameelle muodostaen läiskän, josta tihkuu uusia verinoroja muodostaen toisen läiskän.

Sydämet on kuvattu lääketieteellisinä piirroksina. Muuten Fridat ovat realistisesti tyyliin kuvattu. Oikean puoleisella Fridalla on vihertävä hame, jossa on leveä valkoinen poimutettu laskostettu vaalea helma hentoine pintakuvioineen. Päällä hänellä on sininen pusero, jossa on keltainen pääntie ja keltaiset pystysuuntaan olevat nauhat joka menevät vaakasuuntaan puseron alaosasta. Frida istuu reilusti jalat haarallaan. Fridojen kasvot ovat ilmeettömät.

Vasemmalla puolella olevan Frida on pukeutunut hohtavan valkoiseen pystykauluksiseen pitkään hameeseen, jossa on myös erillinen pitkä helmakaistale. Hihat ovat rypytyt ja niissä on neljä kerrosta. Puvun etumusta on kokonaan pitsikuvioitu ja siinä on vasemmalla puolella nauhakoristeet rusetein. Sen varjostukset on tehty vihertävällä sävyllä ja alaosan laajassa hameessa olevat laskokset on varjostettu vaaleanpunertavalla sävyllä. Alaosan helmaa kiertää yksi kolmen kukan ja pienen lehtivarren päässä olevan lehtirykelmän muodostama koriste aihe. Yläpuolella on kaksi samanlaista kuviota. Hameen alaosasta löytyy pienen pieniä kankaaseen imeytyneitä vaakasuoria veritahroja. Yksittäinen pieni kolmen lehden kuvio ja hennot veriläiskät koristelavat helman.

Fridojen kampaukset ovat samanlaiset. Taakse ja ylöspäin vedetyt hiukset on palmikoitu päänyläpuolelle sitä kiertäviksi paksuiksi palmikoiksi kruunumaisesti. Ne ovat täysin ilman koristeita. Vasemmalla puolella oleva Fridan hiuksista löytyy harmahtava alue korvien edestä. Oikeanpuoleinen Frida katsoo suoraan katsojaan, vasemman puoleisen Fridan silmät menevät hieman ohi. Kasvot ovat totiset ja ilmeettömät. Taustalla on Meksikon pilvet siniharmaina lääkkämäisinä muodostelmina ja alapuolella on vaalea ruskehtava hiekkamaa, joka tummentuu ruskeaksi kuvan alaosassa olevassa horisontissa. Horisontti on alhaalla noin yhden kolmasosan kohdalla teoksen korkeudesta. Vasemman puoleinen Frida näyttää siveältä ja puhtoiselta pystykauluksisessa valkoisessa puvussa. Puku voisi olla jopa hääpuku. Vasemmanpuoleisen koristeellisessa puvussa olevan

Fridan katkaistusta verisuonesta, joita pihdit ikään kuin puristavat, tihkuu veripisaroita läikäksi ja hameen valkoisuus ja puhtaus korostaa aluetta.

Oikeanpuoleisen Fridan iho on ruskeampi väriltään ja poskessa on punaisempi läikkä kun vasemmalla puolella istuvalla Fridalla. Hän näyttää enemmän viktoriaaniselta vaaleaihoiselta naiselta. Meksikolaisen Fridan vahva käsi kannattelee toisen Fridan kättä ja hartioiden ovat liioitellut leveät. Sormet eivät ole enää aristokraattisen pitkät vaan luonnollisemman kokoiset. Oikeanpuoleisen Fridan kädessä olevassa munassa voi nähdä pienen seisovan hahmon, jolla on tumma puku. Käsi on levitettyjen jalkojen yläkulmassa muodostaman hameen tummemmaksi varjostetun alueen päällä ja etusormi ja peukalo pitävät munaa kevyesti otteessaan. Penkki on vihertävä ja pinnassa on jonkinlainen nyöristä tehty vaakaraitainen punonta.

”Omakuva 1940” Kuva 5

Kasvot on edestäpäin kuvatut. Maalauksessa kaikki yksityiskohdat on huolellisesti maalatut. Hiusrajassa hiukset menevät otsalta viistosti kampauksen mukaan siististi kammattuina. Kulmakarvat on myös hyvin huolitellut. Ne on ehostettu tummiksi ja keskeltä yhteen meneviksi niin kuin ensimmäisessäkin nuoruuden omakuvassa.

Silmien sisäpuolia ei ole rajattu niin kuin edellisessä muotokuvassa. Silmät ovat luonnollisemman näköiset. Alaripset on maalattu ohuilla siveltimen vedoilla hyvin tasaisiksi ja säännöllisiksi. Nenän ja suun alue on varjostettu. Viiksikarvat ovat hennot ja tasaisesti näkyviin maalatut. Korvan edessä on muutama vahvempi tummalla värillä tehty siveltimen veto. Korvat ovat luonnollisen kokoiset. Suupielet ovat suorassa ja huulet on punatut. Kaula on hieman normaalia pidempi, mutta ei enää pitkäksi venytetty. Muutamia kaulajuonteita on näkyvissä. Alaspäin kulmistaan maalatut viiksikarvat tekevät kasvoista tyytymättömän näköiset ja totiset. Silmissä olevat valopisteet tekevät katseesta sisäänpäin kääntyneen ja poissaolevan.

