

NAAMIOT

Vaihtuvia identiteettejä
antiikista nykyaiteeseen



PARVS

Naamiot – *Vaihtuvia identiteettejä antiikista nykyaiteeseen* tutkii naamion käyttämisen merkityksiä osana ihmiskunnan historiaa. Esihistoriallisista ajoista asti ihminen on tuntenut tarvetta kätkeä oma identiteettinsä tilapäisesti tai vaihtaa sitä kokonaan. Naamioitumisen kulttuurihistorialliset merkitykset ovat vaihdelleet eri aikoina eri puolilla maailmaa, mutta se on suosittua myös nykyisin, kun omaa identiteettiä muokataan alinomaa esimerkiksi digitaalisilla alustoilla. Koronapandemia puolestaan palautti ihmisten mieliin sen, että maskeja on käytetty myös suojautumiseen. Kirja tarkastelee naamioaihetta antiikista 1900-luvun avantgarden kautta nykyaiteeseen, ja sen on toimittanut italialainen taidehistorioitsija Lorella Scacco.

Masks – *Multiple Identities from Antiquity to Contemporary Art* explores the meanings of mask-wearing as part of human history. Since prehistoric times, humans have felt the need to hide their identity temporarily, or even to change it completely. The cultural and historical meanings of masquerading have varied over time in different parts of the world. Mask-wearing nevertheless remains popular today, especially as part of identity play on digital platforms. The coronavirus pandemic in turn served as a reminder of an early function performed by masks: that of providing protection. This book edited by the Italian art historian Lorella Scacco examines the history of the mask motif spanning from classical antiquity through the 20th century avant-garde to contemporary art.

70
parvs.fi
ISBN 978-952-7441-76-3



9 789527 441763

SERLACHIUS

PARVS

MASKS

Multiple Identities
from Antiquity to
Contemporary Art

NAAMIOT
MASKS

NAAMIOT

Vaihtuvia identiteettejä
antiikista nykyaiteeseen

Toimittanut | Edited by Lorella Scacco

MASKS

Multiple Identities
from Antiquity to
Contemporary Art

SERLACHIUS

PARVUS



TAIKULIAN JA FISHEVE GALLERIN OMIKUNNUSSESSÄ | COURTESY THE ARTIST & FISHEVE GALLERY

Delphine Diallo: *Naamio | Mask*, 2022, mattavedos Fuji Crystal Archive -paperille, Dibond- alumiinikomposiittipohja | Fuji Crystal Archive mat on aluminium / dibond, 30 x 20 cm

Sisällys | Contents

- 7 Harhailen naamioiden historiaan | A Ramble Through the History of Masks
PAULI SIVONEN
- 11 Naamiot ja vaihtuvat identiteetit | Masks and Multiple Identities
LORELLA SCACCO
- 77 Naamioitu todellisuus – suomalaisen modernismin naamioaihe kansainvälisessä kontekstissa
Masked Realities – The Mask Motif in Finnish Modernism and Its International Precursors
TOMI MOISIO
- 87 Paljastaa peittämällä: Naamioita maailman kulttuureista
Cover to Reveal: Masks from Cultures around the World
CAROLINA ORSINI
- 112 Viitteet | References
- 114 Taiteilijat | Artists
- 116 Kirjoittajat | Writers



TAITEILIJAN OMIKSIKÄSSESSÄ | COURTESY THE ARTIST

Elina Brotherus: Auringonlasku sarjasta Baldessari puistossa | Sunset from the series Baldessari in the Park, 2021, pigmenttivedos | pigment print, 90 x 113,5 cm

Harhailen naamioiden historiaan

A Ramble Through the History of Masks

Yksi varhaisimmista muistoistani liittyy joulupukkiin ja hänen naamioonsa. Osaan vieläkin eläytyä siihen hämmentävään tunteeseen, jonka isoisäni kasvot kätkenyt harmaansävyinen naamio minussa herätti. Muistan ristiriitaiset ajatukset, jotka joulupukin kuolleelta vaikuttaneet, liikkumattomat mutta vinosti hymyilevät kasvot saivat aikaan. Tietyssä iässä lapset haluavat epätoivoisesti uskoa joulupukkiin, vaikka oikeastaan he ovat jo alkamassa menettää herkkäuskoisuuttansa. Joulupukin vahamaiset kasvot yhdistyivät minulle jotenkin siihen tunteeseen, että pukki on samanaikaisesti sekä ”totta” että jotain... niin, mitä? Jollain erilaisella tavalla ”totta”?

Muistan myös järkytykseni, kun eräänä helteisenä kesäpäivänä löysin isoisäni joulupukkinaamarin tämän salaisesta kätkeöstä, saunan penkin päälle pehmusteeksi pinottujen mattojen alta. Kun pidin naamiota kädessäni, en voinut enää mitenkään uskoa joulupukkiin. Hän ei siis tullutkaan luoksemme joka joulu Korvatunturilta vaan materialisoitui meidän todellisuuteemme, kun isoisäni vetäytyi juhlasta hetkeksi, käveli pihan poikki saunalle, puki naamionsa päälleen ja toi sitten lahjäsakit tupaan; aina yhtä dramaattisesti ovenpieliä kolistellen ja lasten kiltteydestä ankaria kysymyksiä murahdellen.

On aika varmaa, etten isoisäni joulupukkinaamaria pienillä sormillani tunnustellessani vielä osannut pohtia naamioitumiseen liittyviä epistemologisia ja ontologisia ajatuksia kovin syvällisesti. Mutta jotenkin koen olleeni ainakin oikeiden kysymysten äärellä.

Naamioitumisen idea perustuu samaan aikaan kätkemiseen ja esittämiseen. Siinä ollaan oudolla rajalla, jolla tieto ja olemus sekä niiden myötä koko todellisuus hämärtyvät. Naamio on identiteetin kätkejä ja esittäjä: se sekä salaa että paljastaa. Naamio tekee myös kantajansa anonymiksi ja toisaalta antaa

One of my earliest childhood memories concerns a mask worn by Father Christmas. I can still recall with vivid clarity the unsettling feeling stirred by that grey mask shrouding the familiar face of my grandfather. The crooked smile on Santa's uncannily lifeless visage evoked highly conflicted feelings of perplexity. I was then at the tender age when children still desperately want to believe in Santa Claus but are too old to fully suspend their disbelief. Santa's waxen face somehow asserted that Santa was both 'real' and yet also something else... but, what? Perhaps 'real' in a somehow different way?

I can also remember the jolt of shock that hit me that hot summer's day I discovered the mask in its secret hiding place under a pile of rugs in the sauna anteroom. Holding the mask in my hands finally made me a resolute disbeliever. Here was solid proof that Santa did not really travel from the far north to visit us every Christmas but materialized in our midst in the form of my grandfather briefly withdrawing from the party, walking across the yard to the sauna, donning the mask, and reappearing in disguised form with a sack of gifts, invariably reprising his usual dramatic ritual of violently rattling the door and sternly inquiring whether the children inside had been naughty or nice this year.

As I explored the mask with my small fingers, scarcely did I give much deeper thought to the underlying epistemological and ontological complexities associated with the gesture of masquerading. But, somehow, I felt that I had definitely arrived at the heart of a salient set of questions.

Masquerading is an act of simultaneously disguising and displaying oneself. When one dons a mask, one enters a strange borderland where fact, determinacy and reality become nebulously unanchored. A mask both conceals and reveals –

hänelle hyvin määritellyn olemuksen. Se kantaa yksilöllisiä ja kollektiivisia merkityksiä. Siihen voi liittyä voimakkaita tunteita, ja se välittää varsin usein käsityksiä hyvästä ja pahasta. Se on ilmiönä jollain lailla liminaalinen, kahden erilaisen todellisuuden välillä majaileva tai liikkuva. Naamion kohdassamme pohdimme vaistomaisesti, millainen suhde on sillä, miltä asiat näyttävät ja mitä ne ovat. Kyse on ilmiöstä ja todellisuudesta – tai ”todellisuudesta”.

Naamioitumisen filosofiassa voi nähdä käytännöllisistä syistä jotain hyvin kepeää, mutta koko asia on samalla äärimmäisen vakava. Lisäksi siihen liittyy salaperäisyyttä, joka niin usein on tempaamassa meidät kaikki kiehtovaan tanssiinsa.

Kun italialainen taidehistorioitsija, FT Lorella Scacco ehdotti Serlachiukselle naamioaiheisen taidenäyttelyn järjestämistä, elettiin vielä aikaa ennen pandemiaa. Sitten covid-19 tuli, lykäksi näyttelyä parilla vuodella ja antoi sille kokonaan uudenlaisia merkityksiä. Minun oli kuitenkin koko ajan helppo odottaa näyttelyä ja sen yhteydessä julkaistavaa näyttelyjulkaisua – tätä kirjaa – innolla. Niitä odottaessani aloin pikkuhiljaa nähdä naamioita ja naamioitumista kaikkialla. Ymmärsin, miten merkittävä teema naamioituminen on paitsi taidehistoriassa, myös kulttuureissamme yleensä.

Näyttelyjulkaisun tehtävä on avata ja taustoittaa näyttelyn teemoja. Tässä kirjassa näyttelyn kuraattori Lorella Scacco ja hänen kutsumansa tutkijat – italialainen arkeologi, FT Carolina Orsini ja Serlachius-museoiden amanuenssi, FT Tomi Moisio kertovat näyttelyn teoksista ja siitä, miten monipuolisilla tavoilla ne liittyvät naamioitumisen kulttuurihistoriaan. Voimme lukea, miten naamioita on käytetty ja miten tämä näkyy kuvataiteen historiassa. Perinne on vanha mutta sai erityistä pontta modernistisen avantgarden ja sen primitivismi-innostuksen myötä. Samaan aikaan syntynyt nykyaikainen tieteellinen antropologia auttoi meitä ymmärtämään ilmiön laajuutta. Kolonialismin purkautuminen puolestaan on herättänyt ajankohtaisia kysymyksiä naamioihin liittyvän ja niitä hyödyntävän kuvataiteen oikeutuksesta ja kulttuurisesta omissa. Oma lukunsa ovat erilaiset esittävien taiteiden ja karnevalististen kulttuuri-ilmioiden naamioitumistraditiot, jotka ovat myös välittyneet kuvataiteilijoiden työhön. Nykyaikaisen postmodernistiset identiteettileikit ovat myös synnyttäneet rikkaan kerrostuman erilaista naamioitaidetta. Samoin digitaalisuus

it disguises one’s identity while paradoxically asserting it. It confers anonymity while at the same time communicating an explicit sense of the wearer’s deepest essence. Masks are often imbued with powerful emotions, or associations with either good or evil. They carry both individual and collective meanings. Masks are inherently liminal; they hover in borderlands and straddle parallel realities. When we encounter a mask, we instinctively begin to question how things *appear* versus what they really *are*. Masks embody the appearance-versus-reality theme, or the ‘real’ beyond reality.

Masquerading is often looked upon as an essentially lighthearted exercise, but there is something fundamentally profound and serious about the philosophy of masks. Their gravitas is only heightened by the air of mystery that irresistibly lures us into their intriguing world of ritual.

When Dr Lorella Scacco approached us with the idea of organizing a mask-themed exhibition at the Serlachius Museums, the pandemic was not yet upon us. Then COVID-19 arrived, and the project had to be postponed two years, during which time the mask trope gained all the greater topical relevance. As I waited with unwaning enthusiasm to move forward with the exhibition and this publication, I began to see masks and disguises everywhere, which ultimately awakened me to a deeper understanding of the important role of masks not only in art history, but in culture overall.

A catalogue’s purpose is to shed light on the exhibition’s background themes. In this book, the curator Lorella Scacco discusses the exhibits and the complex ways in which they relate to the cultural history of mask-wearing. Further insights are offered in essays by two curator-invited scholars, Dr Carolina Orsini and Dr Tomi Moisio, who examine the many functions performed by masks and the countless variations of mask tropes found throughout art history. Although mask-wearing is an ancient tradition, the motif was made popular especially by the avant-garde modernists and their ‘primitivist’ imagery. New scientific insight into the wider cultural phenomenon of mask-wearing has meanwhile come to light through the findings of modern anthropology. Post-colonial discourse has added further complexity to the mask theme by raising topical questions concerning cultural appropriation and whether the unacknowledged adoption of ‘primitive’ masks in Western art is effectively a

ja uudet mediataiteen menetelmät – ja aivan viime aikoina tekoäly – ovat rikastaneet tätä ikivanhaa traditiota.

Lorella Scaccon, Carolina Orsinin ja Tomi Moisioin artikkeleissa ilmiötä kuvataan yhtäältä hyvin käytännöllisesti, alkaen naamioiden materiaaleista ja käyttötavoista, toisaalta käsitteellisesti, päätyen naamioitumisen monipuolisiin merkityksiin ja naamioiden kykyyn kommunikoida kulttuurin, yhteiskunnan, uskomusten ja psykologian eri tasoilla. Näkökulma on koko ajan paitsi paikallinen, myös globaali. Naamiot ovat lopulta kaikille maailman kulttuureille yhteinen teema.

Artikkeleita nyt lukiessani minusta tuntuu, että kuraattori on halunnut näyttelyn ja tämän kirjan liikkuvan tai jopa ajelehtivan naamioiden todellisuudessa hyvin vapaalla, assosiativisella otteella. Hän ei esitä teosvalinnoillaan tai tekstillään kaikenkattavaa kokonaisteoriaa naamioitumisen kulttuurihistoriasta, vaan on vapaasti nostonut esiin erilaisia traditioita ja antaa meidän hahmottaa yhtäläisyyksiä ja eroja näyttelyn naamioaiheisissa teoksissa sekä etnografisista kokoelmista näyttelyyn tuoduissa historiallisissa naamioissa. Siksi näyttely ei ole kronologinen eikä välttämättä esitystavaltaan johdonmukaisuuteen pyrkivä. Pikemminkin se on materiaalin runsautta ja sen monia tulkintamahdollisuuksia korostavalla tavalla assosiativinen. Se osoittaa ja alleviivaa kuvaamiensa yksittäisten ilmiöiden välillä vallitsevia suhteita, jotka ovat luonteeltaan käsitteellisiä, mutta harvoin järjestelmällisiä, saati sitten hierarkkisia.

Haluan kiittää näyttelyn kuraattoria Lorella Scaccoa hänen innostuksestaan ja omistautumisestaan tälle yhteiselle projektilemmelle. Lämmin kiitos myös näyttelyn taiteilijoille, teosten lainaajille sekä näyttelyn ja julkaisun kaikille tekijöille.

Kirjan lukijoille ja näyttelyn kokijoille haluan toivottaa innostavaa vaeltelua tai jopa luottavaista harhailua naamioitumisen värikäessä kulttuurihistoriassa.

Berliinissä, 17. maaliskuuta 2024

FT Pauli Sivonen

Johtaja, Serlachius-museot

form of colonialism. Theatre and carnival masks represent their own intriguing chapter in the history of masks – indeed both are also popular recurring tropes in art history. Postmodern role play has for its part added new dimensions to the history of mask art, which has also been enriched by the advent of digitalization, new media and, most recently, artificial intelligence.

The following articles by Lorella Scacco, Carolina Orsini and Tomi Moisio discuss masks both in simple, pragmatic terms, starting with their materials and functions, but the discussion expands into a wider conceptual analysis of the manifold meanings of masquerading and the ability of masks to communicate information on many levels, whether related to culture, society, belief systems or psychology. The authors’ lens of study is both local and global. The mask is ultimately a theme that unites all the world’s cultures.

Reading the articles, I gained the impression that the curator is keen to invite spontaneous association by drifting freely in the world of masks rather than imposing rigidly preconceived viewpoints. The exhibits and texts do not attempt to present an all-encompassing theory on the cultural history of masks. Instead, they bring various traditions to the fore, inviting us to discover similarities and differences between the mask-themed artworks and masks from ethnographic collections. The exhibition is neither chronological nor systematic in its narrative. In its abundance of material and countless possible interpretations, it embraces a consciously associative approach. The exhibition underlines the inherently conceptual links between the phenomena it illustrates, but these connections are rarely systemic, let alone hierarchical.

I would like to express my warmest thanks to the curator, Lorella Scacco, for her enthusiasm and dedication to our joint project. Sincere thanks are also deserved by the featured artists, the lenders of artworks, and to the entire team involved in producing this exhibition and publication.

I hope this book and exhibition will offer our readers and visitors an inspiring journey – or dare I say a wild but sure-footed ramble – through the colourful cultural history of masks and masquerading.

Berlin, March 17, 2024.

Dr Pauli Sivonen

Director of the Serlachius Museums



KOKOELMA ETTORE MOLINARIO, MILANO | COLLECTION ETTORE MOLINARIO, MILAN

Pierre-Louis Pierson: *Scherzo di Follia (Castiglione kreivitär | The Countess of Castiglione)*, 1863, hopeagelatiinivedos | gelatin silver print, 40 × 30 cm

LORELLA SCACCO

Naamiot ja vaihtuvat identiteetit

Masks and Multiple Identities

Naamion käyttäminen on ikivanha tapa, joka tunnetaan lukemattomista kulttuureista, tilanteista ja eri aikakausilta. Naamion tehtävänä on edustaa, korostaa, peittää tai kiihdyttää tunnetilaa osana rituaalia, teatteriesitystä, psykologista tai hengellistä tilaisuutta esimerkiksi ”kaksoisolennon” hahmon tai jonkin ryhmän symbolina. Naamiota käytetään myös asioiden ruumiillistamisen apukeinona ja välittäjänä niin ihmisten kesken kuin ihmisen ja luonnonkin välillä. Arkaaisissa ja šamanistisissa riiteissä naamio edustaa perinnettä ja jatkuvuutta.

Monissa maailman kielissä naamioista käytetään jotakin muotoa sanasta ”maski”, jonka etymologiasta ei ole varmuutta. Yhden hypoteesin mukaan sana on peräisin myöhäiskeskiajan latinan sanasta *màsca*, joka mainitaan lakikokoelma Edictum Rotharin (643 jKr.) fraasissa ”strigam, quod est Masca”, mikä tarkoittaa ihmisiä tuhoavaa pahaa henkiolentoa tai aavetta.¹ Jo myöhäispaleoliittiselta kaudelta on löydetty todisteita rituaalinaamioiden käytöstä, joskaan ei kaikista tuon ajan kulttuureista. Tuolloin naamioita käytettiin lähinnä samankaltaisuuteen perustuvissa taikamenoissa ja lepytysrukouksissa, kuten Ranskasta ja Saharasta löydettyjen luolamaalausten kuvaamissa metsästyksessä edeltäneissä tanssirituaaleissa. Naamiot liittyivät siis juhlamenoihin, kansanperinteeseen ja mystiikkaan. Klassiselta ajalta tärkeä todiste on Vergiliuksen *Laulu maanviljelijän työstä*, jossa kerrotaan naamioiden keskeisestä osasta Bacchuksen riittimenoissa muinaisessa Roomassa.

Wearing a mask is an ancient gesture enacted in countless cultures, eras, and circumstances. Masks can represent, indicate, conceal or arouse emotion in ritual, theatrical, psychological, or spiritual settings, like the figure of the ‘double’ or symbol of belonging to a certain group. The mask is also an instrument of mediation, personifying ourselves, others and nature, carrying on the legacy of archaic and shamanic rites.

The etymology of the word ‘mask’ remains uncertain. One hypothesis contends that it derives from the late medieval Latin term *màsca*, which appears in the Edictum Rothari (643 C.E.), as “strigam, quod est Masca”, referring to an ignoble spirit or phantom that devours men.¹ There is, however, evidence of the ritual use of masks as far back as the Upper Palaeolithic era, although not in all cultures. At that time, masks were used mainly for homeopathic magical practices and propitiatory prayers, such as the dances preceding hunts depicted in cave paintings in France and the Sahara. Masks were thus present in festive, folkloric and mystic situations. Virgil provides important testimony of mask usage in classical times in his *Georgics*, where he refers to the significant role of masks worn in honour of Bacchus in ancient Roman agrarian rituals.

A fundamental function of masks is their use in ritual and magical practices, such as initiation rites or to embody familiar spirits in shamanism. In such cases, the mask serves as a



Näyttelijä-pienoisveistos | *Statuette of an Actor*,
Rooman valtakunnan aikainen | Roman period, pronssi | bronze, 15,5 cm

Naamioilla on ollut tärkeä tehtävä rituaaleissa ja taikamenoissa, muun muassa initiaatoriteissä ja tuttujen henkien edustajina šamanismissa. Näissä yhteyksissä naamioita käytetään elävien ihmisten ja heidän esi-isänsä maailman ”välikkappaleena”, mikä on hyvin yleistä esimerkiksi Afrikan kansojen keskuudessa.

Naamiot ovat olleet tärkeitä myös hautajaismenoissa esimerkiksi muinaisessa Egyptissä, jossa muumioitavan vainajan kasvat peitettiin naamioilla.² Muinaisessa Kreikassa naamioilla oli tärkeä tehtävä sankari- ja Dionysos-kulteissa. Kreikkalaiseen



Tuohinaamio | Bark mask, Mansi-kansa (vogulit), Venäjä, Siperia, Sosvajoki, Sartynja | Mansi people (Voguls), Russia, Siberia, River Sosva, Sartynya, Ennen vuotta | before 1906, koivun tuohi, koivu, poronkarva | birch bark, birch, reindeer fur

‘medium’ between the world of the living and that of the ancestors, a very common function of masks among African peoples. Another critical use of masks is in funeral rituals, as in ancient Egypt, where the process of mummification called for the deceased to be masked.² In ancient Greece, masks were crucial in hero cults and in the cult of Dionysus. Greek masks were also widely used in theatre, generally constructed with supple, light materials, like macerated linen hardened with glue. They often incorporated a wig, resulting in a compact structure to place over the head.³ This practice was taken up by the Romans, as seen in the *Statuette of an Actor* from the Roman imperial age. Here, the mouth of the mask, known as ‘a tromba’ is not merely a wide opening to let the actor’s voice through, but also a slit through which to look out.⁴ In addition, the mask often appears as a decorative element in jewellery, oil lamps and Roman architecture.

The function and use of masks varies according to the historical, cultural and situational context. War masks, for example, resembled helmets and were made specifically to incite fear. Others often representing animals or symbolic figures were more adaptable to the face thanks to the use of simpler materials, such as wood, leather, hide, bark, and woven fibres. *Birch Bark Mask*, for example, made of birch bark with reindeer-skin eyebrows and beard, was worn by Nordic and Baltic peoples during bear hunt festivals. The snout is constructed by bending a piece of bark and sewing it onto the rest of the mask.

teatteriin kuuluneet naamiot tehtiin taipuisista ja keveistä materiaaleista, kuten liimalla kovetetusta liotetusta pellavasta. Naamioon lisättiin usein peruukki, jolloin kokonaisuus peitti näyttelijän pään.³ Teatterinaamiot otettiin käyttöön myös Roomassa, mistä kertoo näyttelijää esittävä pienoisveistos keisarikaudelta. Naamion suu eli *tromba* ei ole pelkästään aukko, josta näyttelijä puhuu, vaan siitä myös näkee ulos.⁴ Lisäksi naamio esiintyy usein koristeellisena elementtinä koruissa, öljylampuissa ja roomalaisessa arkkitehtuurissa.

Naamioiden merkitykset ja käyttötavat vaihtelevat historiallisesta ja paikallisesta kontekstista toiseen. Esimerkiksi kypärämäisten sotanaamioiden tarkoitus oli herättää vihollisessa pelkoa. Eläimiä tai symbolisia hahmoja esittävät naamiot istuivat usein paremmin käyttäjänsä kasvoille, koska ne tehtiin yksinkertaisemmista materiaaleista, kuten puusta, nahasta, kaarnasta tai punotuista kuiduista. Esimerkiksi ruotsalainen tuohinaamio on tehty koivun tuohesta, ja sen kulmakarvat ja parta ovat poronahkaa. Tuohinaamioita käytettiin Pohjoismaissa ja Baltian alueella karhunpeijaisissa. Taivutetusta tuohesta tehty nenä on kiinnitetty naamioon ompelemalla.

Suomalainen nuuttipukin naamari on peräisin Sipoosta, ja sitä on käytetty perinteisessä Nuutin päivän juhlassa 7. tammi-kuuta. Joulun jälkeisinä päivinä lapset ja aikuiset kiersivät joukolla koti- ja naapurikylissä ovelta ovelle pukeutuneina vanhoihin vaatteisiin, nuringpäin käännettyihin turkkeihin ja nukkvieruihin nuttuihin. Tärkeä osa asua oli sarvekas naamari, jonka vuoksi kulkijoita sanottiin nuuttipukeiksi.⁵ Naisiksi pukeutuneet miehet ja miehiksi pukeutuneet naiset käyttivät naamareita ja lauloivat pilkkalauluja riehan kunniaksi. Valeasujen käytössä voi nähdä yhteyksiä uusiguinealaisen iatmulheimon harjoittamaan *naven*-seremoniaan, jossa sukupuolten välistä ristiriitaa tasapainotetaan transvestismin avulla. Antropologi Gregory Bateson on rakentanut *naven*-aiheen ympärille teoksen, joka kuuluu merkittävimpiin antropologian alalla.⁶ Naamioita lainanneiden museoiden ja muiden kokoelmien ansiosta naamioiden monet tehtävät ja käyttötarkoitukset saavat sijansa Serlachius-museoiden näyttelyssä.

Nuuttipukin naamari | *St. Knut's Day mask*,
Suomi | Finland, 1850–1895, lampaannahka | lamb leather

The 19th century *St. Knut's Day Mask* relates to a tradition that originated in the Finnish town of Sipoo and is linked to St Knut's Day, January 7. On the days after Christmas, groups of children and adults visit the houses in their own and neighbouring towns dressed in old, discarded clothes, inside-out fur coats or worn-out jackets. An essential element of this dressing up was a mask adorned by a set of horns, hence the designation of such masks as ‘St Knut's Day goats’.⁵ Men dressed as women and women as men wore face masks and sang mocking songs in celebration. This disguise evokes the ceremony called *naven* practiced by the Iatmul tribe of New Guinea, in which transvestitism balances the contrast between the sexes. The *naven* ceremony is the central theme around which the anthropologist Gregory Bateson has built one of the most influential works in the field of anthropology.⁶

The multiple meanings and functions of masks are illustrated in this exhibition at the Serlachius Museums through a selection of masks on loan from museums and cultural collections from various countries.





tuntematon | unknown: *Papposileno*,
2. vuosisadan jälkipuolisko jKr. |
2nd half of the 2nd century A.D.,
valkoinen marmori | white marble,
101 × 35 × 25 cm

MUSEO NAZIONALE ROMANO, ROOMA | ROME, 135769



Riipus | Pendant, Rooman valtakunnan aikainen |
Roman period, pronssi | bronze, 5,5 × 4 × 4 cm

MUSEO NAZIONALE ROMANO, ROOMA | ROME, 65465



Antefiksi | Antefix, Rooman valtakunnan aikainen | Roman period,
keramiikka, terrakotta | ceramic, terracotta, 16 × 16 × 10 cm

MUSEO NAZIONALE ROMANO, ROOMA | ROME, 4530



Vesinokka | Gargoyle, Rooman valtakunnan aikainen | Roman period,
keramiikka (muottiinvalettu) | ceramic (mold modeling), 24 × 25 × 25 cm

MUSEO NAZIONALE ROMANO, ROOMA | ROME, 12157



MUSEO NAZIONALE ROMANO, ROMA | ROME 121521

Vesinokka | Gargoyle, Rooman valtakunnan aikainen | Roman period,
keramiikka (muottiinvalettu) | ceramic (mould modeling), 24 × 47,5 × 6,5 cm



MUSEO NAZIONALE ROMANO, ROMA | ROME 62754

Campana-reliefi | Campana relief,
keisari Augustuksen ajalta | Augustan age,
keramiikka (muottiinvalettu) |
ceramic (mould modeling), 37,5 × 42 cm



MUSEO NAZIONALE ROMANO, ROMA | ROME 62164

Öljylamppu | Oil lamp,
Rooman valtakunnan aikainen | Roman period,
keramiikka (muottiinvalettu) |
ceramic (mould modeling),
3,5 × 11,5 × 8 cm



MUSEO NAZIONALE ROMANO, ROMA | ROME 5694

Öljylamppu | Oil lamp,
Rooman valtakunnan aikainen |
Roman period,
keramiikka (muottiinvalettu) |
ceramic (mould modeling),
4,1 × 11,5 × 8,3 cm



GOSTA SERIACHUKSEN MADRASKÄÄNÖ | GOSTA SERIACHUKSEN FINE ARTS FOUNDATION

Paul Gauguin: *te Atua* (*Jumalat* | *The Gods*), 1893–1894, puupiirros | woodcut, 20 × 35,5 cm

Kaukaiset innoituksen lähteet ja avantgardetaide

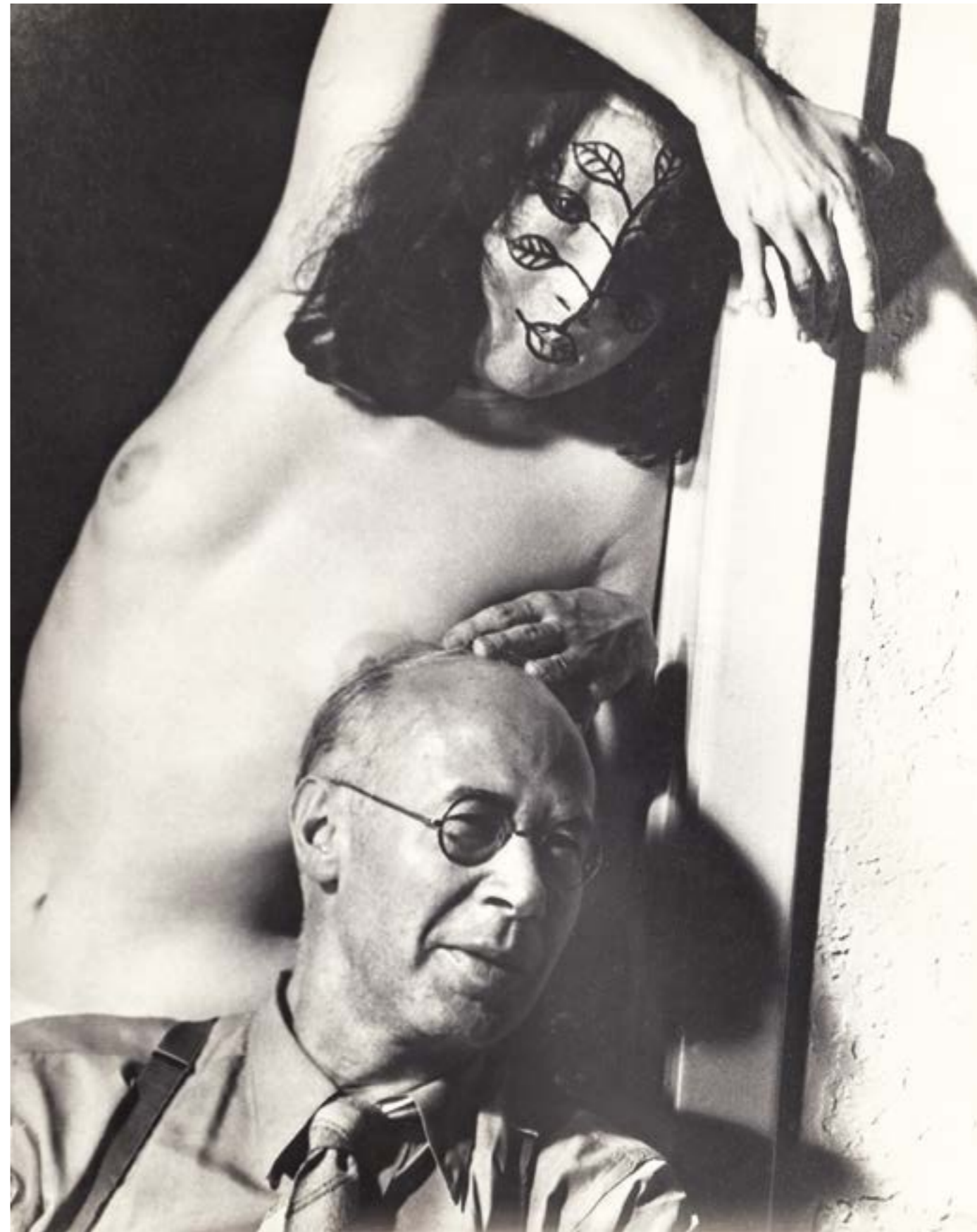
Naamiot ovat rikastuttaneet taiteilijoiden mielikuvitusta etenkin siitä lähtien, kun avantgardistiset suuntaukset avasivat uusia näkökulmia maailmaan uusilla ilmaisukeinoillaan. Paul Gauguinin muuttoa Tahitiin vuonna 1890 pidetään alkusysäyksenä uusien ja kaukaisten kulttuurien inspiroimalle kuvataiteelle, mistä kertoo Gauguinin puupiirros *te Atua* (*Jumalat*, 1893–1894). Kiinnostus naamioihin näkyy myös monissa Man Rayn (Emmanuel Radnitzky) töissä, mistä erinomainen esimerkki on taidemaalari Margaret Neimanin valokuva vuodelta 1942. Neiman seisoo naamio kasvoillaan ja yläruumis paljaana kirjailija Henry Millerin takana. Sovinnaisesti pukeutuneen Millerin tyyni olemus näyttyy vahvassa kontrastissa dynaamisen muusan kanssa.

Man Rayn ikonisessa valokuvassa *Noire et blanche* (*Musta ja valkoinen*, 1926) mustatukkaisen naisen pää lepää pöydällä vieressään naiskasvoja esittävä tyylitelty afrikkalaisveistos. Kasvoja ja veistosta yhdistää leikkisä samankaltaisuus kuten

Inspiration from Afar and Avant-Garde Art

Masks have enriched the imagination of artists, especially since the avant-garde movements, with their new expressions and perceptions of the world around them. Paul Gauguin's move to Tahiti in 1890 is considered as marking the beginning of a new style of visual art inspired by distant cultures, as manifest by the woodcut *te Atua* (*The Gods*, 1893–94). A fascination with masks can also be seen in many works by Man Ray (Emmanuel Radnitzky), his 1942 photograph of the painter Margaret Neiman being an excellent example. She wears a mask but is otherwise naked to the waist, looming behind the writer Henry Miller, whose calm pose and classic attire strike a contrast to his dynamic muse.

Man Ray's iconic 1926 photo, *Noire et blanche*, shows a black-haired woman resting her head on a table displaying an African sculpture of a stylized female face. There is a play of correspondence between the two faces and the continents of Europe and Africa: the female figures come together beyond time and



KOKEEMAA ETTORE MOLINARIO, MILANO | COLLECTION ETTORE MOLINARIO, MILAN

Man Ray: *Henry Miller ja Margaret Neiman* | *Henry Miller and Margaret Neiman*, 1942, vintage-cibachrome-vedos (Diasec-vedos, takana alumiinikehys) | vintage cibachrome print (diasec with aluminiumframe on the verso), 25,1 × 20 cm



YKSTIKKOKEELMÄ GIO MARCONI, MILANO | PRIVATE COLLECTION GIO MARCONI, MILANO

Man Ray: *Musta ja valkoinen* | *Noire et blanche* | *Black and White*, 1926, valokuva | photograph, uusi vedos | new print 1980, 18 x 23,5 cm

Eurooppaa ja Afrikkaakin: naishahmot kohtaavat kuvassa ajan ja tilan tuolla puolen kuin pyrkien vuoropuheluun toiseuden kanssa. Kuvan nainen on Kiki de Montparnasse, näyttelijä, kirjailija ja Pariisissa vaikuttaneen tiiviin taiteilijapiirin jäsen.

Surrealistisessa poetiikassa naamiot nähdään dekontekstualisoituina esineinä, jotka saavat odottamattomia, runollisia ja arvoituksellisia piirteitä, kun ne rinnastetaan vapaasti ihmiskasvojen kanssa.⁷ Naamiot viittaavat riitteihin, joissa niitä on alun perin käytetty, sekä yleisemmin primitiiviseen taiteeseen, jonka kumouksellisuutta surrealistit ihailivat siksi, että se ei noudattanut länsimaisen taiteen sääntöjä.⁸

space, as if searching for dialogue with the Other. The woman in the photo is Kiki of Montparnasse, actress, writer, and a member of a close-knit network of artists in Paris at the time.

According to Surrealist poetics, masks are decontextualized objects that produce unexpected, poetic, and enigmatic effects when freely associated with the human face.⁷ They conjure up the rites in which they were used as well as primitive art in general, which the Surrealists loved for its subversive nature, being unfettered by the rules of Western art.⁸

Born of the colonial experience and the resulting discovery of new cultures and arts, the term ‘primitivism’ has taken on

Kolonialismiin ja sen myötä löydettiin uusiin kulttuureihin ja uuteen taiteeseen perustuva termi ”primitivismi” on muuttanut luonnettaan aikojen kuluessa. Alessandro Del Puppon mukaan 1900-luvun alussa primitivismillä tarkoitettiin kaikkea länsimaisen perinteen ulkopuolista taidetta, myös Bysantin, keskiajan ja renessanssia edeltävän ajan teoksia. Muun muassa Giotton ja Masaccion kaltaiset taiteilijat luokiteltiin ”primitiivisiksi”.⁹

Jo aikaisemmin eurooppalaisen romantiikan teorioissa pidettiin vapaata ja spontaania taidetta alkukantaisena ja naiivina, lapsenomaisena ilmaisuna. Vuonna 1846 Charles Baudelaire vaati, että täydellisyyteen pyrkivässä taiteessa on turvauttava spontaaniiin muotokieleen. Myöhemmin evoluutioteoriasta vaikutteita ottaneessa eurosentrisessä ajattelussa ”primitiivisen kulttuurin” monisyinen ja -kerroksinen käsite yhdistettiin myyttiin ”jalosta villistä”.

Kolonialismin aikana tutkijat tulksivat vieraiden maiden kuvataidetta piittaamatta paljoakaan paikallisten taiteilijoiden näkökulmasta, ja teoksia luokiteltiin länsimaisen taidekaanonin tyylien mukaisesti. Samaan aikaan kolonialismin laajeneminen lisäsi ”etnografisten esineiden” tuontia Eurooppaan, missä ne nähtiin pelkkinä kurioositeetteina, kunnes keräilijät alkoivat kelpuuttaa niitä kokoelmiinsa. On avantgardetaiteilijoiden ansiota, että käsitys ”primitiivisestä taiteesta” sai myönteisen sävyn aitona ja elinvoimaisena ilmiönä. He tunsivat kaukaisten maiden naamioissa uuden ilmaisuvoimaisen kielen, jonka avulla päästiin eroon länsimaisten taideakatemioiden vuosisataisista perinteistä. Ensimmäisiä tarinallisten aiheiden sivuuttamisen ja yksinkertaistetun muotokielen sisäistäneitä eurooppalaistaiteilijoita olivat Henri Rousseau ja Paul Cézanne, jotka luettiin taiteilijoina ”primitivisteiksi”.

Primitiivisen tyylin leviäminen 1900-luvun alussa loi uusia muoto- ja tyyliratkaisuja, jotka suodattuivat eurooppalaisen perinteen modernin tulkinnan lävitse. Afrikkalaisten naamioiden (joita esiteltiin Pariisissa ensi kerran noin vuonna 1906) muotoihin ja plastisuuteen ihastuivat monet taiteilijat, muun muassa Henri Matisse, Amedeo Modigliani ja Pablo Picasso. Picassoon tekivät vaikutuksen erityisesti gabonilaisen fang-kansan naamiot, kun hän tutustui niihin Matissen ateljeessa ja maalasi niiden innoittamana kuuluisan maalauksensa *Avignonin naiset* (1907). Naamioiden vaikutus näkyy myös

new meanings over the course of the years. According to the expert Alessandro Del Puppo, in the early 20th century, primitivism denoted all arts outside Western tradition, including Byzantine, medieval and pre-Renaissance art. In fact, even artists such as Giotto and Masaccio were classified as ‘primitive’.⁹ Before that, the theories of European Romanticism had already identified free, spontaneous forms of art as primal and naïve expressions typical of children. In 1846, Charles Baudelaire asserted that art needed spontaneity of form to approach perfection. The complex, many-layered idea of ‘primitive culture’ was later associated by evolutionary and Eurocentric theories with the myth of the ‘good savage’. Scholars of the colonial period presumptuously interpreted the visual arts of other countries with little consideration for the viewpoint of the local artists, classifying their work under definitive stylistic categories upheld by Western canons. Meanwhile, the expansion of colonization resulted in more and more ‘ethnographic objects’ being brought into Europe, which were seen initially as mere curiosities but eventually recognized as objects worthy of private collecting. Thanks to the artists of the avant-garde movements, the notion of ‘primitive art’ assumed the positive sense of authenticity and vitality. They recognized these masks from distant lands as a new expressive language that marked a liberation from Western art history traditions passed down through the academies for centuries. The first European artists to fully appreciate the simplification of forms and the absence of narrative subjects were Henri Rousseau and Paul Cézanne, both of whom were incidentally defined as ‘primitive’ painters.

The diffusion of primitive styles in the early 20th century generated new formal and stylistic solutions filtered through a modern vision of European tradition. Numerous artists were fascinated by the form and plastic quality of African masks (first known in Paris around 1906), including Henri Matisse, Amedeo Modigliani and Pablo Picasso. The latter was especially impressed by the masks of the Fang people of Gabon, which he first saw in Matisse’s studio, and which led him to conceive his famous 1907 painting *Les demoiselles d’Avignon*. The influence of masks is also discernible in his late works, such as *Tête de femme (La Méditerranée)* (1957), an oil painting with a very light palette that seems to be inspired by the African idols that Picasso collected along with Oceanic figurines from 1907 onwards.

Picasson myöhäisemmissä teoksissa, esimerkiksi teoksessa *Tête de femme (La Méditerranée)* (*Naisen pää (Välimeri)*, 1957). Vaaleasävyisen öljymaalauksen ilmeisiä innoittajia ovat afrikkalaiset idolihaamot, joita Picasso keräili Etelämeren jumalahmojen ohessa vuodesta 1907 lähtien.

Toinen esimerkki naamioista vaikutteita saaneesta taiteilijasta on kuubalainen kuvataiteilija Wifredo Lam. Asuessaan Pariisissa vuosina 1938–1941 hän kiinnostui Picasson ei-eurooppalaisen taiteen kokoelmasta ja maalasi sen inspiroimana teokset *Figure (Figuuri)*, 1938) ja *Femme (Nainen)*, 1942). Suurimman vaikutuksen Lamiin tekivät antiloopin sarvien koristama kypäränaamio ja krokotiilinleuat, jotka ovat peräisin baouléheimolta Norsunluurannikolta. Lam aisti Picasson maalauksissa ”afrikkalaisen taiteen ja hengen” ja kertoi, että tutustuminen Picassoon ja Pariisiin ”vaikutti häneen kuin syytin”, sillä se ohjasi hänet afrikkalaisen taiteen pariin ja samalla kubistien ja surrealistien seuraan, jossa kannatettiin taiteen vapautta ”porvariston taiteellisesta diktatuurista”.¹⁰

Picasso esitteli Lamin Michel Leirisille, kansatieteilijäksi ryhtyneelle runoilijalle, jolla oli läheiset yhteydet surrealisteihin ja joka johti Pariisin etnografisen museon Afrikka-osastoa.



Pablo Picasso ateljeessaan Montmartrella kesällä 1908 | Pablo Picasso in his workshop in Montmartre in Paris, summer 1908

The Cuban painter Wifredo Lam is another artist whose work was influenced by such masks. While living in Paris between 1938 and 1941, he became fascinated by Picasso’s non-European art collection, which inspired his paintings *Figure* (1938) and *Femme* (1942). Lam was especially struck by a helmet mask with antelope horns and crocodile jaws of the Baoulé tribe of Ivory Coast. Lam sensed “the presence of African art and spirit” in Picasso’s paintings and explained that his encounter with Picasso and with Paris had “the effect of a detonator” that brought him into contact with African art as well as Cubists and Surrealists who promoted an art free “of the intellectual dictatorship of the bourgeoisie”.¹⁰

Picasso introduced Lam to Michel Leiris, a poet turned ethnologist and friend of the Surrealists who oversaw the African department of the Paris ethnographic museum. In the early ‘30s, Leiris had participated in the French anthropologist Marcel Griaule’s Dakar-Djibouti expedition, during which he encountered the Dogon people of Mali, a decisive experience in his career. After they returned to Paris, the Surrealist review *Minotaure* dedicated an issue to the expedition and Leiris’s descriptions, and in 1938, Griaule published a study of Dogon masks. According to the anthropologist James Clifford, there has always been a close relationship between Surrealism and ethnography insofar as both groups question themselves and seek ‘new’ modes of experiencing reality. Clifford writes: “Reality is no longer a given, a natural, a familiar environment. The self, cut loose from its attachments, must discover meaning where possible.”¹¹ He goes on to claim that this situation underlies both Surrealism and modern ethnography.

In general, it can be stated that the discoveries and studies of so-called ‘exotica’ during the pre-colonial and colonial periods led to the formation of new anthropological theories that re-evaluated this ‘exotica’, which had been initially dismissed or ‘downgraded’ as inferior art. It also led to the development of organizational methods in museums and to the whole phenomenon of cultural history collections.

Thanks to ethnographic studies, African art has undergone a major re-evaluation, resulting in the birth of the concept of ‘contemporary African art’ between the 1920s and 1970s. Standing out among the up-and-coming generation is Delphine Diallo, a French-Senegalese artist based in New York. She



Pablo Picasso: *Naisen pää (Välimeri)* | *Tête de femme (La Méditerranée)* | *Bust of a Woman (The Mediterranean)*, 1957, öljy kankaalle | oil on canvas, 64 × 53,5 cm



TAITEILIJAN JA ESHEVE GALLERIN OMIKSIKESKESÄ | COURTESY THE ARTIST & ESHEVE GALLERY

Delphine Diallo: *Naamio* | *Mask*, 2022, mattavedos Fuji Crystal Archive -paperille, Dibond-alumiinikomposiittipohja | Fuji Crystal Archive mat on aluminium / dibond, 30 x 20 cm



TAITEILIJAN JA ESHEVE GALLERIN OMIKSIKESKESÄ | COURTESY THE ARTIST & ESHEVE GALLERY



Delphine Diallo: *Naamio* | *Mask*, 2022, mattavedos Fuji Crystal Archive -paperille, Dibond-alumiinikomposiittipohja | Fuji Crystal Archive mat on aluminium / dibond, 30 x 20 cm (kukin | each)

Leiris osallistui 1930-luvun alussa ranskalaisantropologi Marcel Griaullen tutkimusmatkalle Dakarista Djiboutiin. Matkan varrella Griaule tutustui Malissa dogon-kansaan, ja tämä kohtaaminen muutti hänen uransa suunnan. Retkikunnan palatua Pariisiin surrealistijulkaisu *Minotaure* omisti kokonaisen numeron retken tuloksille ja Leirisin teksteille. Griaullen tutkimus dogonien naamioista ilmestyi vuonna 1938.

Antropologi James Cliffordin mukaan surrealismilla on aina ollut läheinen suhde kansatieteeseen siinä mielessä, että molemmat kyseenalaistavat oman toimintansa ja etsivät ”uusia” tapoja kokea todellisuus. Cliffordin sanoin: ”Todellisuus ei ole enää itsestään selvä, luonnollinen ja tuttu ympäristö. Kiintymyksensä kohteisiin siteet katkaissaan minuuden on etsittävä merkitystä mistä milloinkin.” Cliffordin mukaan tämä pätee sekä surrealismiin että nykyaikaiseen kansatieteeseen.¹¹

Yleisesti ottaen voidaan sanoa, että niin sanotusti ”eksoottisten esineiden” löytäminen ja tutkiminen esikoloniaalisena ja koloniaalisena aikana johti antropologian syntyyn, kun luotiin uusia teorioita arvioimaan uudelleen ”eksoottisia kokoelmia” – jotka oli alun perin luokiteltu tai ”alennettu” ala-arvoiseksi taiteeksi. Samaa perua ovat museoiden organisointiperiaatteet ja kulttuurihistorialliset kokoelmat.

Etnografisen tutkimuksen ansiosta afrikkalaista taidetta arvioitiin laajasti uudestaan, mikä puolestaan johti ”afrikkalaisen nykyaikaisen” käsitteen syntyyn 1920–1970-lukujen aikana. Nykyaikaisien nousevasta polvesta erottuu erityisesti Delphine Diallo, New Yorkiin asettunut ranskalais-senegalilainen taiteilija. Hän luo uutta kuvaa afrikkalaisista naisista välineinään kollaasi sekä analoginen ja digitaalinen valokuvaus. Hän käytännössä dekonstruoi kolonialistisen historian kaavoihin kangistuneen kuvan naisvartalosta ja korostaa aktivistina visuaalisen provokaation keinoin naisten ja kulttuuristen vähemmistöjen voimaa. Naisten hengellisyyttä kuvaavien maskeerauksen, naamioiden, symbolien ja muodonmuutosten taustalla Diallo herättää henkiin myyttisten sankarittarien kanssa käytävän dialogin magian, kertoo yleismaailmallisia tarinoita ja elvyttää maailman pyhyyttä.

Kolonialismin purkamisesta on tullut tärkeä keskustelunaihe. Kolonialismin purkamisen tarkoittaa kolonialismin vaikutusten kumoamista, mikä puolestaan tarkoittaa kaikkien kulttuurien tunnustamista ja kunnioittamista niiden omien

proposals a new image of African women through collage and analogical and digital photographic techniques. She effectively deconstructs the vision of the female body determined by the formulas of colonial history while, as an activist, she uses visual provocations to empower women and cultural minorities. Behind the make-up, masks, symbols, and transformations used to portray female spirituality, Diallo recreates the magic of a dialogue with mythic heroines recounting universal stories and enlivening the sacredness of the world.

The theme of decolonization has become central to contemporary discourse. To decolonize means to undo the effects of colonialism, that is, to know and respect all cultures in accordance with their own cultural values without discrimination, appropriation, forced assimilation or aggression. Many European museums have begun to recount colonial history in a new way and to explain the provenance of the works in their collections openly and honestly. In the same vein, this exhibition at the Serlachius Museums aims to show the Finnish public the variety and beauty of ancient, modern, and contemporary masks from around the world and to suggest, without prejudice or distinction, the substantial, complex interweaving of their iconography, content and symbols that has occurred over the centuries.

Masks in the Theatre

Masks evoke not only complex, performative, expressive and creative ritual scenarios but also the widespread practice of masquerading in contemporary life in the act of dressing up for free time activities, such as historic re-enactments, ‘cosplay’ and carnivals.

In the late 19th and early 20th centuries, when commedia dell’arte had exhausted its life cycle in theatre, masks like those of Pulcinella and Harlequin began to shed their specific references and be absorbed into the category of ‘entertainment’. This shift was represented in painting in various ways. Indeed, pictorial versatility became the principal trait of commedia dell’arte as of 1915, when certain aspects of this theatre genre were rediscovered and reinterpreted from a new perspective, leading to a sort of ‘revival’ of the Pulcinella mask.



Naamiaisnaamio | Masquerade mask, Ruotsi | Sweden, 1790–1792, silkki | silk, 24,5 × 21 cm

kulttuuristen arvojen mukaisesti ilman kulttuurista syrjintää, omimista, pakkosopeuttamista ja aggressiota. Monet euroopalaiset museot kertovat jo kolonialismin historiasta uudella tavalla ja selittävät kokoelmiensa alkuperää avoimesti ja rehellisesti. Myös *Naamiot*-näyttely pyrkii esittelemään suomalaisyleisölle muinaisten, modernien ja nykyaikaisten naamioiden moninaisuutta ja kauneutta ja kiinnittämään huomion ennakkoluulottomasti ja arvottomatta naamioiden ikonografian, sisällön ja symboliikan perustavanlaatuisen ja monisyisen sekoittumiseen vuosisatojen aikana.

Naamiot teatterissa

Sen lisäksi, että naamiot ovat mukana monijuonteisissa, performatiivisissa, ilmaisuvoimaisissa ja luovissa rituaalitapahtumissa, ne kuuluvat myös laajalle levinneeseen naamioitumiseen vapaa-ajan pukeutumisessa, esimerkkeinä vaikkapa historian elävöittämistapahtumat, ”cosplay” ja karnevaalit.

Kun commedia dell’arten valtakausi teattereissa oli jäänyt taakse 1800-luvun jälkipuoliskolla ja 1900-luvun alussa, Pulcinellan ja Harlekiinin kaltaisten hahmojen naamiot menettivät alkuperäistä merkitystään ja sulautuivat osaksi ”viihdettä”. Muutos näkyi monin tavoin myös maalaustaiteessa. Vuoteen 1915 mennessä kuvallisesta monimuotoisuudesta tuli commedia dell’arten pääjuonne lajityypin joidenkin piirteiden uuden tuleminen ja niiden uudelleentulkinnan myötä, mikä nosti Pulcinellan naamion uuteen suosioon.

Tästä on kiittäminen ennen muuta Picassoa ja Gino Severiniä, joista kumpikin hyödynsi naamioita kokeillessaan uusia muotoratkaisuja. Kokeilut liitettiin kummankin osalta italialaisuuteen, Picasson tapauksessa kansanomaisuuteen, kun taas Severinin kohdalla ne nähtiin omien juurien etsinnän eksistentiaalisena avaimena.¹²

Tutustuttuaan kubismiin 1900-luvun alkuvuosina Pariisissa ja liittyttyään vuonna 1909 futuristeihin Severini omistautui kuvalliselle tutkimukselle, joka heijasteli tiukasti matemaattis-geometrisiin periaatteisiin perustuvaa teoreettista lähestymistapaa ja jonka aiheena oli Severinin italialaisten juurien innoittamana commedia dell’arte.¹³ *Naamiot – Vaihtuvia identiteettejä antiikista nykyaikaiseen* -näyttelyssä esillä olevat



Gino Severini: *Piliipiipari-Pierrott* | *Pierrot with Flute*, 1921–1922, fresko | fresco, Montegufonin linna | Montegufoni Castle, Firenze | Florence

ARCHIVIO SEVERINI FRANCHINAN LUVALLA | COURTESY OF ARCHIVIO SEVERINI FRANCHINA



Gino Severini: *Kolme naamioitua soittajaa* | *Three Masked Musicians*, luonnos | sketch, 1921–1922, lyijykynä paperille | pencil on paper, 24,5 × 35 cm



Gino Severini: *Kolme naamioitua soittajaa* | *Three Masked Musicians*, 1921–1922, fresko | fresco, Montegufonin linna | Montegufoni Castle, Firenze | Florence

ARCHIVIO SEVERINI FRANCHINAN LUVALLA | COURTESY OF ARCHIVIO SEVERINI FRANCHINA



Gino Severini: *Viulisti-Pulcinella* | *Pulcinella with Violin*, 1921–1922, fresko | fresco, Montegufonin linna | Montegufoni Castle, Firenze | Florence

Picasso and Gino Severini were two key figures in this revival, each of whom, in his own way, used masks as a pretext to experiment with new formal solutions. In both cases, however, they were associated with Italianness, in the folk sense for Picasso and as an existential key to the rediscovery of his own roots for Severini.¹²

After espousing Cubism in Paris in the first years of the 20th century and joining the Futurist movement in 1909, Severini devoted himself to pictorial research strictly reflecting a theoretical elaboration based on mathematical and geometrical criteria, looking to commedia dell'arte to represent his Italian roots.¹³ The drawings on exhibit at the Serlachius Museums form part of his plans for panels for the Castello di Montegufoni and for the Casa Rosenberg. In 1920, thanks to the French collector and gallery owner Léonce Rosenberg, the artist was invited to work for the Sitwell family of London, who commissioned the decoration of the walls of their Renaissance castle in Tuscany. The theme of this decorative cycle was the commedia dell'arte, a subject considered 'exotic' by the English patrons, 'a sort of distilled *chinoiserie*'.¹⁴ Severini himself wrote, "They were very keen on having me paint subjects from the commedia dell'arte, for they had purchased a gouache and some drawings of mine from Rosenberg on these themes and were very fond of them. I could not have asked for more than making them happy. Their request was no imposition. Had I refused, they would have accepted any subject I chose."¹⁵ Throughout his career, Severini never abandoned the theme of the masked figure as a symbol of eternity, since, like the protagonists of myths and heroes of legends, they never actually existed yet will live on forever.

Since the late 19th century, various Finnish artists have used the theme of the mask as both a classical and a carnival reference. This exhibition features the following paintings in chronological order: *In a Café in Paris* (1886) by Akseli Gallen-Kallela, in which the woman's face is covered by a black mask; *Masks* (1903) by Albert Edelfelt; *Face (Mask)* by Ellen Thesleff

piirustukset liittyvät Severinin Montegufonin linnaan ja Casa Rosenbergiin suunnittelemiin kuvapaneeliin. Ranskalaisen keräilijän ja galleristin Léonce Rosenbergin myötävaikutuksella Lontoossa asunut Sitwellin perhe tilasi vuonna 1920 Severiniltä seinämaalauksia renessansihuvilaansa Toscanassa. Maalauksen aihe oli commedia dell'arte, jota Severinin englantilaiset asiakkaat pitivät "eksoottisena", "eräänlaisena tiivistettynä *kineseriana*".¹⁴ Severini kirjoitti: "He halusivat ehdottomasti minun maalaavan commedia dell'arten hahmoja, sillä he olivat ostaneet Rosenbergilta yhden guassityöni ja joitakin saman aiheisia piirustuksia ja pitivät niistä kovasti. Halusin kernaasti tehdä heidän mielikseen. Tilaus ei ollut lainkaan rasittava. Jos olisin kieltäytynyt tekemästä mitä he pyysivät, he olisivat hyväksyneet minkä tahansa ehdottamani aiheen."¹⁵ Severini ei koko uransa



Gino Severini: *Soittotunti* | *The Music Lesson*, luonnos | sketch, 1928–1929, seinäpaneeli Rosenbergin taloon | panel for the Rosenberg Mansion, lyijykynä paperille | pencil on paper, 42,5 × 24,5 cm

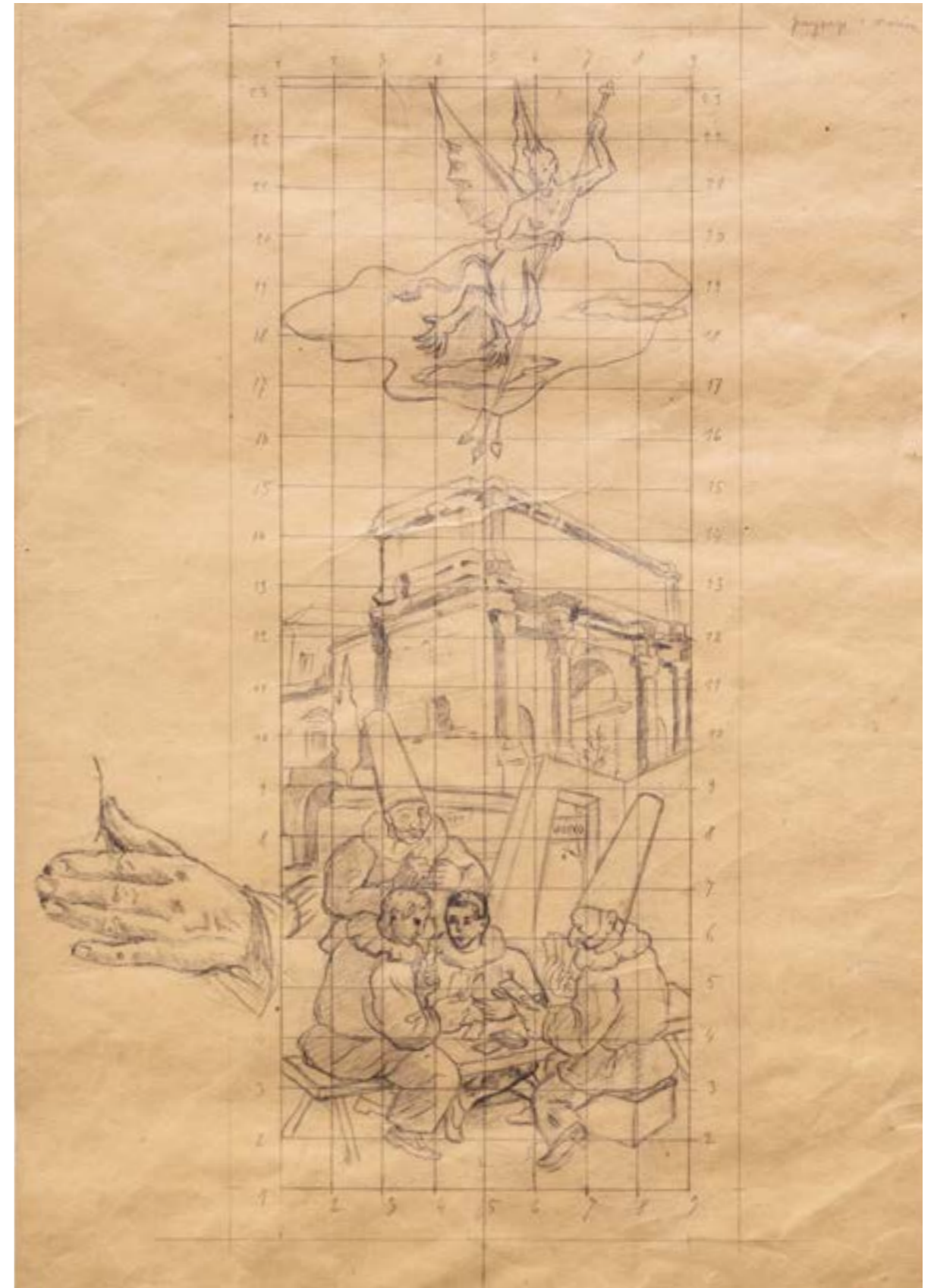


Gino Severini: *Rakkautta ensisilmäyksellä* | *Love at First Sight*, luonnos | sketch, 1928–1929, seinäpaneeli Rosenbergin taloon | panel for the Rosenberg Mansion, lyijykynä paperille | pencil on paper, 42,5 × 24,5 cm



KOJELMA FRANCHINA | COLLECTION FRANCHINA

Gino Severini: *L'équilibriste* | *Akrobaatti* | *The Acrobat*, luonnos | sketch, 1928–1929,
seinäpaneeli Rosenbergin taloon | panel for the Rosenberg Mansion,
lyijykynä paperille | pencil on paper, 40 × 37 cm



KOJELMA FRANCHINA | COLLECTION FRANCHINA

Gino Severini: *Le démon du jeu* | *Pelihimo* | *The Gaming Demon*, luonnos | sketch, 1928–1929,
seinäpaneeli Rosenbergin taloon | panel for the Rosenberg Mansion, lyijykynä paperille | pencil on paper, 42,5 × 24,5 cm



Daniel Frasnay: *Marionetti* | *Marionette*, 1950, vintage-hopeagelatiinivedos, vintage gelatin silver print, 50 × 37 cm



Patrick Tosani: *Naamio nro 16* | *Masque n. 16* | *Mask #16*, 2000, vintage-cibachrome-vedos | vintage cibachrome, 111 × 141 cm

aikana luopunut naamioidusta hahmosta ikuisuuden symbolina, sillä aivan kuten myyttiset hahmot ja legendojen sankarit, nekään eivät ole olleet aivan todellisia mutta elävät silti ikuisesti.