Vaatetus on tällä kertaa yksinkertainen harmaaseen sävyttynyt vaalea pyöreäkauluisen paita. Se on maalattu tarkasti ylhäältä alaspäin menevillä siveltimen vedoilla ja laskokset on saatu esiin valon ja varjojen vaihtelulla. Paita ei ole siisti, vaan epätasaiset laskokset antavat siitä pehmeän ja kuluneen vaikutelman. Pukeutumisesta on koristeet ja kuviot

kadonneet. Kaulaa ympäröi kaksi piikikästä ja useasta kohdasta eri suuntiin haaroittuvaa oksistoa, jotka ovat päistään katkaistut. Ne näyttävät orjantappuroilta. Niiden terävät piikit puhkovat ihoa saaden veren tihkumaan hyvin ohuina noroina. Pieni yksityiskohtaisesti maalattu lintu on kolibri. Se on nokastaan yhteydessä toisella hieman vaaleammalla oksalla kaulalla olevaan oksistoon. Sen toinen pää muodostaa lenkin, joka menee linnun pään takaa ikään kuin linnun nokan juuresta ja kaulan toiselta puolelta alta. Lintu on rinnan päällä siivet levitettyinä. Siipien sulat ja pinta on myös maalattu näkyviin tummemmin rajauksin ja valokohtia hieman korostaen.

Kahlon oikean olkapään takana on pienehkö apina ja vasemmalta pään takaa tuijottaa korvia taaksepäin luimisteleva kissa. Eläinten turkit ovat yksityiskohtaisesti maalatut. Apinan turkki on edestä vaalea, joten se ei enää ole poikanen. Apinan yhdessä vastakkain olevista sormien toisten nivelien alta näkyy pieni matka oksaa joka kiertää Kahlon kaulan ympäri. Apinan katse on suunnattu käsiin. Sen suun alue tekee ilmeestä leppoisan, aivan kuin se tutkisi oksan päätä. Turkin vaalea etumus tekee apinasta hieman harmaantuneen vaikutelman. Silmissä ei ole yksityiskohtia, ne ovat yhtenäiset tummat aukot. Kissan silmistä taas erottuu silmän kostea pyöreä pinta.

Kahloa ja eläimiä taustoittaa keltaisen ja vihreän sävyinen lehtien peittämä tausta. Lehdet on maalattu kaikkine yksityiskohtineen pikkutarkasti keltaisten ja vihreän eri sävyillä ja niiden yhdistelmillä. Ne toimivat kehyksinä etualan hahmoille. Lehtien kärjet suuntaavat katsetta ylöspäin ja vasemmalle kohti vaaleanharmaata laikukasta taivasta vasten tummempien ja vaaleampien sävyjen avulla. Signeeraus Frida Kahlo 40 on maalattu vaaleamman alueen päälle.

Hiuksissa pitkittäissuuntaan kierteistä vaalean punavioletin sävyistä huivia koristaa kaksi hyvin pitsimäisesti koristeltua perhoskoristetta. Niillä on toukkamainen vartalo ja tuntosarvet. Toisen oikealla ja toisen vasemmalla puolella ovat kukkapäiset kasvit. Niillä on molemmilla läpinäkyvät siivet, jotka on lainattu ehkä toisella sudenkorennolta ja toisella hyönteiseltä. Ilmassa leijuvat kukat on varsista katkaistut ja niiden päissä ovat heteet näkyvissä. Niiden väri on vaaleanpunertava. Perhosten tuntosarvet ovat suuntautuneet kukkien päiden lähetyville.

”Diego ja minä” Kuva 6

Kuvan tausta on maalattu murretun vihertävän sävyllä hieman epätasaiseksi. Teoksen yläreunassa oikealla puolella on tekstiä. Yläosassa vain pieni osa tekstin kirjaimista näkyy. Sen alla oleva teksti näkyy kokonaan. Siinä lukee Frida Kahlo ja vuosiluku 1949. Punaisella maalatut kirjaimet korostuvat vastavärin ansiosta. Oman nimen alla lukee Diego. Kaksi punaista täplää näkyy oikealla. Pieni osa yhtä täplää näkyy vasemmalla. Täpliä on korostettu vihreällä kynämäisellä viivalla ympäröimällä ne.

Kahlon suoraan katsovat silmät on maalattu suuriksi. Silmien pupillien vieressä on valkoiset pilkut. Ne suuntaavat katseen silmiin. Kaksi kyyneltä valuu vasemmasta silmästä ja yksi oikeasta. Kasvot ovat hieman vinossa ja näkyvä korva hieman normaalia suurempi. Hiukset on kammattu viistosti jakauksen kanssa taaksepäin ja ne kiinnitetty jonkinlaisella pannalla tai nauhalla pääläelle mutta ne pursuavat pään takaa kasvoille ja niiden etupuolelle. Hiukset täyttävät ison alueen edessä oikeasta reunasta tehden kuvasta tumman. Yksittäiset hiukset on väritetty ruskean eri sävyillä ja mustalla. Jälki on piirustuskyynällä tehty.