Myös monet suomalaistaiteilijat ovat käyttäneet 1800-luvun lopusta lähtien naamion teemaa sekä klassisena viittauksena että karnevaalihakmona. Näyttelyyn on poimittu seuraavat maalaukset kronologisessa järjestyksessä: Akseli Gallen-Kallelan *Aihe pariisilaisesta kahvilasta* (1886), jossa naisen kasvoja peittää musta naamio, Albert Edelfeltin *Naamioita* (1903), Ellen Thesleffin *Kasvot* (Naamio), (1910-luvun alku), Birger Carlstedtin *Asetelma* (1941), jossa naamio on osa asetelmaa, ja Tuulikki Pietilän *Naamioita* (1950).¹⁶

Näytelmäkirjailija Luigi Pirandello oli 1900-luvun ihmisen identiteettikriisin mestarillinen kuvaaja. Romaanissa *Vino nenä* (alk. *Uno, nessuno, e centomila*, 1926) hän kirjoittaa, että ihmiset käyttävät erilaisia naamioita tilanteen ja olosuhteiden mukaan, vaikka eivät itse sitä tajuakaan. Naamioiden käyttö on tahatonta, ja toisinaan yhteiskunta myös pakottaa meidät siihen. Itse kukin käyttäytyy eri seurassa eri tavoin, ja muut näkevät meidät omien kokemustensa vääristämällä linssin läpi. Näin ”yhdestä” tulee muiden arvioimana ”satatuhatta”, kuten Daniel Frasnay antaa ymmärtää valokuvallaan *Marionette*

(early 1910s); *Still Life* (1941) by Birger Carlstedt, in which the mask appears in a still life, and finally *Masks* by Tuulikki Pietilä (1950).¹⁶

The playwright Luigi Pirandello masterfully expressed the identity crisis of the 20th century individual. In *One, None, and a Hundred Thousand* (1926), the writer suggests that people wear different masks depending on their situation and circumstances, yet they are unaware of wearing them; it is an involuntary act, at times imposed by society. We all behave differently depending on who we are dealing with, while others see us through the distorted lens of their own realm of experience. Thus, the ‘one’ becomes ‘a hundred thousand’ based on the judgement of others, as suggested by Daniel Frasnay’s 1950 photograph *Marionette*, in which the marionette, wearing yet another mask, acts passively, obeying the will of others. Known as one of the last representatives of the generation of humanist photographers, along with Robert Doisneau, Frasnay shoots images that capture the complexity of Parisian nightlife. Patrick Tosani’s *Masque n. 16* (2000) is a Cibachrome showing the inside of a mask, a view that is usually ignored or unseen despite being the part closest to the wearer’s face.

Saara Ekström’s films *All Eyes* (2018) and *Amplifier* (2017) feature masks of the indigenous peoples of the Pacific and masked dancers. In her recent film *Hypnos* (2024), Ekström gives a focal role to painted, wood-sculpted Nō theatre masks associated with Shinto rituals, in which all of nature is animated. Thus, the artist effectively merges images of Nō masks with those of the uncontaminated forests in the nature preserves of Finland, such as Ruissalo and the islands of Kökar and Seili, making a powerful point about the syncretism of nature, culture, and spirituality. Masks are in fact central elements in Nō theatre performances, in which the actor – despite the apparent immobility of the mask he wears – skilfully evokes multiple states of mind that shift with the angle of light and the position of his face. Like a medium, the masked actor provides an opportunity to resolve the critical issues of the characters’ tragic lives. This cathartic function is not restricted to the stage, however: just as actors should reach total empathy with their character through the mask, they should arouse similar empathy in their viewers, who will in turn be inspired to meditate on their own existential bonds to free themselves. Ekström’s video seems to



Saara Ekström: *Hypnos*, 2023, installaatio | installation, 16 ja 8 mm filmi, digitoitu | 16 and 8 mm film, digitized

(*Marionetti*, 1950), jossa naamioitunut marionetti taipuu passiivisena muiden tahtoon. Frasnay oli Robert Doisnean rinnalla yksi viimeisistä humanistikuvaajien sukupolven edustajista, ja hän kiteytti kuvillaan Pariisin yöelämän kompleksisuuden. Patrick Tosanin *Masque n. 16 (Naamio nro 16, 2000)* on ciba-chromevedos naamion sisäpinnasta, joka yleensä sivuutetaan tai se jää näkemättä, vaikka se on lähimpänä naamion käyttäjän kasvoja.

Saara Ekströmin videoissa *Body All Eyes (Pelkkänä silmänä, 2018)* ja *Amplifier (Vahvistin, 2017)* nähdään Tyynenmeren alueen alkuperäiskansojen naamioita ja naamioituneita tanssijoita. Tuoreessa teoksessaan *Hypnos (2024)* Ekström kuvaa Nō-teatterin veistettyjä ja maalattuja puunaamioita, joita käytetään luontoa elollistavissa shintolaisissa rituaaleissa. Ekström yhdistelee vaikuttavasti Nō-naamioita kuviin Ruissalon, Kökarin ja Seilin suojelualueilta ja saastumattomista metsistä ja korostaa luonnon, kulttuurin ja hengellisyyden synkretismia.

Naamioilla on tärkeä tehtävä Nō-teatterissa, jossa näyttelijän taitoihin kuuluu hallita näennäinen liikkumattomuus eri laisten mielentilojen vaihdelleessa kasvojen asennon ja niihin kohdistuneen valon mukana. Naamioitunut näyttelijä tarjoaa meedion tavoin tilaisuuden ratkoa kriittisiä ongelmia henkilöhahmojen traagisessa elämässä. Katarttinen kokemus ei jää pelkästään näyttämölle: näyttelijän kuuluu samastua naamion avulla esittämäänsä hahmoon ja herättää samanlaista empatiaa katsojissa, jotka sitä kautta havahtuvat pohtimaan omia eksistentiaalisia siteitään vapautuakseen niistä. Ekströmin video näyttää viittaavan tähän katarsikseen visiollaan ihmisen harmonisesta suhteesta itseensä ja nykypäivän haavoittuvaisiin ekosysteemeihin.

Ulkonäön herättämän häpeän ja hämmennyksen kätkeyminen naamion taakse on myös muotimaailmasta tuttu ilmiö. Italialainen valokuvaaja Giovanni Gastel, joka kuoli koronavirusinfektioon Milanossa vuonna 2021, kuvasi tätä puolta ihmisyydestä muotokuvissaan huippumalli Winnie Harlow'sta. Vuonna 2014 antamassaan haastattelussa Harlow kertoi hautoneensa itsemurhaa, kun häntä kiusattiin ihon pigmentti-muutosten takia. Ne diagnosoitiin valkopälvi-nimisen autoimmuunisairaudesta aiheuttamiksi jo hänen ollessaan nelivuotias. Kuten arvata saattaa, hänen on sairautensa vuoksi ollut hyvin vaikeaa suostua valokuvattavaksi. Vuonna 2016



Giovanni Gastel: *Nimetön (Chantelle Winnie Glamour-lehdessä) | Untitled (Chantelle Winnie in Glamour)*, 2015, giclée-vedos puuvillapaperille | giclée print on cotton paper, 100 x 75 cm



Phil van Duynen: *Varalla* | *Back-up*, 2016, chromaluxe-vedos alumiinisinkkipohjalle | chromaluxe on aluminium frame and zinc, 110 × 110 cm

otetussa mustavalkokuvassa Gastel virittää dialogin mallin ihon pigmenttimuutosten ja tämän pään päälle asetettujen naamioiden välille ja viittaa kaksoisolennon aiheeseen, ihonvärin käsitteen hataruuteen ja muotimaailman petollisuuteen. Gastel hyödynsi monialaista luovuuttaan muodin, designin, muotokuvauksen, asetelmien, teatterin ja visuaalisten kokeilujen parissa. Viimeisinä vuosinaan hän siirtyi mustavalkoiseen digimuotokuvaan, koska se ”antoi mahdollisuuden sivuuttaa vaatteet ja keskittyä kokonaan henkilökuvaukseen”.¹⁷

Myös belgialainen taiteilija Phil van Duynen pyrkii kuvaamaan ihmistyyppien moninaisuutta vuonna 2014 aloittamassaan projektissa *Bits & Species* (*Sekalaisia sekalajisia*). Hänen teoksensa ovat suurille alumiinilevyille tulostettuja digitaalimaalauksia ja komposiittivalokuvia, joissa hän soveltaa kokeestaan mainoskuvaajana kokeellisiin tarkoituksiinsa. Kaksoiskasvot kuvassa *Backup* (*Varalla*, 2017), joka on osa *Portraits after Bits & Species* -sarjaa (*Muotokuvia sekalajisten jälkeen*), tuntuvat viittaavan ironisesti tietojen varmuuskopiointiin tietokoneella.

Vaihtuvat identiteetit ja uusmedia

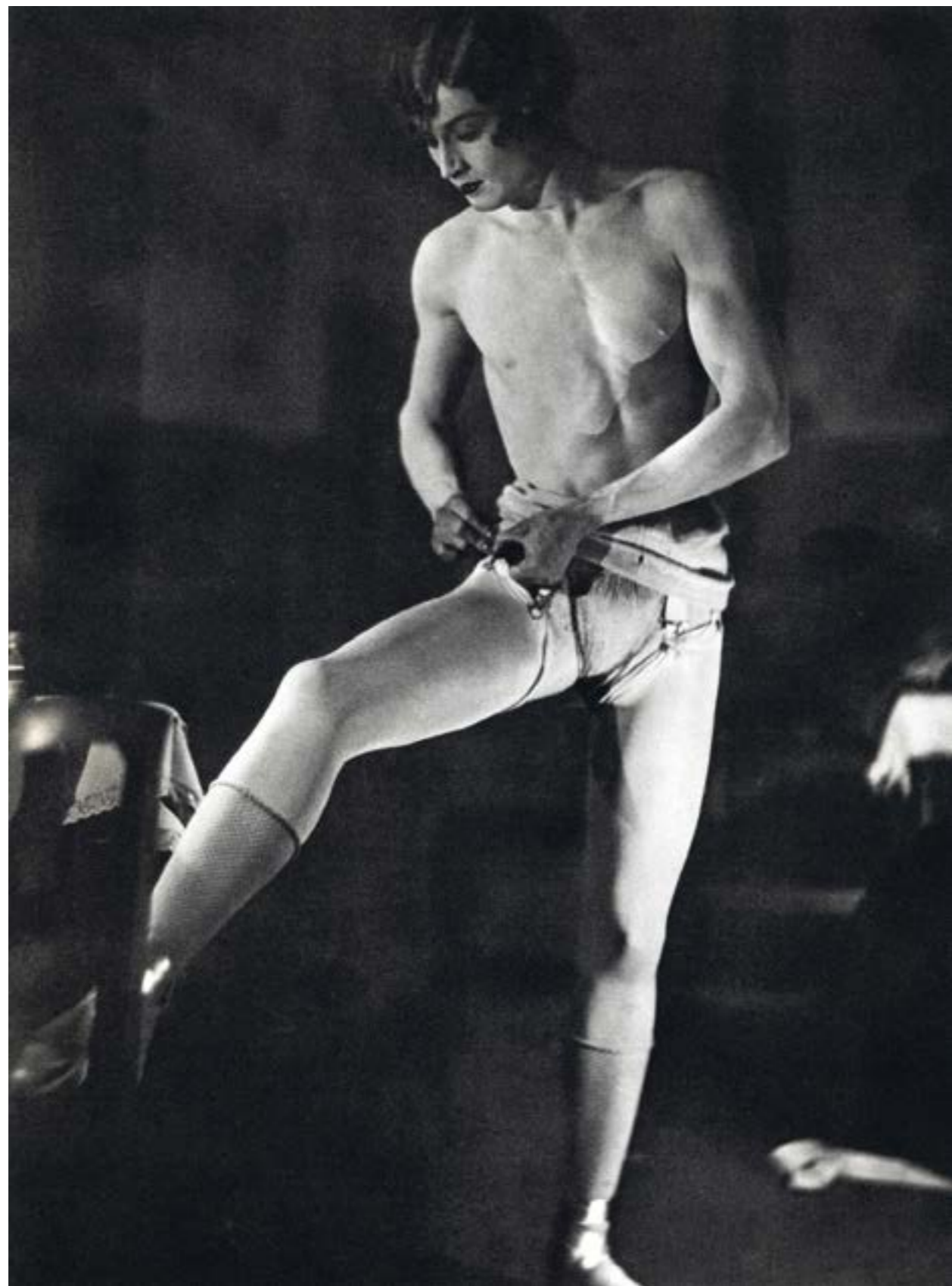
Taiteilijoiden pysyvä kiinnostus naamioihin ja uusiin esittämisen tapoihin kertoo halusta ymmärtää itseään ja muita. Nykytaide on opettanut meidät määrittelemään uudestaan monia estetiikan kaanoneita käyttämällä mahdollisimman monenlaisia työkaluja, materiaaleja ja ilmaisutapoja ja hyödyntämällä vuosien kuluessa tehtyjä innovaatioita mahdollisimman laajasti. Avantgarden synnyn jälkeen taiteellisen työn prosessi on käyty perusteellisesti läpi, riisuttu salaperäisyydestä ja muokattu uuteen uskoon. Hyvä esimerkki muutoksesta on Man Rayn *Omakuva* (1916), jossa hän muoaa ja ”laajentaa” kuvaansa dadaistisella esinekoosteella. Myöhemmin keskiöön nousivat erilaiset performanssit, joissa esiintyjä näyttäytyi valespukuisena tai naamioituna ainutkertaisissa tilanteissa ja/tai dokumentoituna valokuvaan tai videolle. Taiteilijasta tuli oman minänsä projisoidun ja ikään kuin prisman kautta uudelleen konfiguroidun sirpaloitumisen esittäjä ja samalla katsoja. Näin valespukut ja nykytaide lyövät kättä luoden omaperäistä ja ajatuksia herättävää kieltä.

allude to this catharsis by suggesting a vision of harmony with oneself and with the fragile ecosystems of today’s world.

Wearing masks to disguise shame and discomfort with one’s appearance is also a feature of the world of fashion. The Italian photographer Giovanni Gastel, who died of COVID-19 in Milan in 2021, captured this human condition in his portrait of the top model Winnie Harlow. In a 2014 interview, the model confessed to having had suicidal thoughts after being bullied about her skin depigmentation due to vitiligo, an autoimmune disease diagnosed when she was four years old and one which made it challenging for her to reveal her body before a camera thereafter. In the 2016 black-and-white photograph, Gastel dialogues with the model’s depigmentation and with the two masks on her head, creating links between the image of the double, the tenuousness of the concept of skin colour and the deception of the fashion world. Gastel had a versatile creativity that embraced fashion, design, portraiture, still-life, theatre, and visual experimentation. In his last years, he turned to black-and-white digital portraits, so that he could “try to cancel out the clothing completely and focus exclusively on the person.”¹⁷ Similarly, Belgian artist Phil van Duynen seeks to portray the variety of human types in his *Bits & Species* project begun in 2014. His works are digital paintings and composite photographs printed on large-format aluminium, in which he combines experimentation with his advertising experience. *Backup* (2017) is part of the *Portraits after Bits & Species* series; its double face seems to allude ironically to the computer procedure by which back-up copies of one’s data are made.

Multiple Identities and New Media

Artists’ continual exploration of masks and new models of representation reveals an underlying desire to understand themselves and others. Meanwhile, contemporary art has taught us to redefine countless aesthetic canons, using the most diverse tools, materials and means of expression and appropriating most of the technical innovations that have materialized over the years. Beginning with the historic avant-garde movements, the concept of the artistic process has been completely revisited, demystified, and reshaped. This change



Man Ray: *Barbette*, 1927 (vedos vuodelta | printed in 1934),
alkuperäinen heliografia | original photogravure, 25,4 × 19,69 cm



George Hoyningen-Huene: *Cecil Beaton Elinor Glyninä* | *Cecil Beaton as Elinor Glyn*, 1930,
vintage-hopeagelatiinivedos | vintage gelatin silver print, 25,2 × 20,2 cm

Ensimmäisenä esimerkkinä mainittakoon eturivin avantgardisti Marcel Duchamp, joka herätti henkiin kuuluisan alter egonsa Rose Sélavyn poseeraamalla naisen vaatteissa Man Rayn mallina vuonna 1921. Duchampin muodonmuutos hämärsi miesten ja naisten maailmojen välistä rajaa. Signeeraamalla monia teoksia alter egonsa nimellä, joka kuulostaa ääneen lausuttuna suunnilleen samalta kuin ”Eros c’est la vie” (”Eros on elämä”), Duchamp kyseenalaisti rakkauden keskeisen aseman.

Vuonna 1927 Man Ray valokuvasi Barbettea, joka oli tunnetun amerikkalaisen trapetsitaiteilijan, viihdyttäjän ja naisena esiintyvän miehen Vander Clyde Broadwayn taiteilijanimi. Näyttämön takana otettu muotokuva kuuluu sarjaan, jonka tilasi Barbetten loistavaa esiintymistä ylistänyt surrealistikirjailija Jean Cocteau. Barbetten paksu meikki, peruukki ja lihaksikas rintakehä ovat provokatiivinen yhdistelmä molempien sukupuolten ominaisuuksista, ja vyötärölle kiinnitetty valjaat viittaavat hänen uskaliaaseen ja urheilulliseen esitykseensä. Taiteellaan, performansseillaan ja sirkusesityksillään Barbette teki itsestään 1920-luvun Euroopassa eräänlaisen queer-maailman symbolin *ante litteram*.

Amerikkalainen George Hoyningen-Huene oli yksi muotokuvauksen pioneereista. Vuonna 1924 hän teki Pariisissa yhteistyötä Man Rayn kanssa muotokuvauksen parissa ja hankki laajan ystäväpiiriin, johon kuuluivat muun muassa Salvador Dalí, Lee Miller, Coco Chanel ja Picasso sekä runoilijat Paul Éluard ja Jean Cocteau. Hoyningen-Huenen vuonna 1930 ottama valokuva, jossa Cecil Beaton tekeytyy tunnetuksi brittikirjailijaksi Elinor Glyniksi, on jälleen yksi esimerkki tuon ajan suuresta kiinnostuksesta sukupuolen tarkasteluun. Englantilainen muotokuvaaja Cecil Beaton työskenteli vuonna 1931 *Voguen* brittipainokselle, kun Ranskan *Voguen* kuvaajana toiminut Hoyningen-Huene matkusti Englantiin. Hän sai innoituksen tässä näyttelyssä esillä olevaan kuvaan ajatustenvaihdosta, jota taiteilijapiiri kävi Englannin kanaalin ja Atlantin valtameren ylitse, ja ikuisti Beatonin kiinnostuksen esittäen tuon ajan seuraajia ja kevyen meikin avulla.¹⁸

Myös Claude Cahun etsi teoksillaan määritelmää neutraalille, epämääräiselle sukupuolelle, joka ei ollut mies eikä nainen. Hän aloitti uransa valokuvaajana vuonna 1912, mutta kuvat saivat laajempaa huomiota vasta hänen liittyttyään surrealisteihin 1930-luvulla. Cahunille postuumia mainetta tuoneet omakuvat



Man Ray: *Omakuva* | *Self-Portrait*, 1916 (1970), seripaino Altuglas-akryylilasille | silkscreen on Altuglas, 51,5 × 37 cm

is exemplified by Man Ray's 1916 *Self-Portrait*, in which his self-perception is modified and 'expanded' through Dadaist assemblage. Thereafter, performance practices became instrumental in directly involving the performer's body through disguises and camouflage staged as temporary events and/or documented with photography and video. The artist became not only an actor but also a spectator of the fragmentation of his or her own self, projected outward and reconfigured as in a prism. Thus, disguises and contemporary art often combine to create an original, thought-provoking language.

We can begin with a leading avant-garde figure, Marcel Duchamp, who posed for the photographer Man Ray in 1921 dressed as a woman, giving life to his famed alter-ego, Rose Sélavy. With this metamorphosis, Duchamp muddled the boundaries between the worlds of men and women. Furthermore, by choosing his new name, with which he signed various works, and which sounds like "Eros c'est la vie" (Eros is life) in French, he questioned the very centrality of love.

olivat hänen elinaikanaan huonoiten tunnettu osa hänen tuotantonsaan. Taidekriitikko Sophie Mendelsonin mukaan Cahunin valolla ja varjolla leikittelevä *Autoportrait au chat* (*Omakuva kissan kanssa*, 1927) esittää arvoituksellista sfinksia. Häivyttäminen ja arvoituksellisuus kyseenalaistavat perinteistä naiskäsitystä.¹⁹

Nantesissa vuonna 1894 syntynyt Cahun oli alun perin nimeltään Lucy Schwob. Hän omaksui taiteilijanimensä ensimmäisen maailmansodan aikana kirjoittaessaan isänsä sanomalehteen. Hän tutustui jo kouluvuosina elämäntoveriinsa Suzanne Malherbeen, josta tuli hänen taiteellinen kumppaninsa.²⁰ Malherbe käytti myöhemmin nimeä Marcel Moore. Asetuttuaan Pariisiin Cahun ja Moore tekivät yhdessä valokuvakollaaseja. He tekivät myös teatteritöitä, mutta keskittyivät nimenomaan valokuvaukseen, mistä kertovat muun muassa lukuisat kuvat Cahunista erilaisissa valeasuissa.

Cahun löydettiin uudelleen 1980-luvulla, ja hänen töitään on esitelty sittemmin monissa näyttelyissä. Hänen taiteellinen tuotantonsa on vaikuttanut lukuisiin taiteilijoihin, esimerkkinä vaikkapa Gillian Wearingin teos *Cahun and Wearing* (*Cahun ja Wearing*, 2017), jonka hahmoista toinen on Wearing tekeytyneenä Cahuniksi. Teoksessa *Me as Eva Hesse* (*Minä Eva Hessenä*, 2019) Wearing esittää amerikkalaistaiteilijaa, jota hän selvästi muistuttaa. Englantilainen Wearing on tehnyt uusia versioita myös perhekuvista, esiintynyt kuvissa lapsena ja nuorena ja kuvannut vanhempiaan ja isovanhempiaan sisällyttäen kuviin aina vihjeen, että hän esittää niissä jotakin roolia. Hänellä saattaa esimerkiksi olla silikoninaamio, jonka aukoista näkyvät hänen omat silmänsä. Tavallaan Wearingin valokuvat etäännyttävät itsensä todellisuudesta samalla kun ne yrittävät tavoittaa sen.

Kreivitär Virginia Oldoini di Castiglione oli taiteilija, joka ennakoி protofeministisesti keskustelua naisvartalon vapaudesta taiteessa. Hän oli valokuvaaja Pierre-Louis Piersonin ahkerasti käyttämä malli, mistä esimerkkinä kuva nimeltä *Scherzo di Follia* (*Hullunkurinen pila*, 1863). Kreivitär peittää puoliprofiliin käännetyt kasvonsa kädessä pitelemänsä yksinkertaisen naamion taakse ja katsoo sen läpi katsojaa leikitelten ”näkemisellä” ja ”nähdäksi tulemisella”. Pierson otti Oldoinista lukemattomia kuvia aluksi klassisissa asetelmissa ja vaatteissa, mutta ennen pitkää yhä monipuolisemmissa tilanteissa ja valepuvuissa.

In 1927, Man Ray photographed *Barbette*, stage name of the well-known American trapeze artist, entertainer, and female impersonator Vander Clyde Broadway. This backstage portrait of Barbette is part of a photographic series commissioned by the Surrealist writer Jean Cocteau, who championed Barbette as an exemplary performer. Barbette's thick make-up, wig and muscular chest provide a provocative fusion of the attributes of both genders, while the harness wrapped around his waist alludes to his audacious, athletic show. Through the art of his performances and circus acts in Europe in the 1920s, Barbette made himself a sort of symbol of the queer world *ante litteram*.

George Hoyningen-Huene was an American pioneer in fashion photography. His stay in Paris and collaboration with Man Ray on a fashion photography portfolio in 1924 expanded his circle of friendship to include Salvador Dalí, Lee Miller and Coco Chanel, as well as Picasso and the poets Paul Éluard and Jean Cocteau. Hoyningen-Huene's 1930 photograph of Cecil Beaton impersonating the well-known British writer Elinor Glyn is another work suggesting the widespread interest in exploring gender at that time. The British fashion photographer Cecil Beaton was working for the British edition of *Vogue* in 1931 when Hoyningen-Huene, photographer for *Vogue France*, travelled to England. The exchange of ideas among this circle of artists across the English Channel and the Atlantic inspired the photo in this exhibition documenting Beaton's interest in cross-dressing as a way of creating characters of the society of his day, using only dresses and minimal make-up.¹⁸

In her work, Claude Cahun sought to define a neutral, amorphous gender, neither man nor woman. She began her photographic career in 1912, but it was not until the 1930s that her photos became known more widely, following her association with the Surrealist group. The self-portraits that earned Cahun posthumous glory were in fact lesser known during her lifetime. Art critic Sophie Mendelson interpreted Cahun's *Autoportrait au chat* (1927) as a depiction of a Sphinx-cat and its associated enigma, thanks in part to the play of light and shadow. Here, cancellation and enigma serve to challenge traditional concepts of femininity.¹⁹

Born Lucy Schwob in Nantes in 1894, Cahun adopted her pseudonym during the First World War while writing for her father's newspaper. She met Suzanne Malherbe, her lifelong

Oldoinin panos Piersonin kokeiluissa oli niin tärkeä, että kuvia voidaan pitää performansitaiteen edelläkävijän omakuvina – olkoonkin, että ne on otettu yhteistyössä lahjakkaan valokuvaajan kanssa. Virginia Oldoini muistetaan myös ensimmäisenä naisena, joka esitteli vartaloaan vapaasti valokuva-teoksissa. Hänen voidaan katsoa raivanneen tietä taiteen feminismille, jonka kiihkeää kehitystä 1900-luvulla hän oli osaltaan käynnistämässä.²¹

George Maciunas ja Fluxus-ryhmä ajoivat 1960-luvulla antitaidetta, jonka ajatuksena oli korvata vallitsevat staattiset arvot jatkuvalla ideoiden virralla. Maciunas välitti tällaista vaikutelmaa koko olemuksellaan, kartoiti stereotypioita, liukui sujuvasti naiseuden ja mieheyden välillä ja keskittyi luovaan prosessiin monissa taiteellisissa performansseissaan.



Claude Cahun:
Omakuva kissan kanssa |
Autoportrait au chat |
Self-Portrait with Cat, 1927,
 vintage-hopeagelatiinivedos Velox-paperille |
 vintage gelatin silver print on Velox paper, 10,7 × 7,5 cm

partner and eventual artistic collaborator, while still in school.²⁰ Later, Malherbe adopted the name Marcel Moore. After moving to Paris together, Cahun and Moore began collaborating on photographic collages. While both artists did some work with theatre, their main interest was photography, as evidenced by the many photos of Cahun in different disguises.

Since Cahun was rediscovered in the 1980s, there have been many exhibitions of her work. She has subsequently exerted a profound impact on the art world, as exemplified by Gillian Wearing's 2017 photograph *Cahun and Wearing*, where two images of the author appear, one disguised as Cahun. In another work entitled *Me as Eva Hesse* (2019), Wearing impersonates the American artist to whom she bore a close resemblance. The English artist also recreated family photos, photographing herself as a child and adolescent as well as her parents and grandparents, but each time inserting clues that she is playing a role. For instance, her own eyes peer out from the unconcealed edges of the eye holes of the silicone mask she is wearing. In some way, her photographs manage to distance themselves from reality even as they try to grasp it.

Contessa Virginia Oldoini di Castiglione was an artist who anticipated the discourse on the freedom of the female body in art in proto-feminist terms. She was photographed repeatedly by Pierre-Louis Pierson, one example being *Scherzo di Follia* (1863) seen in this exhibition. Here, the Countess hides part of her face, seen in profile, with a simple mask held in her right hand, through which she gazes at the viewer, creating a play of 'seeing' and 'being seen'. Pierson executed countless portraits of her, initially with classical compositions and clothing but with ever more varied settings and disguises over time. Oldoini's contribution to these experiments was so decisive that they can be considered as forerunners of self-portraiture in performance art, albeit with the collaboration of a talented photographer. Still recognized as the first woman to freely display the body in photographic practice, Virginia Oldoini can be considered a pioneer of feminism in art, which germinated through her and found fervent expression in the 20th century.²¹

In the 1960s, George Maciunas, co-founder of the Fluxus movement, promoted a concept of anti-art in which the static nature of pre-established values was replaced by a continual flow of ideas. His very identity became the messenger of these

Suomalaistaiteilija Elina Brotherus on tulkinnut viime vuosina uudestaan samaa taiteen perintöä omaelämäkerrallisen ja taidehistoriallisen lähestymistavan välimaastossa, jossa hän on hyödyntänyt omaa elämäänsä ja 1800- ja 1900-luvun ikonisia maalauksia. Erityisesti Brotherusta on vetänyt puoleensa amerikkalaistaiteilija John Baldessari, ja valokuvasarjassaan *Baldessarin tehtävät* hän soveltaa Fluxuksen periaatetta, jonka mukaan kuka tahansa voi tulkita olemassa olevaa taideteosta koska tahansa ja luoda sen omalla tavallaan uudestaan mistä tahansa käsillä olevista materiaaleista. Brotherus ei jäljittele toisen taiteilijan alkuperäistä performanssia vaan pyrkii ymmärtämään heidän työmuistiinpanojaan. Tältä pohjalta hän on luonut sellaisia teoksia kuin *Naamioidu toiseksi esineeksi (Tapetti)* (2016) ja *Baldessari puistossa (Keltainen pelto)* (2021), joissa identiteetti kietoutuu valepuvun tai naamioitumisen avulla taidehistoriallisiin näkökohtiin huvittavasti ja runollisesti.

Tällaisissa teoksissa ihmisruumis toimii naamiona, muutoksen välineenä, välikappaleena ja toteuttajana identiteetin vaihdoksessa, jonka avulla on mahdollista tavoittaa sekä toiseus että toinen paikka. Moni taiteilija onkin muokannut identiteettiään niin kuin se olisi veistoksen materiaalia, eräänlainen "tableau vivant". Erityismaininnan ansaitsee Luigi Ontani. Tämä mystinen ja eklektinen esteetikko on yhdistellyt 1960-luvulta lähtien kiinnostustaan itämaihin ja mieltymystään narsismiin ja minuutensa ylistykseen. Hän johdattaa katsojan satumaailmaan, jossa kuvat ovat hieraattisia metaforia. Esimerkiksi Ontanin *ErmeEstetische*-teokset ovat keramiikkaveistoksia, joissa identiteettileikki verhotaan mutkikkaisiin kielellisiin arvoituksiin. Keramiikka- ja paperimassanaamioissaan Ontani yhdistää omia piirteitään kuvitteellisten jumalhahmojen, eläinten ja historian henkilöiden piirteisiin.

Lentikulaarisessa valokuvassa *ATIV*, joka näyttää triptyykiltä yhdessä ainoassa kuvassa, on mukana Ontani, itämainen naamio sekä Severinin mosaiikki. Ontanin ikonografiset viittaukset ulottuvat pyhimyksistä taidehistorialliseen repertoariin, jota hyödyntävät monet muutkin taiteilijat. Esimerkiksi Cindy Sherman on tulkinnut omakuvillaan 1400- ja 1500-luvun taideteoksia, vaikka hänet tunnetaan parhaiten valepukuista, joiden avulla hän pohtii ja kritisoi yhteiskunnan naisille tyypillisesti sälyttämiä stereotypioita. *Untitled Film Stills (Nimettömiä elokuvaotoksia, 1977–1980)* on omakuvien sarja,

vibrations, devoid of stereotype, slipping fluidly between male and female and concentrating on the creative process, often through artistic performances. More recently, the Finnish artist Elina Brotherus has reinterpreted the Fluxus philosophy, alternating between autobiography and art history, that is, using aspects of her personal life alongside iconic paintings of the 19th and 20th centuries. In particular, she turned to the work of the American artist John Baldessari to create her photographic series entitled *The Baldessari Assignments*, based on the Fluxus principle that anyone at any moment can use his or her creative sensibility to interpret and reinvent a work of art using any available materials. For Brotherus, it is not a matter of imitating original performances of another artist but of studying and understanding their written protocols. Thus, she created works such as *Disguise Yourself as Another Object (Wallpaper)* (2016) and *Baldessari in the Park (Yellow Field)* (2021), where disguise or camouflage produces an interweaving of identity and art history with an amusing, poetic result.

In such cases, the body functions as a mask, an instrument of transformation, a device and deliverer of an identity shift through which to discover the other and the elsewhere. Indeed, many artists have chosen to shape their own identity as if it were material to sculpt, by means of the 'tableau vivant'. Standing out among them is Luigi Ontani. Since the 1960s, the work of this mystic, eclectic aesthete has merged his fascination for the East with his taste for narcissism and exaltation of the self, transporting the viewer into a fairy-tale world in which the image becomes a hieratic metaphor. His *ErmeEstetische*, for example, are ceramic sculptures in which the play of identities is overlaid with intricate linguistic riddles. His ceramic and papier-mâché masks mingle his own somatic features with those of imaginary deities, animals, and historical personalities. For instance, *ATIV* is a lenticular photo that overlaps Ontani with an Eastern mask and Severini's mosaic appearing like a triptych in a single image. Ontani's iconographic references range from hagiography to the entire repertoire of art history, the latter also being true of many other artists. Cindy Sherman, for example, has used her own persona to reinterpret 15th and 16th century works although she is best known for the disguises through which she reflects and critiques the stereotypes typically assigned to women by society. *Untitled Film Stills* (1977–1980) is



Gillian Wearing: *Cahun ja Wearing* | *Cahun and Wearing*, 2017, kromogeeninen värivedos | C-print, 52 × 43 cm



Gillian Wearing: *Minä Eva Hessenä* | *Me as Eva Hesse*, 2019, kromogeeninen värivedos | C-print, 152 × 115 cm



Elina Brotherus: *Baldessari in the Park (Yellow Field)*, sarjasta | from the series *Baldessari in the Park*, 2021, pigmenttivedos | pigment print, 90 × 120 cm



Elina Brotherus: *Baldessari in the Park (Parasol)*, sarjasta | from the series *Baldessari in the Park*, 2021, pigmenttivedos | pigment print, 90 × 120 cm



Elina Brotherus: *Naamioidu toiseksi esineeksi (tapetti)* sarjasta *Baldessarini tehtävät* | *Disguise Yourself as Another Object (Wallpaper)*, from the series *The Baldessari Assignments*, 2016, pigmenttivedos | pigment print, 80 × 57 cm



Cindy Sherman: *Nimetön nro 127/A* | *Untitled #127/A*, 1983, cibachrome-vedos | cibachrome print, 83 × 54 cm



Luigi Ontani: *Foto Lenticolare AnamorPose, AtiV (triptych)*, 1995/2004, triptyykki: lenticulaarinen valokuva | triptych: lenticular photo, 220 × 130 cm



Rituaalinaamio, dharmapala | Ritual mask, dharmapala, Tiibet | Tibet, puu | wood, 48 × 33 × 20 cm

jossa Sherman poseeraa pop-kulttuurin naiskliseisiin liittyvissä puitteissa. Myöhemminä vuosina Sherman valokuvasi itseään myös erilaisissa valeasuissa tutkiessaan naisten roolia historiassa ja nyky-yhteiskunnassa kuvilla, jotka vaihtelevat kauniista groteskiin, esimerkkinä vaikkapa *Untitled #127/A (Nimetön nro 127/A, 1983)*. Sherman luo hahmonsaa taidokkailla puvuilla, maskeerauksella ja peruukeilla, ja viime vuosina hän on myös käsitellyt kuviaan digitaalisesti.

Uusmedia on muuttanut ”identiteetin” käsitteen monin verroin mutkikkaammaksi. Identiteetti oli keskeinen käsite klassisessa ajattelussa, jossa se oli maailmankaikkeuden ja minuuden pohdiskelun lähtökohta, mutta videotaide ja myöhemmin digitaalitekniikka ovat tuoneet mukanaan kumouksellisuuden, hybridisoitumisen ja virtualisoitumisen, jotka laajentavat identiteetin käsitettä entisestään. Mediafilosofi Marco



Luigi Ontani: <<AtiV>>, puinen naamio, yhdessä I. W. Sukaryrin kanssa | wood mask made in collaboration with I. W. Sukaryr, Bali

a series of photographs in which the artist photographed herself in poses and settings that evoke pop culture clichés about women. The artist continued to photograph herself in various disguises in the ensuing years and to explore the role of women in history and contemporary society, as in *Untitled #127/A (1983)*, which features images ranging from the beautiful to the grotesque. Sherman has employed elaborate costumes, make-up, and wigs to construct her characters, and, in recent years, she has adopted digital technology to further manipulate her images.

New media have only added to the complexity of the concept of ‘identity’. While identity was a central notion in classical thought, from which emanated all reflections on the self and the universe, video art and later digital technology have ushered in subversions, hybridizations and virtualities that expand the concept of identity even further. As media philosopher Marco



Marita Liulia: *The Player*, 2024, vuorovaihteinen installaatio | interactive installation

Senaldin sanoin: ”Emme pääse pakoon videonäyttämöä, joka ei suinkaan auta meitä samastumaan toistemme kanssa vaan erottaa meitä – ei siitä, mikä on erilaista kuin me, vaan meistä itsestämme. Toisin sanoen videonäyttämö ei vain tee meistä erilaisia, jotain muuta kuin mitä olemme, koska se näyttää meidät samanaikaisesti tasa-arvoisina ja erilaisina. Sanalla sanottuna se näyttää meidät epäidenttisinä itsemme kanssa (ja tekee meistä sellaisia).”²²

Uusmedian monitahoinen vaikutus identiteettiin näkyy Marita Liulian interaktiivisessa installaatiossa *The Player* (Soitin, 2024). Liulia hyödynsi teoksissaan uutta tekniikkaa ensimmäisten suomalaistaiteilijoiden joukossa. Teosta varten rakennetussa paviljongissa katsoja voi luoda koskettimistolla alkuperäiskuvia Liulian tarjoamista naamio- ja tanssikuvista. Pelkkien äänten sijaan koskettimisto tuottaa liikkuvia kuvia ja ääntä, joihin katsojan on helppo naamioitua. Yhdessä Antti Kuivalaisen kanssa toteutettu multimediateos perustuu Photoshop Mask -ohjelmaan, jo 1990-luvulla suosittuun työkaluun, jota Liulia käyttää usein.

Näin naamio toimii näppärästi verhona ja digitaalisena suodattimena tuottaen tulokseksi valepuvun. Tämä viittaa mediatutkimuksen analysoimaan appropriaaation käsitteeseen, siihen miten tekniikka otetaan omaksi ja osaksi käyttäjänsä elämää siinä kontekstissa, jossa hän toimii.²³

Myös Agata Wieczorekin *Disguised Portraits* (Valepukuiset muutokuvat, 2019) valokuvasarjasta *The Fetish of the Image* (Kuvan fetissi) viittaavat kiinnostavasti valepukujen uusiin ilmentymiin, kuten ”Female Masking” -alokulttuurissa harrastettuun fetissihenkiseen naiseksi naamioitumiseen. Wieczorek tutkii naisvartaloa ja -kasvoja oudon realistisesti jäljitteleviä lateksiasuja. Pop-kulttuurin drag-performansseista poiketen lateksiasut ovat kuin ”toinen iho”, mikä on yhä tabu. Harvoin julkisesti näyttäytyvät alakulttuurin harrastajat suosivat yksityisiä tiloja ja verkkotapaamisia, joissa he jakavat itsestään virtuaaliyhteisöissä otettuja kuvia ja videoita ja keskustelevat niistä. Tällainen naamioituminen perustuu ajatukseen sukupuolesta labiilina, performatiivisena ja vapaana käsitteenä, ja naamioituminen on keino simuloida tilapäistä siirtymistä mieskehosta naiskehoon, mikä tuo mieleen Second Lifen, virtuaalisen ja lisätyn todellisuuden. Tällaisessa kontekstissa naamio ei ole ”muu kuin itse” vaan itseen liitetty proteesi.²⁴

Senaldi wrote, “What we cannot avoid confronting is a video-stage, which instead of helping us identify with each other, differentiates us – not from what is different from us but from ourselves. In other words, the video-stage does not simply make us different, diverse from what we are, because it shows us simultaneously equal-and-different. In a word, it shows us (and renders us) *disidentical* to ourselves.”²² This multi-faceted effect on identity generated by new media is manifest in the interactive installation *The Player* (2024) by Marita Liulia, one of the first artists in Finland to use new technologies in art. In a dedicated pavilion, by pressing a keyboard, visitors can create original portraits on the masked and dancing images proposed by Liulia. Instead of playing notes, the keys respond with moving images and sounds for one to disguise oneself. Realized in collaboration with Antti Kuivalainen, this multimedia piece uses Photoshop’s Mask, a popular tool since the ‘90s and one often used by Liulia. The mask, then, serves as a layer and digital filter adroitly provoking a disguise that is easily assimilated by the users. Such actions refer back to the concept of appropriation analysed in media studies, that is, the way in which technology is made ‘one’s own’ and ‘incorporated’ into the life of the user based on the context in which he or she operates.²³

Disguised Portraits by Agata Wieczorek, from the photographic series *The Fetish of the Image*, allude intriguingly to more recent disguises, such as those of the fetishist subculture ‘Female Masking’. The artist explores the use of silicone costumes that imitate female bodies and faces with uncanny realism. Unlike the performance practice of Drag in pop culture, this type of disguise that simulates a ‘second skin’ is still considered taboo. Members of this subculture seldom appear in public, preferring to use private spaces and online encounters to share and discuss images and videos of themselves in virtual communities. The idea of gender as a fluid, performative and free concept lies at the base of this type of disguising, which becomes an instrument to simulate a temporary transition from a male to a female body, approaching the modality of Second Life, VR and AR. In these contexts, the mask is no longer ‘other-than-oneself’ but a prosthesis of oneself.²⁴

Sami Lukkarinen in turn seeks new anthropological hybridizations generated by artificial intelligence, in the form of portraits – or more specifically, selfies – taken by visitors in front



Agata Wiczorek: *Valepukuinen muotokuva* (sarjasta *Kuvan fetissi*) | *Disguised Portrait* (from the series *Fetish of the Image*), 2019, arkistokelpoinen mustesuihkuvuos Baryta mono -paperille | archival inkjet print on Baryta mono paper, 100 × 70 cm



Agata Wiczorek: *Valepukuinen muotokuva* (sarjasta *Kuvan fetissi*) | *Disguised Portrait* (from the series *Fetish of the Image*), 2019, arkistokelpoinen mustesuihkuvuos Baryta mono -paperille | archival inkjet print on Baryta mono paper, 70 × 100 cm



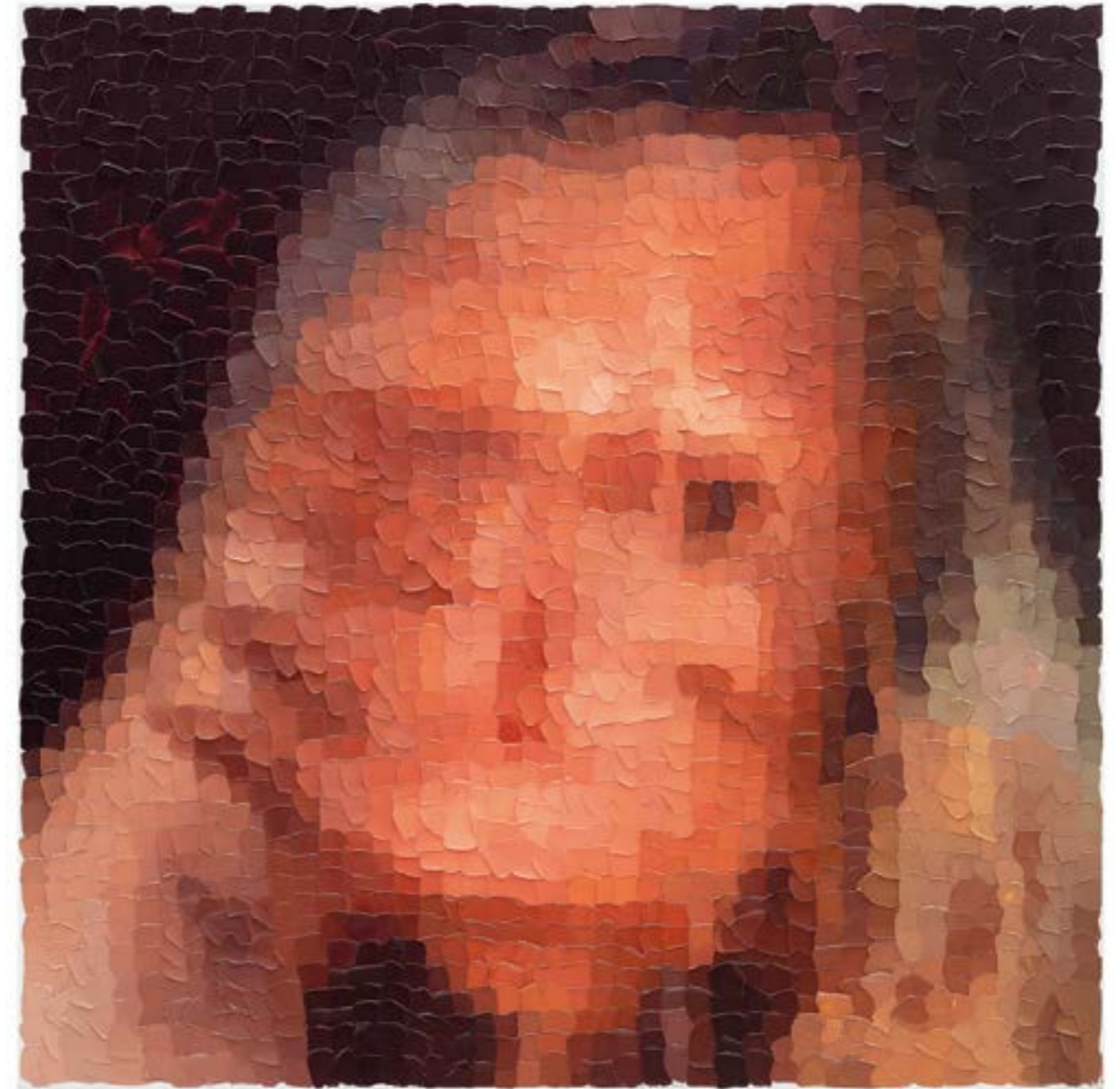
Sami Lukkarinen: *Keinotekoinen XII | Artificial XII*, 2020, öljy kankaalle | oil on canvas, 200 × 160 cm



Sami Lukkarinen: *Naamio 4 | Mask #4*, 2021, öljy alumiinille | oil on aluminium, 50 × 40 cm



Sami Lukkarinen: *Harlekiini (Hans)* | *Harlequin (Hans)*, 2011, öljy kankaalle | oil on canvas, 200 × 160 cm



Sami Lukkarinen: *Julkaisematon 13* | *Unpublished 13*, 2023, öljy kankaalle | oil on canvas, 160 × 160 cm

Sami Lukkarinen tutkii tekoälyn luomia muotokuvia uusina antropologisina hybrideinä – tarkemmin sanottuna selfieitä, joita näyttelyvieraat ovat ottaneet tekoälylaitteen edessä ja luovuttaneet projektin käyttöön. Lukkarinen tekee kuvista maalauksia, vedoksia ja interaktiivisia animaatioita. Lukkarista on aina kiinnostanut itserepresentaatio erityisesti sosiaalisen median ja historiallisen muotokuvan kohtaamisena, sillä se paljastaa meistä usein näkymättömiin jääviä puolia. Tekoälyn luomat kuvat ovat enemmän kuin visuaalisia tulkintoja selfie-datasta, sillä ne tarjoavat läpileikkauksen ihmisen osasta 2000-luvulla.

Itse asiassa neuroverkko kirjaimellisesti ylittää ihmisyyksilöiden rajat. Kuvia ei ole luotu tarkoituksellisesti ihmisistä, vaan ne ovat taidokkaita yhdistelmiä, jotka osoittavat, miten tekoäly näkee ihmiset aitoja ihmisiä esittävän arkistonsa pohjalta. Tuloksena on paradoksi: ihmiset ovat sekä läsnä että poissa. Epämääräisyys sai Lukkarisen etsimään tunnesidettä tekoälyn luomiin muotokuviiin, joten hän tutkii niitä ensin pitkään ja huolellisesti ateljeessaan ja maalaa niistä sitten muotokuvan kuin aidosta ihmisestä.

Kasvonaamiot, valepuvut ja naamioituminen kertovat epävakasta semiotiikasta, joka kaipaa tarkempaa selitystä. Ne osoittavat kuitenkin, miten identiteetistä on tullut yhä monikerroksisempien multimodaalisten kokemusten väline kulttuurien, roolien ja median kentässä.

Suojavälineestä turvarievuksi

Viime vuosina olemme joutuneet käyttämään kasvomaskeja useiden kuukausien ajan suojautuessamme koronatartunnalta. Maskista tuli eräänlainen nenän, suun ja leuan peittävä kasvoproteesi. Kommunikointi muiden ihmisten kanssa jäi paljolti katseen varaan: hajuasti toimi rajoitetusti, ja huulten liikkeet jäivät piiloon puhuessamme. Näin maskeista tuli julkisessa tilassa uusi minuuden välikappale.

Lääketieteen historiassa ensimmäiset dokumentoidut terveystarpeisiin liittyvät kasvusuojaimet esiintyvät modernin ajan ruttoepidemioiden aikana 1600-luvun alun paikkeilla.²⁵ Kuvälähteissä tohtori Schnabel liikkuu Roomassa musta viitta yllään ja nokkamainen naamio kasvoillaan suojana niin sanotulta

of an AI machine and donated to the project. The artist then presents them as paintings, prints and interactive animations. Lukkarinen has always been interested in self-representation, which often reveals aspects of the human condition that are usually imperceptible, and in the connection created between social media and historical portraiture. More than being mere visual representations of selfie data, the images generated by the AI system offer a cross-section of the human condition in the 21st century. In fact, the neural network literally transcends the individuals. The images are not conceived to be seen as accurate reproductions of the people but rather as composite elaborations of the way we human beings are seen by AI based on its archive of real people. In this way, a paradox is established: the people are both present and absent. This ambiguity led Lukkarinen to seek an emotional bond with the AI portraits, painting them only after long and careful observation in his studio, approaching them as if they were real people.

Masks, disguises, and camouflage are signs of an uncertain semiology that merits further exploration. Already, however, they reveal the ways in which identity has become a vehicle of increasingly multi-layered and multimodal experiences across cultures, roles, and media.

From Protective Device to Security Blanket

In recent years, we have co-existed with face masks for months to protect ourselves from COVID. They became a sort of prosthesis on our face, covering nose, mouth, and chin. Communication with others was largely reduced to gazes; our sense of smell was limited, and the lip movements of our speech were concealed. Thus, masks became new components of the self in the public space.

In the history of medicine, the first documented protective devices for the face associated with health problems appear in epidemics of the plague in the modern age, around the beginning of the 17th century.²⁵ Iconographic sources depict Dr. Schnabel of Rome with a black robe and beak mask protecting him from ‘miasma’, the putrid air held responsible for the disease. The mask had the shape of a bird beak whose length and cavity allowed the air to be filtered through straw and various

”miasmalta”, pilaantuneelta ilmalta, jota pidettiin sairauksien syyinä. Naamio muistutti linnunnokkaa, ja sen pitkä ontto tila mahdollisti ilman suodattamisen olkien ja aromaattisten aineiden läpi.

Vaikka ruttonaamiot yhdistetään kuolemaan ja sairauteen, ne ovat päätyneet silti osaksi karnevaalien kuvastoa. Ruttonaamio on tuttu näky Venetsian karnevaaleissa, commedia dell’artessa ja viime aikoina myös elokuvissa ja suosituissa tietokonepeleissä kuten *Assassin’s Creed*issä. Ensimmäinen kasvusuojain on siirtynyt näin naamioiden symboliseen maailmaan.

Kasvusuojaimen siirtyminen puhtaasti lääketieteen piiristä yleiseen käyttöön tapahtui vuosina 1918–1920 jopa 50 miljoonaa kuolonuhria vaatineen espanjantautina tunnetun influenssaepidemian aikana. Antropologi Alessandra Broccolinin mukaan ”influenssaepidemia muutti ajattelua monissa maissa niin, että ’kasvomaskista’ tuli väline, jota luultiin paremmaksi suojajenoksi kuin se todellisuudessa oli. *Science*-lehden artikkelissa varoitettiin maskien ’pakonomaisesta’ käytöstä jo vuonna 1919, mikä viittaa siihen, että niihin oli alettu liittää symbolinen aura, joka ylitti maskien tieteellisesti todetun tehon.”²⁶

Sosiologit ovat viime aikoina yrittäneet selvittää, miksi suojavälineet otettiin päivittäiseen käyttöön jo vuoden 2002 SARS-epidemian jälkeen. Tutkimuksissa analysoitiin institutionaalista painetta sekä ”puhtaan ja epäpuhtaan kategorioihin liittyviä paikallisia (ja kulttuurisia) näkemyksiä suojavälineiden jokapäiväisestä käytöstä ja suojainten sairauteen liittyvää symbolista merkitystä sosiaalisessa kanssakäymisessä.”²⁷

Pitkittyneen käytön sivuvaikutuksista huolimatta maskeista on tullut yleinen suojaväline joissakin Aasian maissa, erityisesti Japanissa, missä niitä käytetään julkisesti oman hyvinvoinnin takia (esimerkiksi naiset saattavat käyttää maskia jotta eivät ruskettuisi). Yleisesti ottaen kasvomaskeista on tullut ”turvariepu”, ”moraalisesti korrekti” tarve, jota käytetään julkisesti jonkinlaisesta moraalista velvollisuudesta muita ihmisiä kohtaan. Maskeista on tullut korvaamattomia, ja niihin liitetään pahan torjumisen symbolinen lataus. Kasvomaskista on tullut uusi ikoni puhtaan ja epäpuhtaan esittämisessä.²⁸

Näihin paradigmaattisiin motiiveihin liittyy vielä objektiivinen pyrkimys suojautua saasteilta. Maskeja käytetään keinona välttää hengittämästä ilman vahingollisia epäpuhtauksia. Ai Weiwein veistos *Mask (Naamari)*, 2013 kuvaa tätä sosiaalista

aromatic substances. Although they evoke death and disease, these plague masks made their way into carnival imagery. The plague mask is now a recognizable disguise in the Venice Carnival, in commedia dell’arte and, recently, in films and popular videogames, such as *Assassin’s Creed*. Thus, it has passed from being the first form of facial protection into the symbolic world of masks.

The transition from a strictly medical use of masks to their common, widespread use occurred during the Spanish influenza epidemic that raged around the world between 1918 and 1920, causing as many as fifty million deaths. As anthropologist Alessandra Broccolini noted, “This flu epidemic marked a shift in popular perception in many countries, making the ‘face mask’ a device assumed to offer greater protection than it actually did. In fact, in 1919, an article in *Science* magazine cautioned against falling into a ‘compulsive’ use of masks, an indication



Paul Fuerst: Ruttolääkäri Schnabel, Rooma | Dr. Schnabel, a plague doctor in Rome, 1600-luku | 17th century, kuparikaiverrus | copper engraving

näkökulmaa. Weiwein marmorinen kaasunaamari oli reaktio Beijjingin vaarallisen korkeisiin ilmansaastepeitoisuuksiin aikana, jolloin hän oli jo julkaissut Twitterissä itsestään kuvia kaasunaamari päässä.²⁹ Ai Weiwei on kritisoinut toistuvasti kulutustavaroiden massatuotannon aiheuttamaa säätelemättömyyttä saastuttamista, joka lisää rajusti hengitysvaikeuksista kärsivien potilaiden määrää Kiinassa samaan aikaan kun yritykset tekevät rahaa tuottamalla kaasunaamareita ja muita suojavälineitä savusumun takia. Ihmisoikeuksia puolustavilla teoksillaan ja toiminnallaan Ai Weiwei julistaa näkemystään ihmisyyden syvimmän merkityksen etsimisestä taiteen avulla.³⁰

Yleisellä tasolla hengityssuojain saa yhä laajempaa moraalista ja symbolista merkitystä riskeihin ja epäpuhtauksiin liittyen, mikä selittää sen yleistymistä elämässämme.

Koronapandemian aikana Ai Weiwei suuntasi ensimmäisten joukossa aktivisminsa luoviin kasvomaskeihin, joissa oli kuvia auringonkukansiemenistä ja myyttisistä eläinhahmoista ja jopa provokatiivinen keskisormen kuva. Kymmentuhannen maskin myyntituloilla tuettiin pandemiaa vastaan taistelevia humanitaarisia järjestöjä.

Broccolinin mukaan terveyssyistä käytetyt kasvosuojaimet voidaan yhdistää materiaalina toimijuuden muotojen pohtimiseen, sillä suojain ilmaisee tekijyyttä valintojen ja käytöksen, normien ja symbolisten skenaarioiden muuttuvassa maailmassa. Broccolinin mukaan ”maskit ovat itse asiassa vertauskuvallisia ’toiminnan esineitä’ siinä mielessä, että ne kehitettiin ja tuotiin julkiseen tilaan esineellisen voimansa takia, niiden käytötämme muuttavan ’voiman’ takia. Toisaalta ne ovat vertauskuvallisia myös ’toiminnan kohteina’ mitä tulee toimijuuteen, inhimilliseen kykyyn manipuloida ja vastustaa niitä ja tulkita niitä uudestaan milloin ironisesti, milloin kumouksellisesti.”³¹

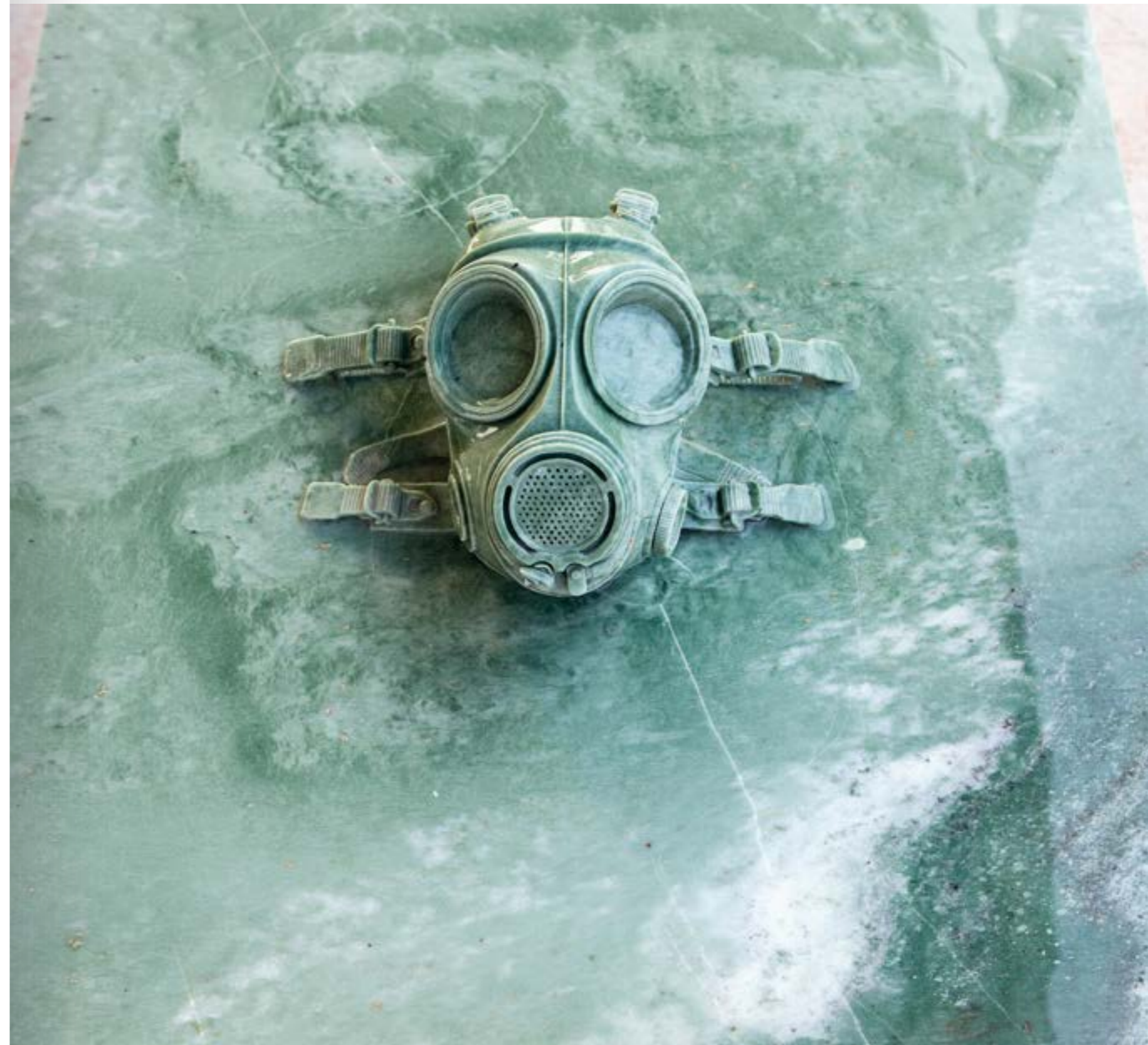
Näin maskista tulee käyttöliittymä meidän ja muiden välillä, pikemminkin ”pukeutumista” kuin ”kätkeytymistä”, mikä voi auttaa ymmärtämään maskin ironista käyttöä ikonografiassa ja muussa viestinnässä Facebook-viesteistä seinäkirjoituksiin ja -maalauksiin. Kasvomaski on uusi ikoninen elementti, joka on normeista riippumaton ja jolla kritisoidaan pandemian monia seurauksia. Näissä populaareissa ja luovissa yhteyksissä, jotka liittyvät usein taidemaailmaan, maskista tulee viestinnän väline, prisma, jonka lävitse tulkitaan historiallisen hetken ahdistavuutta, vastarintaa, leikkiä ja kritiikkiä.

that they had already been imbued with a symbolic aura that exceeded the efficacy recognized by science.”²⁶

More recently, sociological studies have sought to understand why these devices became a daily practice even after the SARS epidemic in 2002. They analysed institutional pressures as well as “local (and cultural) perceptions of these devices in daily life within the categories of the pure and the impure, and what symbolic dimension they had acquired on the social level with respect to the disease.”²⁷ Despite the collateral effects linked to their prolonged use, face masks have become a generalized instrument of protection in some Asian countries, especially Japan, where they are used for social ease when appearing in public (used, for example, by women to avoid suntan). In general, they now serve as a “comfort blanket’, a ‘morally correct’ object to be used in public as a sort of ethical duty to others. Thus, masks have become an indispensable object imbued with the symbolic charge of blocking malevolence; indeed, they are a new icon of our representations of the pure and the impure.²⁸ To these paradigmatic motives can be added the objective one of environmental pollution. Masks are namely used to protect the wearer from inhaling harmful air-borne substances. Ai Weiwei’s 2013 sculpture *Mask* reflects this social aspect. The marble gas mask was created by the artist in response to the dangerous levels of pollution in Beijing in that period, after he had posted an image of himself wearing a gas mask on his Twitter account.²⁹ Ai Weiwei has repeatedly protested the unregulated pollution resulting from the mass production of consumer goods, which has seen a drastic increase in Chinese patients with respiratory problems, and corporations meanwhile continue reaping further profits from producing gas masks and other anti-smog instruments. Through his works and actions in support of human rights, Ai Weiwei manifests his vision of art searching for the deepest meaning of being human.³⁰

All told, the protective mask acquires an ethical and symbolic dimension within the categories of risk and impurity that can explain its diffusion in everyday life.

In the days of COVID, Ai Weiwei was among the first activists to deliver commentary through creative face masks, with images of sunflower seeds, mythic animals and even a provocative middle finger. This batch of ten thousand face masks was sold for charity to support various humanitarian organizations



Ai Weiwei: *Naamari* | *Mask*, 2013, marmori | marble, 80 × 80 × 30 cm

Hyvä esimerkki tällaisesta projektista on *Jenesuispasunvirus* (*Enolevirus*, 2020), jossa katutaiteilija Laika tuomitsi Italian kiinalaisyhteisön rassistisen kohtelun jo ennen pandemiaa. Se oli yksi ensimmäisistä koronavirusta käsittelevistä taideteoksista Italiassa, ja jatkoa seurasi samana vuonna julisteilla *Symptoms* (*Oireita*) ja *Herd Immunity* (*Laumaimmunitteetti*), joissa Laika suhtautui pandemiaan varauksellisesti. Aktivistitaiteilijalle maskit edustavat myös ilmaisunvapautta ja autonomista ajattelua. Laika käyttää itse maskia julkisesti anonyymiuden ja laajemman ilmaisunvapauden vuoksi, voidakseen tuoda julki viestejä ihmis-, kansalais- ja sosiaalisista oikeuksista ja välttyä silti kaikenlaisilta ennakkoluuloilta.

Lopuksi mainittakoon teatterin, performanssin ja elävän taiteen parissa työskentelevän Filippus Tsitsopoulosin tutkimukset. Performansseissaan Tsitsopoulos keskittyy ihmislun rajat ylittäviin ja taakseen jättäviin konflikteihin ja kohtalotietoisuuteen, kuten Serlachius-museoille toteutetussa performanssissa *In Search for the Miracle* (*Ihmettä etsimässä*, 2024), jossa esityksen hahmo etsii sisältään tietä ihmeeseen. Naamioiden avulla Tsitsopoulos pukee ja riisuu ”kasvoja” ja niiden ilmeitä. Performanssin

fighting the pandemic. According to Broccolini, when observed in their materiality, health masks can be seen as elements reflecting on the forms of agency expressed by this object in the realm of choices and the remodulation of behaviour, norms, and symbolic scenarios. She claims, “Masks are in fact emblematic ‘acting objects’ insofar as they are conceived and imposed on the public space in virtue of their thing-power, their ‘power’ to influence our behaviour. But they are also emblematic ‘acted-upon objects’, as regards agency, the human capacity to manipulate them, to resist and reinterpret them, at times in ironic and subversive forms”.³¹ Thus the mask becomes an interface between ourselves and others, an article of ‘dressing’ and not of ‘disguising’, which can help us understand its ironic use in iconography and other forms of communication, from Facebook posts to wall texts and murals. Here the face mask has become a new ironic element, irreverent of the norm and critical of the many consequences of the pandemic. In these popular, creative uses, often tied to the art world, the mask becomes a form of communication, a prism through which to interpret the historic moment with its uneasiness, resistance, play and

jälkeen tekemissään piirroksissa hän kuvaa kasvojensa tunteuksia naamion alla, tai kuten hän itse sanoo ”elävistä materiaaleista tehtyjen raskaiden naamioiden aiheuttamia mustelmia. Kun palaan performanssin jälkeen työhuoneeseen, koskettelen kasvojeni ja ruumistani ja kartoitan kipuani jälkien avulla.”³²

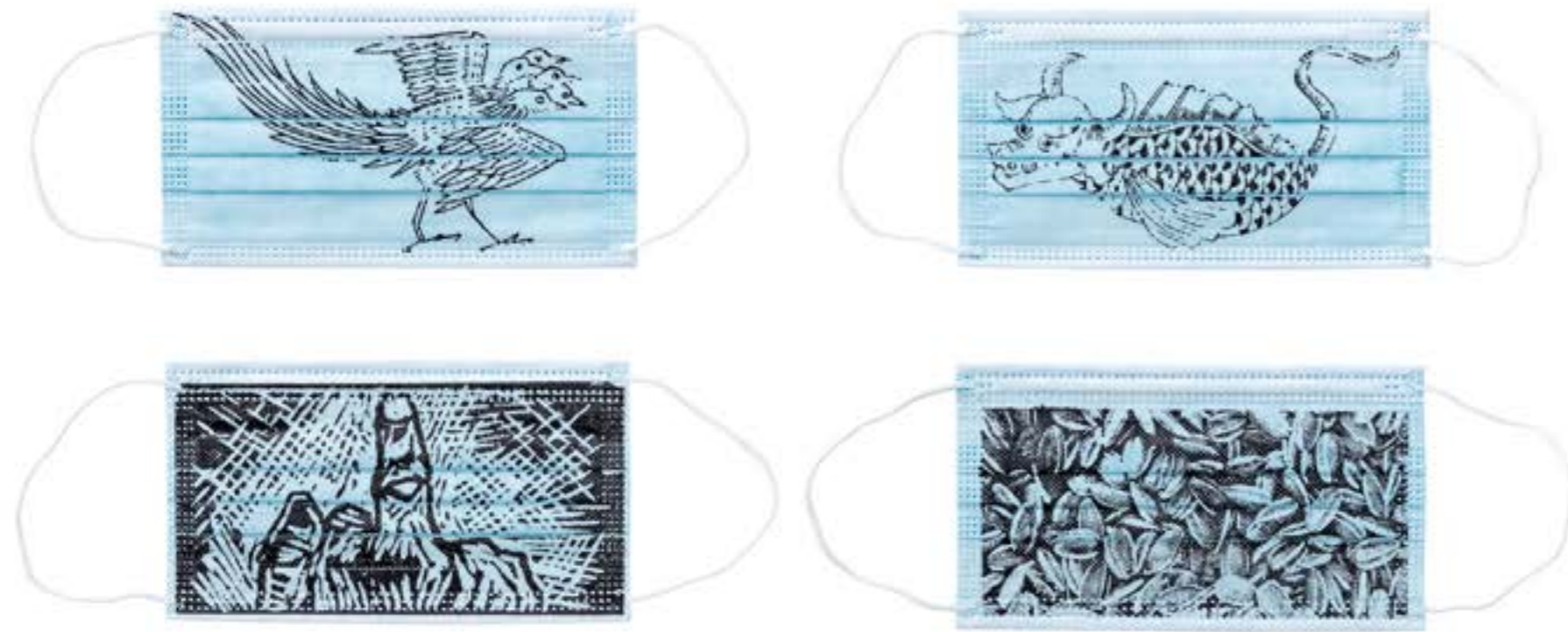
Prosessi osoittaa kaksi yleistä näkökulmaa naamioihin: Ne ovat toisaalta luonteeltaan rajoittavia, sillä ne peittävät, sulkevat ja voivat jopa tukahduttaa. Toisaalta ne ovat suojaväline, ”turvariepu” performanssissa, jossa ne auttavat vapauttamaan ilmaisua ja selvittämään ruumiillisia rajoja. Performansseissa ja niiden jälkeen hiilellä, kynällä ja grafiitilla paperille tehdyissä piirroksissa Tsitsopoulos esittää naamion ”toiminnan esineenä”, joka voi vaikuttaa vuorovaikutukseen välittömästi ja jättää siihen jäljen myöhemminkin.

Ajallinen kaari menneisyydestä nykyhetken toistuu tässä näyttelyssä erityyppisten ja eri aikakausien naamioiden kautta. Yksilö ja yhteisö, performanssi ja rituaali, nykyhetki ja historia kietoutuvat toisiinsa ja sekoittuvat ainutlaatuisiksi visioksi, jonka avulla voimme kirjaimellisesti ”matkustaa” ajan ja vaihtuvien identiteettien halki yhdessä silmänräpäyksessä. 🧐

critique. In one such project, *Jenesuispasunvirus* (2020), the street artist Laika denounced racist acts against the Chinese community in Italy before the outbreak of the pandemic. In fact, it is one of the first works about COVID-19 to appear in Italy, which was followed the same year by the posters *Symptoms* and *Herd Immunity*, in which she adopted a cautious stance towards the pandemic. To the activist artist, masks also represent freedom of expression and autonomy of thought. She herself has chosen to wear a mask in public to ensure anonymity and enjoy greater expressive freedom to divulge messages regarding human, social and civil rights while avoiding any type of prejudice.

I conclude this essay with thoughts on the work of the artist Filippus Tsitsopoulos, whose practice encompasses the media of theatre, performance, and live art. His performance work focuses on conflicts above and beyond the human soul and awareness of fate, as exemplified by *In Search for the Miracle* (2024), a performance conceived for the Serlachius Museums, where the protagonist seeks an inner path to a miracle. Masks enable Tsitsopoulos to dress and undress the ‘face’, stripping away its expression. After the performance, his drawings depict the sensations of his face while wearing the mask, or as he put it, “with the bruises left on my face by my heavy masks made of living materials. Because after each performance, when I return to my workshop, I touch my face and my body and use what is left over to map that pain”.³² This process reveals two general aspects of masks: on the one hand, they are a constricting object insofar as they close, conceal and can even suffocate; on the other, they are a protective tool, a ‘security blanket’ in performance that helps to liberate one’s expression and to explore one’s bodily limits. In his performances and the resulting charcoal, pencil and graphite drawings on paper, the artist shows the mask as an acting object, capable of exercising an immediate influence on interactions and ‘marking’ future ones.

A temporal arc ranging from the past to the present recurs in various ways in this exhibition through masks of various types and ages. Here, topics such as the individual and the community, performance and ritual, the contemporary and the historical, intertwine and merge in a unique vision that literally makes us ‘travel’ through time and multiple identities in the blink of an eye. 🧐



Ai Weiwei: *Mask* | *Maski*, 2020, serigrafia musteella polypropyleenikankaalle | silkscreen printed with ink on polypropylene fabric, 10 × 17 cm kukin | each



AI WEIWEI STUDIOIN LUVALLA | COURTESY OF AI WEIWEI STUDIO



AI WEIWEI
MASK



Laika: #ENOLEVIRUS | #JENESUISPASUNVIRUS | #IAMNOTAVIRUS, 2020, akryyli ja aerosolimaali kankaalle | acrylic and spray on canvas, 70 x 100 cm



Laika: Oireita | Symptoms, 2020, akryyli ja kvartsi kankaalle | acrylic and quartz on canvas, 70 x 100 cm



TAITEILIJAN OMIKSIKSESSÄ | COURTESY THE ARTIST

Filippos Tsitsopoulos: *Piirroksia naamion jäljistä kasvoissani* | *Drawings of the Impact of the Mask on My Face*, 2017 (2024),
hiili, lyijykynä ja grafiitti paperille | charcoal, pencil and graphite on paper, 70 × 100 cm



TAITEILIJAN OMIKSIKSESSÄ | COURTESY THE ARTIST



Kirjallisuutta

- Susanna Arangio: "La fortuna dell'iconografia di Pulcinella all'inizio degli anni Venti del Novecento: Pablo Picasso e Gino Severini", *Babel*, 35 / 2017, s. 195–233.
- Gregory Bateson: *Naven: A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe drawn from Three Points of View*, View, Cambridge at The University Press, UK 1936; *Naven. Un rituale di travestimento in Nuova Guinea*, Raffaello Cortina, Milano 2022.
- Alessandra Broccolini: "Le mascherine tra materialità e agency ai tempi del Covid 19. Riflessioni su un oggetto inquieto", *EtnoAntropologia*, nro 1/2021, s. 157–192.
- James Clifford: *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1993.
- Mary Douglas: *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Taylor & Francis Ltd., New York 2002 (ensimmäinen painos 1966); *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Il Mulino, Bologna 1975–1993.
- Alessandro Del Puppo: *Primitivismo*, Giunti Editore, Firenze 2003.
- Maurizio Fagiolo dell'Arco: *Gino Severini prima e dopo l'opera. Documenti, opere ed immagini*, Electa, Firenze 1983.
- Lino Gabellone: *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino 1977.
- In Scæna. Il teatro di Roma antica*, näyttelyluettelo, kuraattori Nicola Savarese, Electa, Milano 2007.
- Christiane Matuschek et al.: "The history and value of face masks", *European Journal of Medical Research*, nro 23/2020.
- Sophie Mendelsohn: "Claude Cahun, l'effacement et l'énigme", *Savoirs et clinique*, 2010/1, nro 12, s. 158–166.
- Federica Muzzarelli: *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Atlante, Bologna 2007.
- Caterina Ortu: *Le maschere del mondo*, ilmiolibro, 2012.
- Barbara Scifo: *Culture mobili*, Vita e Pensiero, Milano 2005.
- Marco Senaldi: *Obversione. Media e disidentità*, Postmedia Books, Milano 2014.
- Gino Severini: *La vita di un pittore*, Feltrinelli, Milano 1983.

Literature

- Susanna Arangio, 'La fortuna dell'iconografia di Pulcinella all'inizio degli anni Venti del Novecento: Pablo Picasso e Gino Severini' in *Babel*, 35/2017, pp. 195–233.
- Gregory Bateson, *Naven: A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of View*, Cambridge at The University Press, United Kingdom 1936; *Naven. Un rituale di travestimento in Nuova Guinea*, Raffaello Cortina, Milan 2022.
- Alessandra Broccolini, 2021, 'Le mascherine tra materialità e agency ai tempi del Covid 19. Riflessioni su un oggetto inquieto' in *EtnoAntropologia*, Vol. 9, no. 1, pp. 157–192.
- James Clifford, *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Bollati Boringhieri, Turin 1993
- Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Taylor & Francis Ltd., New York 2002 (first edition 1966); *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Il Mulino, Bologna 1975–1993.
- Alessandro Del Puppo, *Primitivismo*, Giunti Editore, Florence 2003.
- Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Gino Severini prima e dopo l'opera. Documenti, opere ed immagini*, Electa, Florence 1983
- Lino Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Turin 1977
- In Scæna. Il teatro di Roma antica*, catalogue curated by Nicola Savarese, Electa, Milan 2007.
- Christiane Matuschek et al., 2020, 'The history and value of face masks' in *European Journal of Medical Research*, Vol. 2, no. 23.
- Sophie Mendelsohn, "Claude Cahun, l'effacement et l'énigme" in *Savoirs et clinique*, 2010/1, no. 12, pp. 158–166.
- Federica Muzzarelli, *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Atlante, Bologna 2007.
- Caterina Ortu, *Le maschere del mondo*, ilmiolibro, 2012.
- Barbara Scifo, *Culture mobili*, Vita e Pensiero, Milan 2005.
- Marco Senaldi, *Obversione. Media e disidentità*, Postmedia Books, Milan 2014.
- Gino Severini, *La vita di un pittore*, Feltrinelli, Milan 1983.



Elina Brotherus: *Minuuttiveistoksia (Museokassi) sarjasta Minuuttiveistoksia | One Minute Sculptures (Museum Bag)*
from the series *One Minute Sculptures*, 2017, pigmenttivedos | pigment print, 70 × 52 cm



SARA HILDENIN SÄÄTIÖ / SARA HILDENIN TAIDEMUSEO | SARA HILDEN FOUNDATION / SARA HILDEN ART MUSEUM

Erik Enroth: *Kasvoja kadulla* | *Faces on the Street*, 1950–1953, öljy pahville | oil on cardboard, 149 × 114 cm

TOMI MOISIO

Naamioitu todellisuus – suomalaisen modernismin naamioaihe kansainvälisessä kontekstissa

Masked Realities – The Mask Motif in Finnish Modernism and Its International Precursors

Naamioaihe pilkahtelee suomalaisen kuvataiteen modernismissa niin 1900-luvun ensivuosisikymmeninä kuin toisen maailmansodan jälkeenkin. Yksittäisiä naamiotutkielmia löytyy toki myös modernismia edeltävältä ajalta ja sen jälkimainingeista. Tämän artikkelin tarkoitus ei ole esitellä näitä kaikkia tai yrittää esittää tyhjentävää modernismin määritelmää. Pikemminkin tavoitteena on pohtia naamioaiheen suosion syitä ja hahmotella kansainvälistä kontekstia tämän motiivin esiintymiselle suomalaisessa taiteessa erityisesti sotienvälisenä ja -jälkeisenä aikana.

Naamioaihe alkoi kasvattaa suosiotaan 1900-luvun alun avantgardistisissa suuntauksissa. Alkusysäyksenä on yleensä pidetty Pablo Picasson (1881–1973) kiinnostusta ”primitiivisten kansojen” naamioita kohtaan, joka sai tunnetuimman ilmentymänsä maalauksessa *Les Femmes d'Alger* (1907). Tarinan mukaan Henri Matisse (1869–1954) esitteli Picassolle nykyisen Kongon alueelta peräisin olleen naamioaiheen, mistä innostuttuaan Picasso alkoi viettää aikaa Trocadéron etnografisessa museossa. Alettiin puhua taiteilijan ”afrikkalaisesta kaudesta”.¹

The mask is a motif that appears frequently in Finnish modernist art both in the early decades of the 20th century and after the Second World War, occasionally also before and after the peak of modernism. The purpose of this essay is not to present an exhaustive summary of mask imagery in Finnish art history, nor to propose a watertight definition of modernism, but rather to reflect on the reasons for the popularity of the mask trope in Finnish art against a wider backdrop of international influences, especially during the interwar and post-war period.

The mask became a fashionable subject in early 20th century avant-garde art. The artist widely regarded as having started the trend is Pablo Picasso (1881–1973), whose interest in the masks of ‘primitive’ cultures finds reflection in his famous masterpiece *Les Femmes d'Alger* (1907). Henri Matisse (1869–1954) is said to have presented Picasso with a carved figurine from the present-day Congo region, which inspired the Spaniard to begin visiting the African section of the ethnographic museum at the Palais du Trocadéro, spurring what is described as Picasso’s ‘African period’.¹



Akseli Gallen-Kallela: *Aihe pariisilaisesta kahvilasta* | *In a Café in Paris*, 1886, öljy puulle | oil on panel, 32,5 × 25 cm

GÖSTA SERLACHIUKSEN TAIDEÄÄTIÖN KOKOELMA | GÖSTA SERLACHIUS FINE ARTS FOUNDATION COLLECTION

GÖSTA SERLACHIUKSEN TAIDEÄÄTIÖN KOKOELMA | GÖSTA SERLACHIUS FINE ARTS FOUNDATION COLLECTION



Albert Edelfelt:
Naamioita | *Masks*, 1903,
viivasyövytys ja kuivaneula |
line etching and dry point,
22,4 × 33,9 cm

Vaikka Picasson ja kumppanien etnografisesta aineistosta ammentamaa vaikutusta länsimaiseen taiteeseen ei voi kiistää, ei naamioaihe suinkaan tullut uudistuvaan ilmaisuun heidän myötänsä. Modernismin kynnyksellä naamioaihe oli tiuhaan käytössä esimerkiksi belgialaisella James Ensorilla (1860–1949), jonka teokset *L'Intrigue* (1890), *Les Masques singuliers* (1892) ja *Ensor aux masques* (1899) edeltävät tunnelmaltaan saksalaisen ekspressionismin aiheenkäsittelyä. Saksalaisessa 1900-luvun ensi vuosikymmenten taiteessa yhdistyvätkin ensorilainen karnevalismi ja avantgarden etnografiset vaikutteet, jos ajattelee vaikkapa Emil Nolden (1867–1956) tai Karl Schmidt-Rottluffin (1884–1976) teoksia.

Länsieurooppalaiset tendenssit alkoivat ilmetä myös Suomen taiteessa, joskin tyypillisesti jälkijunassa. Naamioaihe esiintyy suomalaisessakin taiteessa eri tavoin jo 1800-luvun lopulla, kuten esimerkiksi Akseli Gallen-Kallelan (1865–1931) maalauksesta *Aihe pariisilaisesta kahvilasta* (1886) voidaan nähdä. Gallen-Kallela (vuoteen 1907 asti Axel Gallén) osallistui Pariisissa opiskellessaan naamiaisiin itsekin, vaikka *Aihe pariisilaisesta kahvilasta* viitanee naamioitumisen rooliin valonaroissa kohtaamisissa myös varsinaisen karnevaalikauden ulkopuolella. Myös Albert Edelfelt (1854–1905) ja Ellen Thesleff (1869–1954) hyödynsivät naamioiteemaa teoksissaan. Tämä käy ilmi esimerkiksi Edelfeltin etsauksesta *Naamioita* (1903) ja Thesleffin puupiirroksesta *Kasvot (Naamio)* (1910-luvun alku).

Although Picasso and his peers undeniably exerted an influence on Western art by drawing inspiration from ethnographic material, they were certainly not the first to introduce the mask motif to avant-garde art. On the threshold of modernism, masks played a prominent role in the work of artists such as the Belgian painter James Ensor (1860–1949), whose paintings *The Intrigue* (1890), *The Strange Masks* (1892) and *Ensor with Masks* (1899) augur the unsettling mood of mask imagery that later emerged in the work of the German Expressionists. Indeed early 20th century German art weaves together elements of Ensorian carnivalism and avant-garde ethnographic influences, as exemplified by the paintings of Emil Nolde (1867–1956) and Karl Schmidt-Rottluff (1884–1976).

Finnish art, too, gradually began to draw influences from new Western European art movements, albeit with a typical time lag. Admittedly masks of varied forms had already appeared in pre-modern Finnish art, some as early as the late 19th century, for example in Akseli Gallen-Kallela's (1865–1931) painting *In a Café in Paris* (1886). While studying in Paris, Gallen-Kallela (named Axel Gallén until 1907) took part in masquerade balls, but the presence of the mask in his Parisian painting suggests not so much the carnival season, but a disguise donned for the purpose of an illicit rendezvous. Both Albert Edelfelt (1854–1905) and Ellen Thesleff (1869–1954) were among the Finnish artists who used the mask theme in their art. It



Ellen Thesleff:
Kasvot (Naamio) | Face (Mask),
 1910-luvun alku | early 1910s,
 puupiirros | woodcut,
 22,4 × 18,6 cm

Kubismista ja saksalaisesta ekspressionismista innoittunutta ilmaisua alettiin kuitenkin suuremmissa määrin havaita vasta 1920- ja 1930-luvuilla. Myös italialaisen commedia dell'arten perinne heijastui monien suomalaistaiteilijoiden teoksissa. Naamio- ja naamiaisaihetta kuvasivat sotienvälisenä aikana muiden ohella Väinö Kunnas (1896–1929) teoksellaan *Klovnin kuolema* (1926) sekä Ester Helenius (1875–1955) maalauksellaan *Harlekiini ja ruusu* (1930). Karnevaalialaie esiintyi erityisesti ulkomailla opiskelleiden taiteilijoiden tuotannossa.

Enemmän esimerkkejä naamioaiheesta sellaisena, kuin se ilmeni eurooppalaisissa 1900-luvun alun avantgardistisissa suuntauksissa, alettiin oikeastaan nähdä vasta toisen maailmansodan aikana ja jälkeen. Emil Nolden jalanjäljissä tuntuu liikkuvan Yrjö Saarinen (1899–1958), jonka maalaus *Naamarit* on vuodelta 1941. Siinä karrikoitu ja keinotekoinen teatterinaamio on saanut toverikseen varsin elävällisen oloiset ihmiskasvot: kaljun, partasuisen, tyhjätatseisen ja punakkakasvoisen miehen. Saarinen tuntuu muistuttavan, että ihmiset esittävät jonkinlaista roolia myös ilman konkreettista naamaria.

Samalta vuodelta on Birger Carlstedtin (1907–1975) *Asetelma*, jossa nähtävästi paperimassasta valmistettu irvistävä naamio on osana pöydälle aseteltua kokonaisuutta yhdessä hedelmien, kukkien, hatun ja kahden *Hufvudstadsbladet*-sanomalehden kanssa. Maalaus edustaa Carlstedtin esittävää kautta,

appears for instance in Edelfelt's etching *Masks* (1903) and Thesleff's woodcut *Face (Mask)* (early 1910s).

It was not until the 1920s and 1930s that Cubism and German Expressionism began to exert a visible influence on Finnish art. Many Finnish artists additionally drew inspiration from the Italian commedia dell'arte tradition. During the interwar period, masks and masquerades appear in paintings such as *Death of a Clown* (1926) by Väinö Kunnas (1896–1929) and *Harlequin with a Rose* (1930) by Ester Helenius (1875–1955). The carnival theme was popular especially among artists who had studied abroad.

Mask motifs emulating the early 20th century European avant-garde tradition began to appear more widely in Finnish painting during and after the Second World War. Recalling the style of Emil Nolde, *Masks* (1941) by Yrjö Saarinen (1899–1958) presents a stiff, caricatured theatre mask paired with the real flesh of a bald, bearded gentleman with a rubicund complexion and a vacant expression, as if to suggest that even when we are not physically wearing masks, we don disguises in our daily role play.

Another mask painting dating from the same year is Birger Carlstedt's (1907–1975) *Still Life*, which presents a grimacing papier-mâché mask displayed on a table along with fruit, flowers, a hat and two newspapers. The painting is from Carlstedt's pre-abstract period and shows the discernible influence of the *pittura metafisica* school of painting, the most famous exponent of which was Giorgio de Chirico (1888–1978), whose 'mannequin people' find a German counterpart in the work of Oskar Schlemmer (1888–1943).

A brief discussion of German interwar art is warranted insofar as it sheds light on the thematic motivations behind the popularity of the mask motif in Finnish modernism. Oskar Schlemmer portrayed people as mechanized puppets, as did George Grosz (1893–1959) in his painting *Republican Automatons* (1920). Their work, as well as other German art of the Weimar Republic (1919–1933), delivers an expressive commentary on the devastating toll of the First World War. War trauma was physi-



Birger Carlstedt: *Asetelma | Still Life*, 1941, öljy kankaalle | oil on canvas, 81 × 100 cm

jolloin teoksista saattoi löytyä myös *pittura metafisicaan* yhdistyviä piirteitä. Suuntauksen tunnetuimman edustajan Giorgio de Chiricon (1888–1978) teoksia nähneet muistanevat tämän ”nukkeihmiset”, joiden vastineita puolestaan löytyi saksalaisessa kontekstissa Oskar Schlemmerin (1888–1943) teoksista.

Paluu saksalaiseen sotienväliseen taiteeseen on sikäli perusteltu, että sen myötä päästään pohtimaan naamioaiheen temaatista motivoitumista suomalaisessa modernismissa. Oskar Schlemmerin lisäksi George Grosz (1893–1959) kuvasi ihmiset mekanisoituna nukkeina teoksessaan *Republikanische Automaten* (1920). Ensimmäisen maailmansodan traumat heijastuivat niin kutsutun Weimarin tasavallan (1919–1933) taiteessa monin tavoin. Sodan silpomat ihmispolot näkyivät katukuvassa enemmän tai vähemmän naamioituina. Groteskeimmat ja raadollisimmat kuvat sotarammoista maalasi juoksuautojen kauhut itsekkin kokenut Otto Dix (1891–1969), jonka teoksista esimerkiksi *Die Skatspieler* ja *Die Kriegskrüppel (mit Selbstbildnis)* (molemmat vuodelta 1920, jälkimmäinen kadonnut) peilaavat kuvataiteen keinoin sitä todellisuutta, josta neuvostoliittolainen kirjailija ja diplomaatti Ilya Ehrenburg (1891–1967) kirjoitti syksyllä 1921: ”Sodan invalidien keinojäsenet eivät kitisseet, tyhjä hihat oli koottu hakaneuloilla. Miehet, joiden kasvot liekinheittimet olivat kärventäneet, käyttivät suuria mustia silmälaseja. Hävitty sota naamioi itsensä katuja kulkiessaan.”²

Suomalaisessa kontekstissa sotatraumat liittyvät ensisijaisesti toiseen maailmansotaan, vaikka varsinaisia sodan kuvauksia suomalaisesta taiteesta löytyy verrattain vähän. Esimerkiksi Otso Kantokorven mukaan ”leimaa antavaa Suomen sodanjälkeiselle taiteelle oli taiteelliselta arvoltaan pysyväksi osoittautuneiden sotakuvauksien vähäisyys ja ylipäänsä sota-aiheitten suhteellisen pieni osuus 1940-luvun lopun taiteessa.”³ Konkreettisten taistelukuvausten sijaan sotaan osallistuneiden ja sodan kokeneiden taiteilijoiden traumat heijastuivat toisin tavoin. Naamioaiheen käsittelyn voikin nähdä yhtenä Saksan sotienvälisen taiteen perillisenä, vaikka mitään Dixin tulkitoihin verrattavaa ei suomalaisesta taiteesta löydykään.

Erik Enroth (1917–1975) osallistui toiseen maailmansotaan ensin pikakivääriampujana ja sitten TK-piirtäjänä. Hänenkin taiteessaan varsinaiset sota-aiheet ovat harvalukuisia (poikkeuksena Picasson *Guernican* inspiroima *Sota* vuosilta 1957–1958), mutta sodanjälkeinen ”naamioitu todellisuus” näyttäytyy

cally embodied in the wretched presence of disfigured soldiers who haunted the streets disguising their crippled bodies behind masks of many descriptions. Bodily disfigurement is a theme that found its most grotesque and brutal interpretations in the work of Otto Dix (1891–1969), who had himself endured the horrors of the frontline trenches. In *The Skat Players* and *The War Cripples (with Self Portrait)* (both from 1920, the latter lost), Dix employs evocative visual devices to grotesquely capture the aftermaths described by the Soviet writer and diplomat Ilya Ehrenburg (1891–1967) in autumn 1921: “The war cripples felt no aches in their prosthetic limbs, their empty sleeves fastened with safety pins, their flamethrower-scorched faces hidden behind large, dark glasses. The scars of the lost war stalked the streets in varied disguises.”²

If the First World War was a trauma for Germany, for Finland the deepest wounds were inflicted by the Second World War. All told, however, there are comparatively few direct depictions of war in Finnish art, as observed by Otso Kantokorpi: “There are strikingly few Finnish artworks of lasting artistic value that depict scenes of war. Indeed the absence of war motifs is a defining feature of Finnish post-war art in the late 1940s.”³ The trauma of the trenches and the hardships of war found expression not in direct portrayals of battle scenes, but through more subtle means – such as mask motifs, in which regard Finnish artists inherited the tradition of German inter-war art, albeit without producing anything comparable to the grotesquery of Otto Dix.

Erik Enroth (1917–1975) fought in the Second World War, first as a rifleman and then as a combat artist in military intelligence, but there are surprisingly few direct depictions of war subjects in his oeuvre, with the exception of *War* (1957–1958), a painting inspired by Picasso’s *Guernica*. A theme that does recur in numerous variations in his art, well into the 1950s, is the ‘masked reality’ of the post-war era. Post-war shortages and obliterated infrastructure were accompanied by various other disturbing aftermaths such as moral laxity and rampant crime and violence.⁴ Enroth’s *Faces in the Street* (1950–1953) is a nightmarish, carnivalesque painting that employs a masquerade trope to expose the grim reality of human nature and society’s state of decay. Another intriguing example is *The Street* (1950–1953), which portrays a wolf-like figure with pointy ears revelling amid



Tuulikki Pietilä: *Naamioita* | *Masks*, 1950, kuivaneula | drypoint, 29 × 20,2 cm

Enrothin taiteessa monin tavoin vielä 1950-luvun puolella. Sodanjälkeisen puutteen ja tuhoutuneen infrastruktuurin keskellä eläneet ihmiset kokivat sodan seuraukset myös lisääntyneenä rikollisuutena ja väkivaltana sekä moraalien löyhtymisenä.⁴ Painajaismaisen karnevalistinen *Kasvoja kadulla* (1950–1953) edustaa Enrothin tuotannossa teoksia, jotka naamioitumisen keinoin paljastavat piirteitä ihmisen todellisesta luonnosta ja yhteiskunnallisesta tilanteesta. Kiinnostava esimerkki on myös *Katu* (1950–1953), jossa esiintyvän seksuaalisen pidäkkeettömyyden lisäksi yksi kaupungilla tallustelijoista on kuvattu elämellisin kasvoin ja suippokorvin. *Espanjalainen poliisi* (1955) puolestaan edustaa kasvotonta virkamieskoneistoa jähmeine, naamionkaltaisine piirteineen ja tyhjine silmineen.

Kiinnostava esimerkki Enrothin naamioteemaisista teoksista on myös *Kasvoja teatterissa* (1950), jossa teatterikappaleen katsojien kasvot on kuvattu niin naamionkaltaisina, että yleisöä on vaikea erottaa komeljanttareista. Tällainen aiheenkäsittely sivuaakin keskeistä karnevaalitematiikkaa siinä, että yleisön ja esiintyjien roolit helposti sekoittuvat. Keskiäikaiselle karnevaalitradiotille oli tyyppillistä, että juhlahumussa arkinen todellisuus ja yhteiskunnalliset roolit keikahtivat hetkellisesti päälle. Sodanjälkeisessä puutteellisessa todellisuudessa vähävaraisella taiteilijalla tuskin oli mahdollisuutta leikkiä kuningasta päiväkään, mutta teoksissaan todellisuuden saattoi naamioida kuten halusi.

Suomalaisesta modernismista löytyy toki runsaasti teoksia, joissa naamioaiheen yhteys sodanjälkeisiin olosuhteisiin on viitteellisempi. Mieleen nousee esimerkiksi Tuomas von Boehmin (1916–2000) maalaus *Asetelma* (1953), josta on olemassa myös litografiaversio *Karnevaaliasetelma*. Näissäkin teoksissa naamio kytkeytyy pikemminkin commedia dell’arten harlekiinikuvastoon. Marcus Collin (1882–1966) käsitteli aihetta niin varhaistuotannossaan (*Karnevaali*, 1907), kuin aivan viime vuosinaan (*Naamiot*, 1961). Oma kiinnostava lukunsa on Tuulikki Pietilän grafiikanlehti *Naamioita* (1950). Kaksi seitsemästä naamioista viittaa suoraan varhaisen modernismin kiinnostukseen etnografisia naamioita kohtaan. Muista naamioista kolme on kuvattu suljetuin silmin, yhden silmät ovat tyhjinä ammottavat aukot, kun taas yksi silmät auki kuvattu naamio muistuttaa varsin paljon ihmiskasvoja, olkoonkin karrikoiduin piirtein. Pietilän kuivaneulavedos näyttäytyy pikemminkin modernis-

a scene of carnal intemperance. Different associations are in turn evoked by *The Spanish Policeman* (1955), whose mask-like visage and vacant eyes represent the faceless apparatus of state control.

A further interesting example of Enroth’s treatment of the mask motif is *Faces in the Theatre* (1950), in which the expressions of the audience are so mask-like that it is difficult to tell them apart from the entertainer on stage. Here the use of the mask trope and role-shifting between the audience and performers ties in directly with the theme of carnivalism. In the medieval carnival tradition, daily norms and social hierarchies were momentarily upended in a licensed frenzy of celebratory transgression. During a time of post-war shortages, playing king for a day was not a realistic option for an impoverished artist, but through his art, Enroth could reinvent reality in whatever way he wanted.

There are of course many Finnish modernist paintings in which the presence of masks is not an obvious reference to post-war conditions. One example is Tuomas von Boehm’s (1916–2000) *Still Life* (1953) and its lithograph version *Carnival Still Life*, which invoke the harlequin imagery of commedia dell’arte. Marcus Collin (1882–1966), too, took up the mask theme both in his early oeuvre (*Carnival*, 1907) and near the end of his career (*Masks*, 1961). Tuulikki Pietilä’s drypoint etching *Masks* (1950) adds its own interesting chapter to the treatment of this trope. Two of her seven masks allude directly to the early modernists’ fascination for ethnographic masks. Three are depicted with eyes closed, one has gaping holes in the place of eyes, and one mask with open eyes resembles a real human face, albeit a caricatured one. Pietilä’s etching presents itself more as a synthesis of the modernist mask theme than as an allegorical commentary on post-war society. Even so, the possible underlying theme of role inversion can never be ruled out as a potential reading of any mask-themed artwork.

The act of disguising oneself and assuming a new identity, whether temporarily or permanently, is a feat of magic that has captivated the human imagination since prehistoric times. It is a subject that has intrigued artists for centuries, and at certain times in history, social upheavals have created a heightened need to don a disguise or deal with existing social realities in a veiled form. Finnish modernism drew inspiration from international art movements, and the approach employed by German

min naamioaiheen synteessä kuin sodanjälkeisen yhteiskunnallisen tilanteen allegoriana. Mahdollisuutta vaihtoehtoisen roolin omaksumiseen ei kuitenkaan kannata ikinä poissulkea naamioaiheisten teosten kohdalla.

Naamioituminen ja itselle vieraan identiteetin ottaminen joko tilapäisesti tai pysyväisluonteisesti on kiehtonut ihmisen mieltä esihistoriallisista ajoista lähtien. Kuvataiteessa aihetta on sivuttu halki vuosisatojen, mutta tietyt yhteiskunnalliset murroskaudet ovat saattaneet lisätä tarvetta käsitellä ympäröivää todellisuutta vieraaseen asuun verhottuna. Suomalainen modernismi inspiroitui kansainvälisistä virtauksista, ja saksalaisen taiteen tapa käsitellä ensimmäisen maailmansodan traumaa heijastui suomalaisten taiteilijoiden tuotannossa erityisesti toisen maailmansodan kontekstissa. Naamio on aiheena kuitenkin niin universaali, että aiheen käsittely kuvataiteessa laajenee aina paikallisesta kontekstista niin historiallisesti kuin kulttuurisestikin paljon laajemmalle. 🍻

Kirjallisuutta

- Hartje-Grave, Nicole, 2019. Pablo Picasso. *Maske. Kunst der Verwandlung. The Art of Transformation*. Hrsg. Ed. Barbara J. Scheuermann. Köln: Wienand, 76.
- Kaiser, Franz W., 1995. Taiteen vastarinta – erään yksityiskokoelman teemoja. *Konst som motstånd. Vastavirta. Tysk konst från mellankrigstiden. Saksan taide sotien välissä. Samling Marvin och Janet Fishman. Marvin ja Janet Fishmanin kokoelma*. Liljevalchs Konsthall, Stockholm. Helsingin Taidehalli. Toim. Folke Lalander, Louise Fogelström, Timo Valjakka ja Sointu Fritze. Stockholm: Liljevalchs Konsthall.
- Kantokorpi, Otso, 2012. ”Työni täytyy olla kuin puristettu nyrkki.” Erik Enrothin 1940–1950-lukujen tuotannon yhteiskunnallisuudesta ja ihmiskuvasta. *Erik Enroth. Sara Hildénin säätiön kokoelma*. Sara Hildénin taidemuseon julkaisuja 91. Toim. Päivi Loimaala, Sarianne Soikkonen ja Riitta Valorinta. Tampere: Sara Hildénin taidemuseo, 43–47.
- Moisio, Tomi, 2020. *Sommiteltu todellisuus. Erik Enrothin taiteellinen diskurssi*. Helsinki: Unigrafia. Väitöskirja.
- Nylund, Lotta (toim.), 2015. *Naamiaisia, sirkushuveja ja katutaidetta*. Helsinki: Villa Gyllenberg.
- Remmers, Inga, 2018. Armut, Elend, Ausgrenzung. Sozialdokumentarische Aufnahmen vom Leben in Berlin. *Berliner Realismus. Von Käthe Kollwitz bis Otto Dix. Sozialkritik – Satire – Revolution*. Veröffentlichung des Bröhan-Museums Nr. 29. Hrsg. Tobias Hoffmann. Köln: Wienand, 73–81.
- Ylikangas, Mikko, 2009. *Unileipää, kuolonvettä, spiidiä. Huumeet Suomessa 1800–1950*. Jyväskylä: Atena.
- Hartje-Grave, Nicole, 2019. Pablo Picasso. *Maske. Kunst der Verwandlung. The Art of Transformation*. Hrsg. Ed. Barbara J. Scheuermann. Köln: Wienand, 76.
- Kaiser, Franz W., 1995. ”Taiteen vastarinta – erään yksityiskokoelman teemoja”. *Konst som motstånd. Vastavirta. Tysk konst från mellankrigstiden. Saksan taide sotien välissä. Samling Marvin och Janet Fishman. Marvin ja Janet Fishmanin kokoelma*. Liljevalchs Konsthall, Stockholm. Kunsthalle Helsinki. Ed. Folke Lalander, Louise Fogelström, Timo Valjakka and Sointu Fritze. Stockholm: Liljevalchs Konsthall.
- Kantokorpi, Otso, 2012. ”Työni täytyy olla kuin puristettu nyrkki.” Erik Enrothin 1940–1950-lukujen tuotannon yhteiskunnallisuudesta ja ihmiskuvasta. *Erik Enroth. Sara Hildénin säätiön kokoelma*. Sara Hildén Art Museum Publications #91. Ed. Päivi Loimaala, Sarianne Soikkonen and Riitta Valorinta. Tampere: Sara Hildén Art Museum, 43–47.
- Moisio, Tomi, 2020. *Sommiteltu todellisuus. Erik Enrothin taiteellinen diskurssi*. Helsinki: Unigrafia. PhD thesis.
- Nylund, Lotta (Ed.), 2015. *Naamiaisia, sirkushuveja ja katutaidetta*. Helsinki: Villa Gyllenberg.
- Remmers, Inga, 2018. Armut, Elend, Ausgrenzung. Sozialdokumentarische Aufnahmen vom Leben in Berlin. *Berliner Realismus. Von Käthe Kollwitz bis Otto Dix. Sozialkritik – Satire – Revolution*. Veröffentlichung des Bröhan-Museums Nr. 29. Hrsg. Tobias Hoffmann. Köln: Wienand, 73–81.
- Ylikangas, Mikko, 2009. *Unileipää, kuolonvettä, spiidiä. Huumeet Suomessa 1800–1950*. Jyväskylä: Atena.



Kolmikasvoinen naamio: keskellä ihmiskasvot eläinkasvojen välissä | Mask with three faces, the central one is a human face, the other two are animal faces, Guerrero-kansa, Meksiko | Guerrero people, Mexico, 1900-luvun jälkipuolisko | late 20th century, maalattu puu | painted wood, 50 × 20 × 10 cm

CAROLINA ORSINI

Paljastaa peittämällä: Naamioita maailman kulttuureista

Cover to Reveal: Masks from Cultures around the World

Naamioiden materiaalisuus

Naamioita käytetään maailman kaikissa kulttuureissa kaikilla leveysasteilla, ja niiden vuosituhantinen historia juontaa juurensa ihmiskunnan aamunkoittoon asti.¹

Naamioita tehdään monilla tekniikoilla monista materiaaleista, joiden kirjo ulottuu vaatimattomista kasvikuuduista jalometalleihin ja -kiviin. Naamiot toistavat usein peittämiensä ihmiskasvojen muotoja ja piirteitä, vaikka silmä- ja suuaukot paradoksaalisesti puuttisivatkin. Naamioita voidaan pitää pään päällä tai kasvoilla, tai ne voivat olla kokovartalopuvun osa. On myös ei-inhimillisiä naamioita, joilla verhotaan esimerkiksi kasveja ja veistoksia.

Naamiot tehdään yleisesti useista materiaaleista ”perustalle”, joka on usein puuta tai paperimassaa. Valmistustavat vaihtelevat varsin vaatimattomista tekniikoista useiden taiteilijoiden ja käsityöläisten työpanosta vaativaan toteutukseen. Naamiot voivat olla kevyitä, mutta joskus niiden käyttäminen on niin vaihalloista, että vain harvat jaksavat kantaa niiden painon. Näin jo pelkkä naamion käyttäminen voi olla osa initiaatiopolkua.

Materiality of Masks

With a history spanning millennia across all geographies and cultures, masks have been part of society since the very dawn of civilization, playing an ever-present role in important moments in the human saga.¹

Masks are made using a wide variety of techniques and materials, from humble vegetable fibres to precious metals and stones. They often have the shape and features of a human face, which they cover, though at times, paradoxically, they lack openings for the eyes or mouth. They can be worn to conceal just the face, but in most cases, they are integrated into full-length costumes that cover the person entirely. There are also masks intended for non-human usage, such as those affixed to plants or statues.

It is quite common for a mask to be made of several different materials constructed on a wooden or papier-mâché base. The fabrication technique can vary from a modest procedure to a complex process involving numerous artists and artisans. Some masks are lightweight, while others are so cumbersome to wear that few can support their weight. In this way, the simple act of wearing the mask becomes part of an initiation.



Kookas hautajaisnaamio (doroe), jota käytetään vainajan siirtymistä henkien maailmaan kunnioittavassa jipae-juhlassa | A large funerary mask (doroe) worn during the Jipae festival, which celebrates the passage of the dead from the human world to the spirit world, Asmat-kansa, Indonesia | Asmat people, Indonesia, 1900-luku | 20th century, kasvikuidut, höyhenet, saagopalmun lehdet, siemenet | plant fibres, feathers, sago leaves, seeds, 160 × 70 cm

© MUSEUM OF CULTURES, MILANO | MILAN, LEIGHED - FIORE COLLECTION, SEA 00230

Peitetyn kasvojen liminaaliseen maailmaan

Yleensä naamio peittää käyttäjänsä kasvat. Toisin kuin muut ihmisruumiin osat, joiden toiminta ei vaadi alituisia huomiotaamme (veri kiertää, keuhkot hengittävät...), kasvat ovat tärkein tietoisessa hallinnassa oleva ruumiinosamme. Kasvojen kielen ja ilmaisuvoiman takia kasvolihaksilla on ratkaisevan tärkeä tehtävä ihmisen sosiaalisessa käytöksessä ja sosialisatiossa. Sanalla sanottuna kasvat ovat ihmisten välisen kommunikaation tärkein väline. Peittämällä yksilölliset tai inhimilliset kasvonpiirteet naamio korostaa kommunikaation yleismaailmallista luonnetta. Naamio sopii erityisesti tilanteisiin, joissa kommunikaatio ei käy päinsä (se on vastoin normeja, sääntöjä tai kieltoa).

Covering the Face to Enter a Liminal World

Most masks are worn on the face. Unlike other parts of our body and vital functions that occur without our constant awareness (such as circulation and respiration), the face is the main area where we display our control. Thanks to their communicativeness and expressiveness, the facial muscles play a crucial role in social and socialization functions. The face is essentially the main vehicle of communication between human beings. In some contexts, by concealing individual/human facial features, the mask suggests a universal level of communication, rendering the exchange more acceptable, especially in cases where the communication is uncomfortable for some reason (such as violating a norm, rule or ban).



© MUSEUM OF CULTURES, MILANO | MILAN, BASSANI COLLECTION, AFR 00034

Poro-itiaatioyhteisön naamio, jossa on sekä eläimen että ihmisen piirteitä | Mask of the Poro male initiation society, combining human and animal features, Kpell-kansa, Guinea Bissau | Kpelle people, Guinea Bissau, 1900-luku | 20th century, puu, turkis | wood, fur, 44 × 23 cm



© MUSEUM OF CULTURES, MILANO | MILAN, MOSCONI COLLECTION, PAN 1701

Viljelykalenteriin liittyvässä matachinejen tanssissa käytetty naamio | Mask used in the Matachines dance, linked to the agricultural calendar, Tarahumara-kansa, Meksiko | Tarahumara people, Mexico, 1900-luvun jälkipuolisko | late 20th century, maalattu puu | painted wood, 28 × 16 × 5 cm



MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON / LEONARD A. LAUDER POSTCARD ARCHIVE

François-Edmond Fortier: "Miniankoja" tanssimassa, chiwara-rituaalin esitys Malilla | "Miniankas" dancers, a reenactment of Chiwara rituals in Mali, kollotypia kartongille | collotype on card stock, 8,9 × 14 cm

Käyttäjensä persoonattomaksi tekevä naamio on keino kommunikoida jumalallisen tai yliluonnollisen kanssa, ihmisen ja yliluonnollisen välikappale. Muuttamalla käyttäjensä joksi-kin toiseksi naamio avaa tien rajautuvuuteen, joka yhdistää kaksi erilaista ja toisinaan hyvin etäistä maailmaa samalla kun se merkitsee järjestystä ja hallintaa tai vaihtoehtoisesti epäjärjestystä ja kaaosta. Naamio voi yhdistää elävien ja kuolleiden maailman tai hyvän ja pahan.

Siksi ei ole yllättävää, että naamioita käytetään yleisesti siirtymäriitteihin kuuluvissa menoissa.² Monien Afrikan kansojen keskuudessa naamioita käytetään sekä miesten että naisten salaseurojen initiaatoriteissa. Nuoret käyttävät naamioita aloittaessaan koeajan, jonka päätteeksi heidät vihitaan yhteisön hyväksymiksi aikuisiksi.

Miesten initiaatorituaaleissa tai yam-seremoniassa käytetty naamio | Mask used in male initiation rituals or for the yam ceremony. Abelam-kansa, Papua-Uusi-Guinea | Abelam people, Papua New Guinea, 1900-luku | 20th century, puu, kasvikuidut | wood, plant fibres, 30 × 20 cm



MUSEUM OF CULTURES, MILANO | MILAN, PASSARÉ COLLECTION, PASSARÉ_00435



MUSEUM OF CULTURES, MILANO | MILAN, MOSCONI COLLECTION, PAM 1702

Andien silmälasikarhua esittävä jukumari-naamio. Tällaisia eläinnaamioita käytettiin karnevaaleissa Titicacajärven alueella (erityisesti diablada-tanssissa). | Jukumari mask representing the Andean spectacled bear. This type of mask, together with other animal masks, was used in the carnival celebrations of the Titicaca region (especially the Diablada). Aymara-kansa, Oruro, Bolivia | Aymara people, Oruro, Bolivia, 1900-luvun jälkipuolisko | late 20th century, paperimassa, turkis, lamppulasi, maali, peili, paljetit | papier-mâché, fur, bulb glass, painting, mirror, sequins, 22 × 31 × 35 cm

Yksi tärkeä "liminaalinen" siirtymä on vuodenajan vaihtuminen. Naamioita käytetään myös tässä yhteydessä, ja niitä kiinnitetään jopa satokauden hedelmiin, mistä hyvä esimerkki on papualainen jamssinaamio, jota voidaan käyttää uudelleen nuorten miesten initiaatoriteissa.

Paradoksaalisesti naamiot voivat olla myös pakokeino todellisuudesta ja normaalista. Aina kun rajat on mahdollista (helposti) ylittää, esimerkiksi karnevaalinaamion avulla, käyttöön otetaan kaikkein liioitelluimmat ja veistoksina äärimmäisyyksiin menevät naamiot, kuten *diablada*-naamio Oruron karnevaalissa Boliviassa.

Soturit käyttävät pelottavia naamioita suojavälineinä toivoen säikäyttävänsä viholliset esiintymällä voittamattomina hirviöinä. Näin käytetään esimerkiksi *mengu*-naamiota, joka on olennainen osa japanilaista *bushi*-haarniskaa.



BLAGIN / WIKIMEDIA COMMONS

Diablada-tanssija | Diablada dancer, karnevaali | carnival, Oruro 2009

Furthermore, by depersonalizing the wearer, the mask becomes a vehicle of communication with the divine, a mediator between the human and supernatural worlds. The mask's ability to transform the wearer into someone else transports them to a borderline dimension or gateway connecting two different and perhaps distant worlds, one expressing order and control, the other disorder and chaos. Masks can for instance connect the worlds of the living and the dead, or the realms of good and evil.

It is not surprising, then, that we find masks worn so commonly in performances associated with rites of passage.² In many African communities, they are used in the initiation rites of both male and female secret societies. Young people wear them when they begin the probationary period after which they are consecrated as adults worthy of membership in the community.

Masks also invoke the transition from one season to the next, which is yet another critical 'liminal' moment of passage. They may even be affixed to harvest fruits, like Papuan yam masks, and then re-used in the initiation rites of young men.



"Hätkähdyttävä" paraatikäyttöön tarkoitettu kypärä ja naamio, jossa näkyy Shikami-demonin piirteitä | "Extraordinary" helmet and mask used in parades, with elements typical of the Shikami demon, Japan | Japan, 1600–1700-luku | 17–18th century, teräs, paperimassa, silkki, puu | steel, papier-mâché, silk, wood, 50 × 43 cm

© MUSEUM OF CULTURES, MILANO | MILAN, MUSEUM FUND, G 00900



© MUSEUM OF CULTURES, MILANO | MILAN, BASSANI COLLECTION, APR 00046

Toisaalta naamiot voivat ilmentää järjestystä, kauneutta ja symmetriä. Niiden standardisoidut piirteet peilaavat demiurgiluoja, järjestyksen, kohteliaan käytöksen ja moraalien tuojaa. Nykyään ei myöskään ole tavatonta tuntea vetoa markkinoiden tarjoamiin "kauneusnaamioihin", jotka ovat muistumia samasta ilmiöstä.³

Naamiot ja vainajat

Menneisyydessä ja vielä nykyäänkin naamiot liittyvät usein ruumiille suoritettaviin rituaaleihin, joilla vainaja valmistellaan ikuisen elämään peittämällä yksilölliset piirteet. Ei ole sattumaa, että muinaisaikojen kuolonnaamiot tehtiin kestävästä materiaaleista – Meksikon esikolumbiaanisissa kulttuureissa ja Kiinan varhaisten dynastioiden aikaan käytettiin jadaa, ja myös kullan käytöllä on pitkät perinteet eri puolilla maailmaa Etelä-Amerikasta Egyptiin ja Kreikan mykeneläiseen kulttuuriin. Kuolonnaamiot ovat siinä mielessä poikkeuksellisia, että ne ovat erottamattomia vainajasta eivätkä elävät ihmiset käytä niitä.⁴ Vainajan ikuisuuteen saattava hautajaisnaamio kunnioitti hänen merkitystään ja samalla esti häntä palaamasta häiritsemään eläviä.

Naishahmoinen kypäränaamio (Mmuo) ylistää nuoren naisen kauneutta ja edustaa epäsuorasti moraalisia ominaisuuksia. | Helmet mask with feminine features (Mmuo), celebrating youthful feminine beauty, an implicit expression of moral qualities. Igbo-kansa, Nigeria | Igbo people, Nigeria, 1900-luku | 20th century, puu, pigmentit | wood, pigments, 35 × 19 × 42 cm

Paradoxically, masks can also signify a controlled escape from reality and normality. The most exaggerated and sculpturally uninhibited masks are found in contexts of (permitted) transgression, as with carnival masks, a good example being the *diablada* in the Bolivian Oruro carnival.

Frightening masks are also worn by warriors wishing to scare away enemies by appearing as invincible monsters. Such is the purpose of *mengu* masks, an indispensable element in Japanese *bushi* armour.

While some masks awaken fear, others express order, beauty and symmetry. Their standardized traits mirror the demiurge creator who infuses the world with order, civility and morality, a notion that is also invoked by the countless 'beauty masks' proffered in commercial contexts.³



© MUSEUM OF CULTURES, MILANO | MILAN, PASSARE COLLECTION, PASSARE_00010

Ihmishahmoinen naamio, joka kuvaa naiskauneuden ihannetta | Anthropomorphic mask depicting ideal feminine beauty, Dan-kansa, Norsunluurannikko | Dan people, Ivory Coast, 1900-luku | 20th century, puu, kasvikuidut, pigmentit | wood, plant fibres, pigments, 22,5 × 7,5 cm



Josif Stalinin kuolinnaamio | Joseph Stalin's death mask

Hautausmailla ympäri Meksikoa juhlitaan 1. marraskuuta vainajien päivää, jonka tarkoitus on avata elävien ja kuolleiden maailman raja hetkeksi, tämän yhden ainoan kerran vuodessa. Juhliessaan ja kunnioittaessaan vainajia meksikolaiset hyvittelevät henkiä sulkemalla ne maailmaan, joka on kytköksissä omaamme mutta silti erillään. Afrikassa naamioita käytetään samaan tapaan lepyttämään kuolleiden nuorten tyttöjen henkiä, jotta ne eivät palaisi katkerina elävien pariin.



Kuolleiden päivän paraati | Parade of the Day of the Dead, Mexico City, 2018

Masks and the Deceased

In both the past and the present, masks are often worn ritually by corpses, rendering the deceased eternal by concealing his or her individual features. Ancient face masks were thus made of durable materials – jade in the Pre-Columbian cultures of Mexico and in the first Chinese dynasties, and gold in cultures from South America to Egypt and Mycenaean Greece. Death masks form an exception to the general rule in that they are inseparable from the deceased and not worn by a living person.⁴ By rendering the wearer eternal, funeral masks celebrated the importance of the deceased while also guaranteeing that they would not return to haunt the living.



Okuyi-naisseuran "valkoinen" naamio, jota käytettiin kauniiden neitojen hautajaisissa (valkoinen on kuoleman väri) vainajan hengen lepyttämiseksi. | A "white" female mask worn by members of the Okuyi society at the funerals of beautiful maidens – white being the colour of death – in ceremonies intended to appease their spirits. Punu-kansa, Gabon | Punu people, Gabon, 1900-luku | 20th century, puu, pigmentit | wood, pigments, 30 × 16 cm



Rangda (leski) -naamio esittää miestään kuolemanjälkeiseen elämään seuraavan vaimon sielua. Maailman pimeää puolta edustavaa paholaismaista naamioita käytetään hyvän ja pahan voimia tasapainottavissa menoissa. | Rangda (widow) mask, representing the soul of the bride as she follows her husband into the afterlife. The mask has demonic features and represents the dark side of the world. It is used in performances that attempt to balance the forces of good and evil. Balin kansa, Indonesia | Balinese people, Indonesia, 1900-luvun jälkipuolisko | 20th century (2nd half), puu, eläinten karvat, peili, pigmentit | wood, animal hair, mirror, pigments, 70 × 40 cm

Indonesiassa (balilaisleskien) Rangda-naamio edustaa kuolemanjälkeiseen elämään miestäns seuraavan vaimon henkeä.⁵ Rangda-naamioiden paholaismaiset piirteet kuvaavat maailman pimeää puolta. Ne edustavat eräänlaista mustaa magiaa,⁶ ja niitä käytetään menoissa, joiden tarkoituksena on palauttaa hyvän ja pahan sfäärien tasapaino. Vaikka naamiot esittävät naiskasvoja, niitä käyttävät miehet, kuten usein afrikkalaisten naamioiden kohdalla samoin kuin japanilaisessa teatterissa, mistä lisää seuraavassa.

Naamiot japanilaisessa teatterissa

Nō-teatteri, yli 600 vuotta vanha esittävän taiteen laji, yhdistelee lausuntaa, tanssia ja laulua, ja sen kertomukset pohjautuvat yleensä myytteihin tai historiallisiin tapahtumiin. Toisin kuin länsimaisessa teatteritaiteessa, jossa maskeeraus vahvistaa näyttelijän kasvopiirteitä, jotta ilmeet näkyisivät mahdollisimman kauas, Nō-teatterin (miespuolisten) näyttelijöiden naamiot tuovat tarinaan maagisuutta. Nō-teatterin taustalla vaikuttavat vahvasti uskonnolliset rituaalit: tarinan edustamien hengellisten arvojen kuuluu olla pysyviä, ja naamioiden tehtävänä (niitä pidetään usein elollisina olentoina, ja ne siirtyvät sukupolvelta toiselle) on korostaa maagisella lumovoimallaan esityksen pyhyyttä.

Naamiot muuttuvan yhteiskunnan peilikuvana

Tässä lyhyessä katsauksessa on luotu silmäys joihinkin naamioiden lukuisista tehtävistä eri kulttuureissa. Nämä tehtävät, joita olen joutunut esittelemään yksinkertaistaen, ovat muuttuneet ajan mittaan uskonnon ja sosiaalisten normien muutosten mukana. Naamioilla ei ole ”yleistä tehtävää”⁷: ne eivät ole arkkityyppejä eivätkä standardoituja, mistä todistavat edellä mainitut lukuisat esimerkit. Päinvastoin, monissa tapauksissa naamiot kertovat luonteeltaan mukautuvaisesta, jatkuvasti muuttuvasta perinteestä, joka kykenee sopeutumaan aikaansa ja kehittämään uusia muotoja ja käyttötilanteita, mistä kertoo esimerkiksi erilaisten naamiaisten uusi tuleminen Euroopassa ja muualla⁸ samoin kuin

Throughout Mexico, festivals are held in cemeteries on November 1st, the Day of the Dead, when a boundary is believed to open between the worlds of the living and the dead. By celebrating and commemorating their dead, Mexicans appease the spirits by confining them to a world that is connected yet separate from our own. Similarly, in Africa, masks are used to placate the spirits of young girls who have died to ensure that they will not return resentfully to haunt the living.

In Indonesia, the masks worn by *Randga* (Balinese widows) represent the soul of the wife as she follows her husband into the afterlife.⁵ The masks have demonic features and depict the dark side of the world. Representing a sort of black magic,⁶ they are used in performances to bring the realms of good and evil into balance. Although they portray women, they are worn by men, as often is the case with African masks and those worn in Japanese theatre, as discussed below.

Masks and Theatre in Japan

Nō theatre, classical Japanese drama dating back over 600 years, combines recitation, dance and song in a narrative that is generally inspired by mythology or historical events. Unlike Western theatre, where make-up serves to intensify facial features and make expressions more visible from a distance, the (exclusively male) actors of Nō theatre wear masks that endow the actor with an unchanging expression and suffuse the story with magic. Nō theatre is in fact inspired by religious rituals. As embodiments of spiritual principles, the masks (often looked upon as living objects passed down from generation to generation) intensify the sacredness of the performance with their magical presence.

Masks: Mirror of a Society in Motion

In this brief overview, we have looked at some of the many roles played by masks in different cultures. These functions, which I have by necessity simplified, have changed dynamically over time in step with changes in religion and predominant social norms. Masks have no “universal function”:⁷ they

uusien piirteiden lisääminen naamioihin jo niiden valmistusvaiheessa.⁹

Kaikki tekstissä mainitut naamiot ovat esillä Serlachius-museoiden *Naamiot – Vaihtuvia identiteettejä antiikista nykyaikaiseen* -näyttelyssä. Naamiot kuuluvat Milanon Museo delle Culturen kokoelmiin, ja niiden teostiedot löytyvät teosluettelosta. 🎭

Kirjallisuutta

- Bargna, Ivan: ”La maschera come interfaccia”, teoksessa Susanna Marino (toim.): *Lo spirito della maschera. Testimonianze dall’Asia e dall’Africa*, Quaderni Asiatici 2015.
- Edson, Gary: *Masks and Masking: Faces of Tradition and Belief Worldwide*, McFarland 2005.
- Lévi-Strauss, Claude: Esipuhe teoksessa Michel Revelard ja Guergana Kostadinova (toim.): *Masques du monde: l’univers du masque dans les collections du musée international du Carnaval et du Masque de Binche*, La Renaissance du Livre 2000.
- Nunley, John W.: ”Men as Women”, teoksessa John W. Nunley ja Cara McCarty (toim.): *Masks: Faces of Culture*, Harry Adams Publishers, New York 1999, s. 144–177.
- Nunley, John W.: ”Rites of Passage”, teoksessa John W. Nunley ja Cara McCarty (toim.): *Masks: Faces of Culture*, Harry Adams Publishers, New York 1999, s. 40–83.
- Nunley, John W. ja Cara McCarty: Alkusanat teoksessa John W. Nunley ja Cara McCarty (toim.): *Masks: Faces of Culture*, Harry Adams Publishers, New York 1999, s. 15–20.
- Pernet, Henry: *Ritual Masks: Deceptions and Revelations*, University of South Carolina Press 1992.
- Mack, John: ”Introduction: About Face”, teoksessa John Mack (toim.): *Masks and the Art of Expression*, Harry Adams Publishers, New York 1994, s. 8–31.
- Perzynski, Friedrich: *Japanische Masken: No und Kyogen*, De Gruyter, Berliini 1900 (2013).
- Shelton, Anthony: ”Fiction and Parodies. Masquerades in Mexico and Highlands South America”, teoksessa John Mack (toim.): *Masks and the Art of Expression*, Harry Adams Publishers, New York 1994, s. 82–105.

are in no way archetypal or standardized, as evidenced by the rich variety of examples described above. On the contrary, in many cases, masks attest to a malleable, ever-changing tradition capable of adapting to contemporaneity and inventing new forms and occasions, as demonstrated by the many contemporary revivals of masquerades within and beyond Europe⁸ as well as the incorporation of new elements in their production.⁹

All the masks cited in the text are on display in the exhibition *Masks – Multiple Identities from Antiquity to Contemporary Art*. They are on loan from the Museo delle Culture of Milan and are described in the accompanying list of works. 🎭

Literature

- Bargna, Ivan, 2015, ‘La maschera come interfaccia’, in *Lo spirito della maschera. Testimonianze dall’Asia e dall’Africa*, Susanna Marino, ed., Quaderni Asiatici.
- Edson, Gary, 2005, *Masks and Masking: Faces of Tradition and Belief Worldwide*, McFarland.
- Lévi-Strauss, Claude, 2000, ‘Préface’, in *Masques du monde: l’univers du masque dans les collections du musée international du Carnaval et du Masque de Binche*, Michel Revelard and Guergana Kostadinova, eds., La Renaissance du Livre.
- Nunley, John W., 1999, ‘Men as Women’, in John W. Nunley and Cara McCarty, eds., *Masks: Faces of Culture*, Harry Adams Publishers, New York, pp. 144–177.
- Nunley, John W., 1999, ‘Rites of Passage’, in John W. Nunley and Cara McCarty, eds., *Masks: Faces of Culture*, Harry Adams Publishers, New York, pp. 40–83.
- Nunley, John W. and Cara McCarty, 1999, ‘Introduction’, in John W. Nunley and Cara McCarty, eds., *Masks: Faces of Culture*, Harry Adams Publishers, New York, pp. 15–20.
- Pernet, Henry, 1992, *Ritual Masks: Deceptions and Revelations*, Univ. of South Carolina Press.
- Mack, John, 1994, ‘Introduction: About Face’, in John Mack, ed., *Masks and the Art of Expression*, Harry Adams Publishers, New York, pp. 8–31.
- Perzynski, Friedrich, 1900 (2013), *Japanische Masken: No und Kyogen*, De Gruyter, Berlin.
- Shelton, Anthony, 1994, ‘Fiction and Parodies. Masquerades in Mexico and Highlands South America’, in Mack John, ed., *Masks and the Art of Expression*, Harry Adams Publishers, New York, pp. 82–105.



■ □ Sulaw (apina), miesten initiaatioyhteisöissä käytetty rituaalinaamio |
 □ □ Sulaw (monkey) mask used in rituals associated with male initiation societies, Bamana-kansa, Mali | Bamana people, Mali, 1900-luku | 20th century, puu | wood, 25 × 16 cm

Perinteisessä bamana-kulttuurissa on monia merkittäviä initiaatioyhteisöjä, jotka järjestävät siirtymäriittejä nuorille pojille. Initiaation viimeinen vaihe on nimeltään *koré*, ja siihen kuuluu kahdeksan sisäpiirilukkaa, joilla on symbolinen yhteys sosiaaliluokkiin, ja jokaisella niistä oma symbolinsa. Pensasaavikolla järjestettävässä miehuuskokeiden sarjassa nuoret miehet kuolevat symbolisesti syntyäkseen uudelleen miehinä. Aavikolla vietetyn eristysajan jälkeisissä menoissa initiaation läpikäyneet pojat käyttävät eläinnaamioita ja jäljittelevät edustamansa eläimen käytöstä. Eläinnaamiot vastaavat ikäryhmiä, joihin *koré*-yhteisö jakautuu: hyeenat, leijonat, apinat. Kuvan apinanaamio (sulaw) symboloi tietotasoa, joka on ylitettävä ennen kuin yltää leijonan edustamaan viisauteen. Initioitava liikehtii matkien apinan käyttäytymistä ja saattaa vaikka kiivetä puuhun. Hänen saattajinaan toimii soittajia sekä piiskoin ja soihduin varustautuneita miehiä.

In traditional Bamana culture, there are several major initiation societies that impose rites of passage on young boys. *Koré* is the final stage of initiation. It includes eight classes of insiders that are symbolically linked to social categories, each with its own symbol. Through a series of trials in the bush, the young men symbolically die to be reborn as men. At the end of their seclusion period in the bush, the initiated boys wear the masks and imitate the animals they represent. Different zoomorphic masks correspond to the age groups into which Kore society is divided: hyenas, lions, and monkeys. Here we have an example of the monkey mask (sulaw), which symbolizes a certain level of knowledge surpassing the wisdom represented by the lion. The initiate moves by imitating the behaviour of the monkey, sometimes climbing trees, and is accompanied by musicians and men equipped with whips and torches.

■ □ Ihmishahmoinen naamio, joka kuvaa naiskauneuden ihannetta |
 □ □ Anthropomorphic mask depicting ideal feminine beauty, Dan-kansa, Norsunluurannikko | Dan people, Ivory Coast, 1900-luku | 20th century, puu, kasvikuidut, pigmentit | wood, plant fibres, pigments, 22,5 × 7,5 cm

Liberiassa ja Norsunluurannikolla elävälle Dan-kansalle naamiot ovat metsän henkien ruumiillistumia. Danit jaottelevat naamiot "kauniisiin" (naisten *gle mu* -naamiot) ja "rumiin" (miesten *gle glon* -naamiot). Kuvan kaltaiset naisten naamiot esittävät Dan-naisen ihannekasvoja: soikea muoto ja terävä leuka, symmetriset kasvopiirteet, kapeat ja pitkänomaiset silmät. Naamion luonne vastaa sen ulkomuotoa: se on ystävällinen ja leikkisä, ja sitä käytetään esimerkiksi vietäessä ruokaa initiaatioleiriin suljetuille pojille.



Among the Dan people of Liberia and the Ivory Coast, masks are incarnations of forest spirits. The Dan distinguish between 'beautiful' masks (female masks, *gle mu*) and 'ugly' masks (male masks, *gle glon*). The female masks, like this one, reflect the Dan ideal of feminine beauty, with its oval shape, pointed chin, the symmetry of the facial features, and the narrow, elongated eyes. The behaviour of the mask is in keeping with its form: it is friendly and joking, and one of its tasks is to bring food to boys detained in the initiation camp.

□ □ Maskuliininen naamio, joka edustaa yliluonnollisia voimia |
 ■ □ Masculine mask, embodiment of supernatural forces, Dan-kansa, Mali tai Norsunluurannikko, Dan people, Mali or Ivory Coast, 1900-luku | 20th century, puu | wood, 24,5 × 13,5 cm

□ □ Miesnaamio, jonka otsaa koristavat pienet antilopin sarvet |
 ■ □ Male mask, forehead adorned with small antelope horns, Dan-kansa, Mali tai Norsunluurannikko | Dan people, Mali or Ivory Coast, 1900-luku | 20th century, puu | wood, 26 × 15 cm

Liberiassa ja Norsunluurannikolla elävälle Dan-kansalle naamiot ovat metsän henkien ruumiillistumia. Danit jaottelevat naamiot "kauniisiin" (naisten *gle mu* -naamiot) ja "rumiin" (miesten *gle glon* -naamiot). Naamioilla on tärkeä osa danien luovassa taiteessa. Naamiot eivät edusta henkiä, vaan ne ovat henkiä, eli niissä ruumiillistuvat ne yliluonnolliset voimat, joiden läsnäoloa tarvitaan jokaisessa tärkeässä tapahtumassa ja myös sosiaalisen kontrollin ylläpitämiseksi. Danien naamioiden tyylikirjo on rajaton: se ulottuu naturalistisista mutta eleettömästi yksinkertaistetuista ihmiskasvoista äärimmäisen tyylieltyihin, vääristyneisiin ja eläinten piirteitä sisältäviin naamioihin, minkä tuloksena niistä välittyy toisaalta elegantti rauha, toisaalta äärimmäisen väkivaltainen ilmaisu.

Among the Dan people of Liberia and the Ivory Coast, masks are incarnations of forest spirits. The Dan distinguish between 'beautiful' masks (female masks, *gle mu*) and 'ugly' masks (male masks, *gle glon*). Masks are an important part of the artistic creation of the Dan. They are not representations of spirits, but spirits themselves: that is, they embody supernatural forces whose presence is required at every important event and in the exercise of social control. The styles of Dan masks range from a naturalistic but subtly simplified representation of the human face to extreme stylization, deformation and contamination with animal forms, achieving results of elegant serenity on the one hand and extreme expressive violence on the other.



■ □ Poro-initiaatioyhteisön naamio, jossa on sekä eläimen että ihmisen piirteitä | Mask of the Poro male initiation society, combining human and animal features, kpelle-kansa, Guinea Bissau | Kpelle people, Guinea Bissau, 1900-luku | 20th century, puu, turkis | wood, fur, 44 × 23 cm

Kpelleet kuuluvat mandelaisia kieliä puhuviin kansoihin, jotka muuttivat savannilta Länsi-Afrikan rannikkometsiin songhaivaltakunnan tuhouduttua 1500-luvun lopussa. On mahdollista, että kpelle-naamioiden ikonografia periytyy elementeistä, jotka on omaksuttu danien gagon-naamioista ja liberialaisen toma-kansan landau-naamioista. Sekä kpellejen että toma-kansan keskuudessa vaikuttaa poro-yhteisö, jota Dan-kansa ei tunne. Poro on etniset rajat ylittävä ”salainen” miesyhteisö alueella, jolla vallitsee suuri kulttuurinen monimuotoisuus ja josta puuttuu keskusjohtoinen hallinto, mikä mahdollistaa yhteydet ja suhteet eri yhteisöjen välillä. Luultavasti naamion käyttö liittyy juuri tähän. Poro-yhteisöllä on oma sisäinen hierarkiansa ja arvojärjestyksensä, ja sitä johtaa vanhin neuvosto. Neuvostossa puhetta johtaa dazo, johtaja, joka toimii välittäjänä poro-yhteisön ja muun väestön välillä. Dazo pidetään ”metsän demonin” inkarnaationa tai vartijana, joka hallitsee naamioiden kautta näytettyjä vähäisempiä demoneja ja toimii niiden puhemiehenä. Kpellejen naamioita käytetään hierarkkisissa yhteisöissä (käärme- ja leopardiyhteisöt jne.), joilla kullakin on omat henkensä ja jotka oletettavasti ovat poro-yhteisön laajennuksia.

The Kpelle are one of the Mande-speaking peoples who migrated westwards from the savannah to the coastal forests after the fall of the Songhay Empire in the late 16th century. It is possible that the iconography of Kpelle masks derives from the superimposition of elements of the Gagon masks of the Dan and derivations of the Landau masks of the Toma of Liberia. Among the Kpelle, as among the Toma, there is the Poro association, which does not exist among the Dan. The Poro is a ‘secret’ male association of a trans-ethnic nature which, in an area of great cultural diversity and in the absence of centralized states, has made it possible to establish links and relationships between the different member societies. It is probably in this context that this mask was used. The Poro are internally hierarchical, with a system of ranks governed by a council of elders. The council is chaired by the dazo, a leader who mediates between the Poro and the rest of society. He is considered to be the incarnation or guardian of the ‘demon of the forest’. He also has control over the lesser demons that manifest themselves through the masks, for which he is the spokesman. Kpelle masks are associated with particular and hierarchical societies (e.g. snake societies, leopard societies), each with its own spirits, which are probably extensions of the Poro.



□ ■ Naiskasvoinen naamio | Mask with feminine features, bassa-kansa, Liberia | Bassa people, Liberia, 1900-luku | 20th century, puu | wood, 23,5 × 12,5 cm

Keski-Liberian rannikkoseutujen bassa-kansan ei tiedetä harrastavan juurikaan puuleikkaustöitä. He veistävät kuitenkin ihmishahmoja, poro-yhteisön naamioita ja naamioiden pienoismalleja.

Although the Bassa of the coastal region of central Liberia reportedly do little woodcarving, they do carve human figures, face masks for the Poro society, and miniature replicas of these masks.

□ □ Tanssitapahtumissa käytetty naamio | Mask worn at public dances, baule-kansa, Norsunluurannikko | Baule people, Ivory Coast, 1900-luku | 20th century, puu | wood, 21 × 15 cm

Muotokuva-naamiot (yleensä idealisoituja kuvia aidosta ihmisestä, tavallisimmin naisesta) ovat yksi baule-kansan vanhimmista taide-muodoista. Niitä käytetään tanssirituaaleissa, joilla vahvistetaan kylälaisten yhteishenkeä tai lievitetään stressiä erityisen vaikeissa tilanteissa. ”Mblo”-seremonialla, johon naisetkin saavat osallistua, ei ole uskonnollista merkitystä, mutta naamiot pidetään silti piilossa silloin, kun niitä ei käytetä.

Portrait masks (usually an idealized image of a real person, usually a woman) are among the oldest forms of Baule art. They are worn in dances to promote unity among the inhabitants of a village or to relieve stress in moments of particular difficulty. Women can also participate in these ‘Mblo’ ceremonies, which have no religious significance. The masks are kept hidden when not in use.

□ □ Hautajaisseremonioissa käytetty puhvelia esittävä kple-kple-naamio | A buffalo-shaped kple-kple mask used in funeral ceremonies, baule-kansa, Norsunluurannikko | Baule people, Ivory Coast, 1900-luku | 20th century, puu, pigmentit | wood, pigments, 46 × 27 cm

Kple-kple-naamioita käytetään goli-tanssissa, baule-kansan suosituimmassa seremoniassa, jonka omaksui 1800-luvun lopussa myös pieni mandekielinen naapurikansa, wanit. Naisillekin avoimeen tanssiin osallistuu koko kylä, ja sitä esitetään niin viihteeksi kuin hautajaisissakin. Naamiota käyttää muhkeaan raffia- ja nahka-asuun pukeutunut tanssija, ja sen kiekkomainen muoto ja kookkaat sarvet edustavat auringon ja hedelmällisen puhvelin voimia.

Kple kple masks are worn for the Goli dance, the most popular Baule ceremony. The practice was adopted by the neighbouring Wan, a small Mande-speaking group, at the end of the 19th century. The dance is open to women and involves the whole village. It is performed both for entertainment and at funerals. Worn by a dancer dressed in a voluminous raffia and leather costume, the mask’s disc-shaped form and large horns evoke the forces of the sun and the fertile buffalo.



■ ■ Antilooipin sarvilla koristeltu gu-kasvonaamio, joka esittää luultavasti myyttistä metsänhenkeä Zamblea | Gu face mask with antelope horns, probably depicting the mythical forest spirit Zamble, Guro-kansa, Norsunluurannikko | Guro people, Ivory Coast, 1900-luku | 20th century, puu | wood, 25 × 11 cm

■ ■ Naishahmoinen kypäränaamio (mmuo) ylistää nuoren naisen kauneutta ja edustaa epäsuorasti moraalisia ominaisuuksia. | Helmet mask with feminine features (Mmuo), celebrating youthful feminine beauty, an implicit expression of moral qualities. Igbo-kansa, Nigeria | Igbo people, Nigeria, 1900-luku | 20th century, puu, pigmentit | wood, pigments, 35 × 19 × 42 cm

Onisha-Akwan alueen naamioseremoniat tunnetaan runsaudestaan ja monipuolisuudestaan: erityisesti igbojen asuinalueella pohjoisessa suositut "mmuo"-tanssit ylistävät idealisoitua nuorta naiskauneutta, moraalisten ominaisuuksien implisiittistä ilmentymää. Tanssijoiden pää on peitetty värikkäillä kankailla, ja he käyttävät naishahmoista kypäränaamiota.

The masked ceremonies of the Onisha-Akwa region are renowned for their richness and variety. 'Mmuo' dances, which are common especially in northern Igbo territory, celebrate the ideal of youthful feminine beauty, which is regarded as an implicit expression of moral qualities. The dancers cover their heads with colourful fabrics and wear helmet masks with feminine features.

■ ■ Okuyi-naisseurun "valkoinen" naamio | A "white" female mask worn by members of the Okuyi society, Punu-kansa, Gabon | Punu people, Gabon, 1900-luku | 20th century, puu, pigmentit | wood, pigments, 30 × 16 cm

Valkoisia naamioita, joita nykyisin näkee maallistuneissa menoissa, käytettiin aikoinaan okuyi-yhteisöön kuuluvien kauniiden tyttöjen hautajaisissa – valkoinen on kuoleman väri – ja seremonioiden tarkoituksena oli ilmeisesti henkien lepyttäminen. Tanssijat liikkuiivat puujaloilla, ja matkan päästä ja alhaaltapäin nähtynä valkoiset kasvot näyttivät eittämättä yliluonnollisilta. Tämä naamio on luultavasti saman tekijän työtä kuin Kööpenhaminan kansatieteellisen museon kokoelman (aiemmin Kjersmeier-kokoelman) naamio sekä New Yorkin Metropolitan-museon kokoelmaan kuuluva naamio.

Today worn in profane performances, white masks were once worn by members of the Okuyi society at the funerals of beautiful girls, white being the colour of death. The function of these ceremonies was evidently to pacify their spirits. The white masks were worn by dancers moving on stilts. Seen from below and afar, they undoubtedly had a supernatural appearance. The example here is most likely attributable to the same sculptor as the mask in the Museum of Ethnography in Copenhagen, formerly in the Kjersmeier collection, and almost certainly the one now in the Metropolitan Museum in New York.

■ ■ Naiskasvoinen flali (sauli) -naamio, jonka yläosassa on nokkivan kanan ylle kumartuva ihmishahmo. | Flali (or Sauli) mask with the features of a woman and a human figure in profile on top, bending over a hen in the act of pecking. Guro-kansa, Norsunluurannikko | Guro people, Ivory Coast, 1900-luku | 20th century, puu, pigmentit | wood, pigments, 39 × 15 × 11 cm

Tämä monivärinen flali (tai sauli) -naamio esittää naista. Viihteellisissä esityksissä käytetty naamio sopii kaikkien nähtäväksi, joskin sitä käyttävät vain miehet. Kasvojen yläpuolelle kuvatut hahmot eivät liity suoraan naamion avulla toteutettavaan esitykseen, vaan niiden tarkoitus on yllättää katsoja ja kiinnittää hänen huomionsa. Yksittäiset sauli- ja flali-naamiot eivät eroa toisistaan veistoksina, vaan erottavia tekijöitä ovat musiikki ja tanssi. Naamioita tulisikin tarkastella osana esitystä, jossa ne heräävät eloon ja saavat tunnistettavan identiteetin kulloisenkin roolin, käyttötilanteen ja esityksen muiden osapuolien perusteella.

The polychrome face of this Flali (or Sauli) mask represents a woman. It is an entertainment mask that is worn during performances that are accessible to everyone, albeit only men wear them. The scenes depicted on top of the head are not directly related to the performance. They are intended to surprise the spectator and attract attention. Sauli and Flali masks are not distinguished by their sculptural characteristics. Each mask's uniqueness stems from its pairing with music and dance: the performance gives it life and a recognizable identity based on what it does, the situation, and the interlocutors with whom it interacts.



■ ■ Ihmis- ja eläinhahmoinen Ngady a mwaash -naamio, joka esittää luultavasti Wootin sisarvaimoa Mweeliä. Tämä myyttinen kuninkaallinen pari perusti Bushoong-dynastian. Tällaisissa naamioissa ei yleensä ole sarvia. | Anthropozoomorphic mask 'Ngaady a mwaash', probably depicting Mweel, the sister-wife of Woot. They formed a mythical royal couple from which the Bushoong dynasty descended. The horn element is unusual for this type of mask. Bushoong-kansa, Kongon demokraattinen tasavalta | Bushoong people, Democratic Republic of Kongo, 1900-luvun alku | 20th century (1st quarter), puu, pigmentit, helmet, kasvikuidut, metalli | wood, pigments, beads, plant fibres, metal, 56 × 36 cm

Bushoongit uskovat, että tasapainon saavuttaminen elämässä edellyttää yhteyttä esivanhempiin. Bushoongeille kuolema on elämänsä kierron luonnollinen tapahtuma, ja sitä pidetään pikemminkin siirtymänä kuin loppuna. Hautajaisissa, jotka ovat bushoongeille tärkeä seremonia, paitsi surraan myös juhlietaan vainajan siirtymistä tuonpuoleiseen. Hautajaisissa esitetään tavallisesti bushoongien perinteitä ja historiaa kunnioittava naamionäytelmä. Kansan syntytarinan näyttelevät naamioituneet tanssijat. Kuvan Ngady Mwaash -naamio esittää esivanhempien kuninkaan Wootin vaimoa. Pari kertoo yleisölle elämäntarinansa ja samalla tarinan nousemisestaan kansansa johtoon. Suuta peittävät helmet symboloivat naisen seesteisyyttä. Naamion punainen väri symboloi kärsimystä, kuukautisverta ja synnytystä, ja silmistä poskille vedetyt viivat ovat kyyneliä. Mustat kolmiot edustavat kuninkaan kotiliettä ja perhe-elämää, naamion valkoinen väri edustaa naisten surua ja sininen väri Ngady a Mwaashin kuninkaallista asemaa.

The Bushoong believe that in order to achieve balance in life, it is important to connect with one's ancestors. Bushoong people regard death as a natural event in the life cycle, essentially as a transition rather than an end. For the Bushoong, funerals are extremely important ceremonies. Although it is a time of mourning, it is also an occasion to celebrate the person's transition to the afterlife. During funeral ceremonies, the Bushoong typically perform a masquerade that honours tradition and heritage. Through their performance, the masked dancers re-enact their origin story. The Ngady Mwaash mask shown here personifies the wife of the ancestral king Woot. The two share their history with the audience as they tell the story of how they came to lead their people. The beadwork covering the mouth symbolizes the serenity of the woman. The red in the mask represents suffering and the blood of menstruation and childbirth. The stripes that run down her cheeks are tears. The black triangles represent the hearth of the king's home and the domesticity within. The white represents the mourning of the women and the blue represents Ngady a Mwaash's royal status.



■ ■ Gunye ge -naamio, jota on luultavasti käytetty kylän nuorten miesten juoksukilpailuissa | Gunye ge face mask, probably used during running competitions among the young men of the village, Dan-kansa, Norsunluurannikko | Dan people, Ivory Coast, 1900-luku | 20th century, Puu, kasvikuidut, höyhenet, pigmentit | wood, plant fibres, feathers, pigments, 23 × 25 cm

■ ■ Gunye ge -naamio, jota on luultavasti käytetty kylän nuorten miesten juoksukilpailuissa | Gunye ge face mask, probably used during running competitions among the young men of the village, Dan-kansa, Norsunluurannikko | Dan people, Ivory Coast, 1900-luku | 20th century, puu, kasvikuidut | wood, plant fibres, 24,5 × 14,5 cm

Danien pyöreäsilmaisilla naamioilla on yleensä kaksi käyttötarkoitusta: ne ovat joko juoksunaamioita (gunyege) tai palontorjuntanaamioita. Koska talot on tehty puusta ja muista kasvimateriaaleista, tulipalovaara on suuri erityisesti kuivalla kaudella. Maskien tarkoitus on hallita ja ehkäistä tulipalon vaaraa ja niitä käytetään rangastaessa keittiössä viivyttelyä viivytteleviä naisia lyömällä heitä ja kaatamalla padat liedelle. Juoksunaamioissa (joita kylän nuoriso käyttää kilpailuissa) on yleensä isommat silmänreiät, jotta naamion käyttäjä voidaan tunnistaa.

Dan masks with circular eyes usually have two possible functions: they are either worn during races (gunyege) or used for controlling fires. As Dan houses are made of wood and other organic materials, the risk of fire is very high, especially during the dry season. The masks have a controlling, preventive function. They are believed to punish women who linger in the kitchen by beating them and knocking over pots on the stove. Masks worn during races (competitions involving young people from the village) typically have larger eye holes allowing the wearer to be identified.

■ ■ Dye-kultin hyeenakasvoinen naamio. Kultin tanssirituaaleissa käytetään voimaeläinten kuten hyeenan, virtahevon, elefantin ja puhvelin naamioita. | A zoomorphic mask depicting a hyena, used in the Dye cult, whose dances feature masks of powerful animals such as the hyena, hippopotamus, elephant and buffalo. Guro-kansa, Norsunluurannikko | Guro people, Ivory Coast, 1900-luku | 20th century, puu, pigmentit | wood, pigments, 41 × 23 cm

Naamio esittää hyeenaa ja sitä käytetään dye-kultissa, jonka tanssimenoihin kuuluvat pelottavia ja vahvoja eläimiä – kuten hyeenaa, virtahepoa, elefanttia ja puhvelia – esittävät naamiot. Naamiot ovat aikuisen miehen vallan merkkejä ja sosiaalisen kontrollin välikappaleita, eivätkä naiset ja lapset saa nähdä niitä.

The mask represents a hyena and is used in Dye cult dances, which feature masks of fearsome and powerful animals such as the hyena, hippopotamus, elephant and buffalo. They symbolize the power of adult men and serve as instruments of social control, and therefore cannot be seen by women and children.



- □ Miesten initiaatorituaaleissa tai yam-seremoniassa käytetty naamio | Mask used in male initiation rituals or for the yam ceremony, Abelam-kansa, Papua-Uusi-Guinea | Abelam people, Papua New Guinea, 1900-luku | 20th century, puu, kasvikuidut | wood, plant fibres, 30 × 20 cm

Uuden-Guinean koillisosissa Prinssi Aleksanterin vuorilla Sepikissä elävät abelamit ja heidän naapurikansansa käyttävät monentyyppisiä korityömaskeja. Tätä naamioita on käytetty miesten initiaatoriteissä ja jamssin sadonkorjuuseremonioissa. Maata viljelevä abelam-kansan seremonioissa jamssilla (mukulakasvi) ja erityisesti isojamssilla on tärkeä osa.

The Abelam and neighbouring peoples of the Prince Alexander Mountains in the Sepik region of northeast New Guinea create several types of basketry masks. This mask is worn during male initiation rituals and the yam harvest ceremony. Abelam people are a farming society in which yam (a tuber), and in particular giant yams, play a significant ceremonial role.

- □ Kookas hautajaisnaamio (doroe) | A large funerary mask (doroe), Asmat-kansa, Indonesia | Asmat people, Indonesia, 1900-luku | 20th century, kasvikuidut, höyhenet, saagopalmun lehdet, siemenet | plant fibres, feathers, sago leaves, seeds, 160 × 70 cm

Tämä teos on peräisin Maurizio Leighebin matkoilta vuosina 1986–1999. Tämän tyyppisiä naamioita käytetään asmat-kansan jipae-juhlassa, jossa kunnioitetaan kuolleiden matkaa ihmisten maailmasta henkien maailmaan. Inhimillisten ja eläimellisten piirteiden yhdistelmä viittaa johonkin ylimaalliseen ja pyhään. Asut edustavat aina äskettäin kuolleita ihmisiä. Uuden-Guinean keski- ja koillisosien asmatien muutaman vuoden välein järjestämässä jipae-juhlassa vainajat palaavat yhdeksi yöksi. Juhlan jälkeen vainajien seuraajien asema vahvistetaan ja orpolapset saavat uudet vanhemmat. Naamiota käyttää yleensä se, joka ottaa haltuunsa vainajan oikeudet ja velvollisuudet. Naamioita on kahta tyyppiä: ”nuorempi veli” (korimalli) ja kuvassa näkyvä ”vanhempi veli”.

This work was collected by Maurizio Leigheb during his travels in Oceania between 1986 and 1999. Masks of this type are worn by Asmat people during the Jipae festival, which celebrates the passage of the dead from the human to the spirit world. The combination of human and animal features suggests something otherworldly and sacred. The costumes represent recently deceased people. Every few years, the central and northeastern Asmat celebrate the Jipae festival, during which the dead return for one night. After the festivities, the successors of the deceased are officially recognized and orphans are given new parents. The person wearing the mask is often the one who assumes the rights and duties of the deceased. There are two types of mask: the 'younger brother' (basket-shaped) and the 'elder brother', as shown here.

- □ Rangda (leski) -naamio. Maailman pimeää puolta edustavaa paholaismaista naamioita käytetään hyvän ja pahan voimia tasapainottavissa menoissa. | Rangda (widow) mask. The mask has demonic features and represents the dark side of the world. It is used in performances that attempt to balance the forces of good and evil. Balin kansa, Indonesia | Balinese people, Indonesia, 1900-luvun jälkipuolisko | 20th century (2nd half), puu, eläinten karvat, peili, pigmentit | wood, animal hair, mirror, pigments, 70 × 40 cm

Rangda (balin kielellä ”leski”) -naamio esittää miestään kuoleman jälkeiseen elämään seuraavan vaimon sielua. Toisin kuin hyvää edustava barong, rangda on maailmankaikkeuden pimeän puolen henkilöitymä. Voimien kaksinkamppailu jatkuu ikuisesti, aivan kuten maailmassa on aina hyvää ja pahaa. Balilaiset uskovat, että sairaudet ja epäonni johtuvat hyvän ja pahan voimien epätasapainosta. Barongin ja rangdan tanssiesitykset ovat osa pyhää seremoniaa, jonka tarkoitus on pitää yllä hyvän ja pahan voimien tasapainoa.

The Rangda (widow in Balinese) mask is intended to represent a wife's soul as she follows her departed husband to the netherworld. Unlike the Barong, which represents the good, Rangda personifies the dark side of the universe. The struggle between these two forces continues eternally, just as good and evil will always coexist on earth. The Balinese believe that disease and misfortune are the result of an imbalance between the forces of good and evil. The performance of the Barong and Rangda dances form part of sacred ceremonies intended to maintain the balance between the two.



■ ■ ■ Demoni Beshimiä esittävä mieshahmoinen teatterinaamio | Male theatre mask depicting the demon Beshimi, Japan | Japan, 1600–1700-luku | 17–18th century, sypressi, liitu, pigmentit | cypress wood, chalk, pigments, 22 × 15 cm

■ ■ ■ Demoni Beshimiä esittävä mieshahmoinen teatterinaamio | Male theatre mask depicting the demon Beshimi, Japan | Japan, 1600–1700-luku | 17–18th century, sypressi, liitu, kullattu kupari, pigmentit | cypress wood, chalk, gilded copper, pigments, 20,5 × 15,5 cm

Beshimi-demonia esittävät naamiot kuuluvat japanilaisen Nō-teatterin repertoariin, ja ne esittävät hirviötä ja muita jumalhahmoja. ”Beshimi” tulee verbistä ”heshimageru”, joka tarkoittaa ”sulkea suu tiukasti”. Beshimi-naamiosta on kaksi muunnelmaa: Ko-Beshimi eli ”pieni Beshimi”, ja O-Beshimi eli ”iso Beshimi”. Naamiot eivät eroa toisistaan kokonsa puolesta vaan ne edustavat eri tasoista pahuutta.

Beshimi demon masks are part of the Nō theatre repertoire. They represent ogres and other godlike creatures. The name 'Beshimi' comes from the verb 'heshimageru', meaning 'to close one's mouth tightly'. There are two variations of the Beshimi mask: Ko-Beshimi, 'small Beshimi', and O-Beshimi, 'large Beshimi'. The difference between the two is not the size of the mask, but the level of evil personified by the two characters.

■ ■ ■ Iäkästä jumalhahmoa Hanakobu Akujoa esittävä Nō-teatterin puunaamio | Wooden Nō theatre mask, depicting an elderly deity, Hanakobu Akujo, Japan | Japan, 1600–1700-luku | 17–18th century, sypressi, liitu, hevosenjouhet, kullattu kupari, pigmentit | cypress wood, chalk, horse hair, gilded copper, pigments, 19 × 17 cm

Tämä Nō-teatterin naamio esittää Hanakobu Akujoa, ”vihaista vanhaa kyömyneää”, jonka tyyppiä ovat iso nenä, viikset ja parta, kiiltävät messinkisilmät ja -hampaat. Naamio edustaa pelottavia henkiä ja väkeviä jumalia, ja sitä käytettiin usein gaku-tanssin esittävän lohikäärmejumalan roolissa. Naamion säilytyslaatikossa on taustatietoa sisältävä lappu: nimet Sumi no bo (kuuluisa naamiontekijä 1500-luvulta) ja Deme To sui Mitsunori (kuuluisan naamiontekijäsuvun vanhin, joka saattoi myös todistaa esineiden aitouden).

This Nō theatre mask depicts Hanakobu Akujo, a 'bumpy nosed fierce old man', typically depicted with a large nose, moustache and beard, gilt brass eyes and teeth. This mask represents frightening spirits or strong gods. It was usually worn by performers in the role of a dragon god who performs a gaku dance. A note found inside the box in which the mask was kept bears the inscription 'Sumi no bo' (the name of a famous mask maker who was active in the 16th century) and 'Deme To sui Mitsunori' (the head of a famous family of mask makers who also authenticated objects).



■ ■ ■ ”Hätkähdyttävä” paraatikäyttöön tarkoitettu kypärä ja naamio, jossa näkyy Shikami-demonin piirteitä | ”Extraordinary” helmet and mask used in parades, with elements typical of the Shikami demon, Japan | Japan, 1600–1700-luku | 17–18th century, teräs, paperimassa, silkki, puu | steel, papier-mâché, silk, wood, 50 × 43 cm

Momoyama-kaudella (1573–1603), jolloin feodaaliherrat ottivat kii-vaasti mittaa toisistaan, jotkut soturit käyttivät tavallista taidok-kaemmin tehtyä kypärää eli ”kawari kabutoa” (hätkähdyttävä kypärä), josta heidät tunnistettiin taistelussa. Tämä kypärä, johon kuuluu myös paholaismainen naamio, kookkaat sarvet ja puhvelin-korvat, on tehty harikakesta, joka on eräänlaista puulla ja nahalla lujitettua lakattua paperimassaa. Molempia koristaa Sakai-klanin vaakuna, jossa on ympyrän sisällä oleva apila.

The Momoyama period (1573–1603) was a time of intense clashes between feudal lords. In this period, certain warriors adopted parti-cularly elaborate helmets, known as 'kawari kabuto' (extraordinary helmet) in order to be recognized in battle. This helmet, complete with a mask with a demonic expression, large horns and buffalo ears, is made of harikake, a kind of lacquered papier-mâché reinforced with wood and leather. The coat of arms of the Sakai clan, represented by a clover leaf in a circle, is depicted on both elements.

■ ■ ■ Tämän tyyppistä hevossaarniskaa (umayoroi) on käytetty 1400-luvulta lähtien. | This type of horse armour (umayoroi) was introduced in the 15th century. Japan, Aasia | Japan, Asia, 1700–1800-luku | 18–19th century, paperimassa, nahka, silkki, lakattu puu, hopea, kullattu kupari | papier-mâché, leather, silk, lacquered wood, silver, gilded copper, 47 × 45 × 45 cm

Tätä lohikäärmeen pään muotoista hevosen naamiota (bamen) käy-tettiin paraateissa. Se on osa hevosen haarniskaa (umayoroi), joka kehitettiin Japanissa 1400-luvulla. Haarniskoitu hevonen korosti omistajansa arvovaltaa ja mahtia korkeiden johtajien kunniaksi tai erikoistilanteissa järjestetyissä seremonioissa.

This horse mask (bamen) emulating the shape of a dragon's head was used for parades. This type of horse armour (umayoroi) was introduced to Japan in the 15th century. Horse armour conveyed the prestige and power of its owners during ceremonies honouring high leaders or marking special occasions.



■ ■ Kolmikasvoinen naamio: keskellä ihmiskasvot eläinkasvojen välissä | Mask with three faces, the central one is a human face, the other two are animal faces, Guerrero-kansa, Meksiko | Guerrero people, Mexico, 1900-luvun jälkipuolisko | late 20th century, maalattu puu | painted wood, 50 × 20 × 10 cm

Naamio edustaa luultavasti soturia tai jumalhahmoa. Mieskasvojen päällä oleva eläin näyttää vihreältä linnulta, mahdollisesti ketsaalilta, jota palvoivat niin mayat kuin asteekitkin. Kasvojen alapuolella oleva lintu näyttää pöllöltä, joka yhdistetään mayojen ja asteekien mytologiassa kuoleman jumalaan.

This mask is probably a representation of a warrior or a deity. The animal on the man's head appears to be a green bird, probably a quetzal, a bird worshipped by the Maya and Aztecs. The bird under the head appears to be an owl, which is associated with the god of death in Mayan and Aztec mythology.

■ ■ Lintua jäljittelevä naamio | Bird mask, Nemesio Villasante, Paucartambo, Peru, 1900-luvun jälkipuolisko | late 20th century, maalattu paperimassa | painted papier-mâché, 40 × 36 × 14 cm

Lintua esittävään värikkääseen paperimassanaamioon on otettu vaikutteita perinteisistä naamioista, joita käytetään Carmenin neitsyen juhlaan kuuluvassa tanssissa Paucartambossa, Cuscon alueella Perussa. Perun kulttuuriministeriö on julistanut Paucartambon naamioiden valmistustavan ja -tekniikan osaksi maan kulttuuriperintöä. Nimikirjoituksen perusteella naamio on tehty vuonna 1979 sikäläisen artesaani Nemesio Villasanten työpajassa.

This colorful papier-mâché mask representing a bird is inspired by the traditional masks associated with the dances of the Virgin del Carmen festival of Paucartambo, a province in the Cusco region of Peru. The Peruvian Ministry of Culture has declared the knowledge and techniques of Paucartambo mask-making as part of the nation's cultural heritage. The signature indicates that the mask was created in 1979 and comes from the workshop of Nemesio Villasante, an artisan of Paucartambo.



■ ■ Viljelykalenteriin liittyvässä matachinejen tanssissa käytetty naamio | Mask used in the Matachines dance, linked to the agricultural calendar, Tarahumara-kansa, Meksiko | Tarahumara people, Mexico, 1900-luvun jälkipuolisko | late 20th century, maalattu puu | painted wood, 28 × 16 × 5 cm

Tarahumarat ovat suurin alkuperäiskansanryhmä Pohjois-Meksikon Chihuahuassa. Tarahumaroiden rituaaleihin kuuluu matachinejen tanssi, jossa tanssijat vetoavat henkiin hyvän sadon varmistamiseksi. Matachinejen tanssin oletetaan polveutuvan eurooppalaisesta kansannäytelmästä, joka esittää symbolisesti kristittyjen ja maurien yhteenottoa. Espanjalaiset toivat näytelmän Amerikan mantereelle edistämään intiaanien kääntymistä kristinuskoon.

The Tarahumara are the largest indigenous group in Chihuahua, (North of Mexico). One of their rituals is the Dance of the Matachines, in which dancers invoke spirits to ensure a good harvest. The Dance of the Matachines is thought to have originated in a genre of medieval European folk drama symbolizing the conflict between Christians and Moors. It was brought to the New World by the Spanish as a means of Christianizing the indigenous population.

■ ■ Andien silmälasikarhua esittävä jukumari-naamio | Jukumari mask representing the Andean spectacled bear. Aimara-kansa, Oruro, Bolivia | Aymara people, Oruro, Bolivia, 1900-luvun jälkipuolisko | late 20th century, paperimassa, turkis, lamppulasi, maali, peili, paljetit | papier-mâché, fur, bulb glass, painting, mirror, sequins, 22 × 31 × 35 cm

Tätä ja muita eläinnaamioita käytettiin Titicacajärven alueella karnevaaleissa, erityisesti diablada-tanssissa. Diablada on keskeinen osa karnevaaleja monissa kaupungeissa Altiplanon alueella Boliviassa. Oruron diablada on tunnettu suuresta osanottajajoukostaan ja osallistujien käyttämistä taidokkaista naamioista ja asuista.

This type of mask, together with other animal masks, was worn during carnival celebrations in the Titicaca region, especially the Diablada. The Diablada is an important part of the carnival in several cities in the Altiplano region of Bolivia. The Diablada of Oruro in Bolivia is famous for its large number of participants and the intricacy of their masks and costumes.

Viitteet | References

Lorella Scacco: **Naamiot ja vaihtuvat identiteetit**

- Manlio Cortelazzo & Paolo Zolli: *Il nuovo Etimologico. DELI – Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, 2. painos, toim. Manlio Cortelazzo & Michele A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli 1999.
- Arkeologi Carolina Orsini käsittelee artikkelissaan aihetta tarkemmin.
- Ks. Caterina Ortu: *Le maschere del mondo*, Ilmiolibro 2012.
- Nicola Savarese (toim.): *In Scæna. Il teatro di Roma antica*, Electa, Milano 2007, s. 88.
- Ks. Suomen kansallismuseon verkkosivu: <https://www.kansallismuseo.fi/en/digitaalinen-kokoelma/kiinnostavia-teemoja/kasvot-ja-ihmisyykskasvot-naamioissa>
- Bateson huomasi, että jos aviomies pitää kiinni äärimmäisen miehisestä mallista (jota määrittelevät vahvuus, rohkeus, ylpeys jne.), se johtaa vähitellen vaimon lisääntyvään alistumiseen. Jos ilmiöön ei puututa ulkopuolelta (tai kuten tässä tapauksessa, *naven*-rituaalin kautta), sillä voi olla vakavia seurauksia. Ks. Gregory Bateson: *Naven: A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe drawn from Three Points of View*, View, Cambridge at The University Press, UK 1936; *Naven. Un rituale di travestimento in Nuova Guinea*, Raffaello Cortina, Milano 2022.
- Lino Gabellone: *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino 1977.
- Norsunluurannikon alueelle tyypillinen baoulé-naamio saattaa olla peräisin jostakin tuon ajan kokoelmasta.
- Ks. Alessandro Del Puppo: *Primitivismo*, Giunti Editore, Firenze 2003.
- Ks. Annet Egger: *Cronologia 1938–1941*, osoitteessa <https://www.wifredolam.net/it/cronologia/1938-1941.html>
- Clifford James: *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1993, s. 145.
- Ks. Susanna Arangio: ”La fortuna dell’iconografia di Pulcinella all’inizio degli anni Venti del Novecento: Pablo Picasso e Gino Severini”, *Babel* 35/2017, s. 195–233.
- Muistelmissaan Severini kertoo vahvasta reaktiostaan erääseen naamioon nuoruudessaan. Ks. Gino Severini: *La vita di un pittore*, Feltrinelli, Milano 1983, s. 6.
- Maurizio Fagiolo dell’Arco: *Gino Severini prima e dopo l’opera. Documenti, opere ed immagini*, Electa, Firenze 1983, s. 42.
- Gino Severini: *The Life of a Painter*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1995, s. 256.
- Taidehistorioitsija Tomi Moisio käsittelee artikkelissaan aihetta tarkemmin.
- Ks. tv-ohjelmalinkki: <https://www.raicultura.it/arte/eventi/In-memoria-di-Giovanni-Gastel-84591d1d-9aae-4d07-9ca0-3c3ec6705285.html>
- Mainittakoon myös amerikkalaistaiteilija Cindy Shermanin valokuva *Nimetön* (2016), joka kuuluu Cecil Beatonin inspiroimaan sarjaan 1920-luvun Hollywoodista. Kuvassa Sherman on sonnustautunut 1920-luvun tyypillisiin vaatteisiin ja meikkiin, mutta toisin kuin aiemmissa töissään hän ei käytä henkilö-hahmojen luomisessa tekojäseniä, niin kuin Beaton teki vuodesta 1934 alkaen, mikä tuotti pikemminkin karikatyyreja kuin pohjimmitaan fiktiivisiä hahmoja.
- Sophie Mendelsohn: ”Claude Cahun, l’effacement et l’énigme”, *Savoirs et clinique*, 2010/1, nro 12, s. 158–166. Saatavilla verkossa osoitteessa: <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2010-1-page-158.htm>
- Heistä tuli sisarpuolet, kun Malherben leskiäiti meni naimisiin Cahunin isän kanssa.
- Ks. Federica Muzzarelli: *Il corpo e l’azione. Donne e fotografia tra Otto e Novocento*, Atlante, Bologna 2007.
- Marco Senaldi: *Obversione. Media e disidentità*, Postmedia Books, Milano 2014, s. 15.

- Barbara Scifo: *Culture mobili*, Vita e Pensiero, Milano 2005.
- Ks. taiteilijan kotisivu osoitteessa <https://agatawieczorek.com/works/fetish-of-the-image/>
- Ks. Christiane Matuschek et al.: ”The history and value of face masks”, *European Journal of Medical Research* nro 23/2020.
- Alessandra Broccolini: ”Le maschere tra materialità e agency ai tempi del Covid 19. Riflessioni su un oggetto inquieto”, *EtnoAntropologia* nro. 1/2021 s. 157–192.
- Ibid.
- Mary Douglas: *Un’analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, Il Mulino (1975, toim. 1966).
- Ks: <https://www.asianews.it/notizie-it/Ai-Weiwei:-una-maschera-antigas-contro-linquinamento-di-Pechino-26866.html>
- Vuonna 2015 Amnesty International myönsi Weiweille Omantunnon lähettiläs -palkinnon.
- Alessandra Broccolini: ”Le maschere tra materialità e agency ai tempi del Covid 19. Riflessioni su un oggetto inquieto”, cit. 2021.
- Eva Kousiopolou: ”Filippos Tsitsopoulos: Art against the Tyranny of Positivity”, *Mataroa*-verkkosivusto osoitteessa: <https://www.mataroa.gr/portrait/filippos-tsitsopoulos/>

Lorella Scacco: **Masks and Multiple Identifies**

- Manlio Cortelazzo & Paolo Zolli, *Il nuovo Etimologico. DELI – Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, 2nd edition curated by Manlio Cortelazzo & Michele A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli 1999.
- This subject is investigated in further detail in an article by the archaeologist Carolina Orsini in the present book.
- See Caterina Ortu, *Le maschere del mondo*, ilmiolibro, 2012.
- In Scæna. Il teatro di Roma antica*, catalogue curated by Nicola Savarese, Electa, Milan 2007, p. 88.
- See the Finnish National Museum’s website: <https://www.kansallismuseo.fi/en/digitaalinen-kokoelma/kiinnostavia-teemoja/kasvot-ja-ihmisyykskasvot-naamioissa>.
- Bateson noted that the extreme husband’s adherence to the male model (made up of strength, courage, pride, etc.) generates an attitude of gradually increasing submission in his wife. This phenomenon, if not interrupted from the outside (in this case by the *naven* ritual) can lead to extreme consequences. See Gregory Bateson, *Naven: A Survey of the Problems suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe drawn from Three Points of View*, Cambridge at The University Press, UK 1936; *Naven. Un rituale di travestimento in Nuova Guinea*, Raffaello Cortina, Milan 2022.
- Lino Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Turin 1977.
- The Baoulé mask, typical of Ivory Coast, may come from one of the collections begun in that period.
- See Alessandro Del Puppo, *Primitivismo*, Giunti Editore, Florence 2003.
- See Annet Egger, *Cronologia 1938–1941*, available at: <https://www.wifredolam.net/it/cronologia/1938-1941.html>.
- James Clifford, *I frutti puri impazziscono: etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Bollati Boringhieri, Turin 1993, p. 145.

- See Susanna Arangio, ‘La fortuna dell’iconografia di Pulcinella all’inizio degli anni Venti del Novecento: Pablo Picasso e Gino Severini’ in *Babel*, 35 / 2017, pp. 195–233.
- In his memoirs, Severini recalls his powerful reaction to a mask when he was an adolescent. See Gino Severini, *La vita di un pittore*, Feltrinelli, Milan 1983, p. 6.
- Maurizio Fagiolo dell’Arco, *Gino Severini prima e dopo l’opera. Documenti, opere ed immagini*, Electa, Florence 1983, p. 42.
- Gino Severini, *The Life of a Painter*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1995, p. 256.
- These works are discussed in further detail in an article by the Finnish art historian Tomi Moisio in the present book.
- See the TV programme available at the link: <https://www.raicultura.it/arte/eventi/In-memoria-di-Giovanni-Gastel-84591d1d-9aae-4d07-9ca0-3c3ec6705285.html>.
- We recall the work of the American artist Cindy Sherman *Untitled* (2016), part of the Hollywood of the 1920s series, inspired by Cecil Beaton. Here the American artist adopts the make-up and apparel of the period and, unlike her previous work, uses no prosthetic interventions to create her characters, as Beaton did from 1934 onwards, creating caricature images rather than characters based on fiction.
- Sophie Mendelsohn, “Claude Cahun, l’effacement et l’énigme” in *Savoirs et clinique*, 2010/1, no. 12, pp. 158–166. Available at: <https://www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2010-1-page-158.htm>
- The two became stepsisters when Malherbe’s widowed mother married Cahun’s father.
- See Federica Muzzarelli, *Il corpo e l’azione. Donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Atlante, Bologna 2007.
- Marco Senaldi, *Obversione. Media e disidentità*, Postmedia Books, Milan 2014, p. 15.
- Barbara Scifo, *Culture mobili*, Vita e Pensiero, Milan 2005.
- See the artist’s website. Available at the link: <https://agatawieczorek.com/works/fetish-of-the-image/>.
- See Christiane Matuschek et al., 2020, ‘The history and value of face masks’ in *European Journal of Medical Research*, Vol. 2, no. 23.
- Alessandra Broccolini, 2021, ‘Le maschere tra materialità e agency ai tempi del Covid 19. Riflessioni su un oggetto inquieto’ in *EtnoAntropologia*, Vol. 9, no. 1, pp. 157–192.
- Ibid.
- Mary Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Taylor & Francis Ltd., New York 2002 (first edition 1966); *Purezza e pericolo. Un’analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Il Mulino Bologna 1975–1993.
- See the link: <https://www.asianews.it/notizie-it/Ai-Weiwei:-una-maschera-antigas-contro-linquinamento-di-Pechino-26866.html>.
- In 2015 the Chinese artist received the Ambassador of Conscience Award 2015 from Amnesty International.
- Broccolini Alessandra, 2021, ‘Le maschere tra materialità e agency ai tempi del Covid 19. Riflessioni su un oggetto inquieto’, cit.
- Eva Kousiopolou, “Filippos Tsitsopoulos: Art against the Tyranny of Positivity” in *Mataroa*. Available at: <https://www.mataroa.gr/portrait/filippos-tsitsopoulos/>

Tomi Moisio: **Naamioitu todellisuus – suomalaisen modernismin naamioaihe kansainvälisessä kontekstissa**

- Ks. esim. Hartje–Grave 2019, 76.
- Siteerattu lähteessä Kaiser 1995, 25.
- Kantokorpi 2012, 43–44.
- Ks. esim. Ylikangas 2009, 177–180, tai ensimmäisen maailmansodan kontekstissa Remmers 2018.

Tomi Moisio: **Masked Realities – The Mask Motif in Finnish Modernism and Its International Precursors**

- See e.g.Hartje–Grave 2019, 76.
- Quoted in Kaiser 1995, 25.
- Kantokorpi 2012, 43–44.
- See e.g. Ylikangas 2009, 177–180, or Remmers 2018 for a First World War context.

Carolina Orsini: **Paljastaa peittämillä: Naamioita maailman kulttuureista**

- Edson 2005, s. 1, Mack 1994, Nunley ja McCarty 1999.
- Aiheesta laajemmin ks. Nunley 1999, s. 40–83.
- Lévi-Strauss 2000.
- Mack 1994, s. 16.
- Napier 1986, s. 221.
- Nunley 1999, s. 217.
- Pernet 1992.
- Nunley ja McCarty 1999, s. 17.
- Shelton 1994, s. 101, et passim.

Carolina Orsini: **Cover to Reveal: Masks from Cultures around the World**

- Edson 2005: 1; Mack 1994; Nunley and McCarty 1999.
- For a wider discussion of this subject, see Nunley 1999: 40–83.
- Lévi-Strauss 2000.
- Mack 1994:16.
- Napier 1986: 221.
- Nunley 1999: 217.
- Pernet 1992.
- Nunley and McCarty 1999: 17.
- Shelton 1994: 101, et passim.

Taiteilijat | Artists

ELINA BROTHERUS (s. | b. 1972, Helsinki, Suomi | Finland)

Valokuvaaja ja kuvataiteilija, joka asuu ja työskentelee Helsingissä ja Avallonissa Ranskassa. | Photographer and visual artist who lives and works in Helsinki and Avallon, France. www.elinabrotherus.com

CLAUDE CAHUN

(1894, Nantes, Ranska | France –1954, Saint Helier, Jersey)

Ranskalainen surrealistitaiteilija ja kirjailija. | French surrealist artist and writer.

BIRGER CARLSTEDT (1907–1975, Helsinki, Suomi | Finland)

Kuvataiteilija ja suomalaisen modernismin uranuurtaja. | Painter and a pioneer of Modernism in Finland.

DELPHINE DIALLO (s. | b. 1977, Pariisi | Paris, Ranska | France)

New Yorkissa asuva ranskalais-senegalilainen kuvataiteilija ja valokuvaaja. | New York-based French and Senegalese visual artist and photographer. www.delphinediallo.com

PHIL VAN DUYNEN (s. | b. 1962, Belgia | Belgium)

Belgialainen taidemaalari ja kuvantekijä, joka työskentelee Brysselissä ja Pariisissa. | Belgian painter and image creator based in Brussels and Paris. www.philvanduyenen.art

ALBERT EDELFFELT (1854–1905, Porvoo, Suomi | Finland)

Taidemaalari ja yksi Suomen taiteen kultakauden kuuluisimmista taiteilijoista. | Painter and one of the most famous artists of the Finnish Golden Age.

SAARA EKSTRÖM (s. | b. 1965, Turku, Suomi | Finland)

Kuvataiteilija ja elokuvaohjaaja, joka asuu ja työskentelee Turussa. | Visual artist and filmmaker who lives and works in Turku. www.saaraekstrom.com

DANIEL FRASNAY (1928, Villeneuve-le-Roy, Ranska | France –2019, Charolles, Ranska | France)

Ranskalainen humanistivalokuvaaja Robert Doisneun, Willy Ronisin, Izisin ja Édouard Boubat'n rinnalla. | One of the French humanist photographers along with Robert Doisneau, Willy Ronis, Izis and Édouard Boubat.

AKSELI GALLEN-KALLELA (1865, Pori, Suomi | Finland –1931, Tukholma | Stockholm, Ruotsi | Sweden)

Suomen taiteen kultakauden merkittävä taidemaalari, joka tunnetaan erityisesti *Kalevalan* kuvituksesta. | Notable painter of the Finnish Golden Age known for his illustrations of *The Kalevala*, the Finnish national epic.

GIOVANNI GASTEL (1955–2021, Milano | Milan, Italia | Italy)

Italialainen valokuvaaja, joka kuoli pandemian aikana korona-infektioon. | Italian photographer who died from COVID-19 during the pandemic. www.giovaninigastel.it

PAUL GAUGUIN (1848, Pariisi | Paris, Ranska | France –1903, Atuona, Hiva Oa, Ranskalainen Polynesia | French Polynesia)

Taidemaalari, taidegraafikko ja kuvanveistäjä, joka vaikutti moniin avantgardetaiteen suuntauksiin 1900-luvun alussa. | Painter, printmaker, and sculptor who influenced several avant-garde movements in the early 20th century.

GEORGE HOYNINGEN-HUENE

(1900, Pietari | Saint Petersburg, Venäjä | Russia –1968, Los Angeles, Kalifornia | California, Yhdysvallat | U.S.)

Ranskassa, Englannissa ja Yhdysvalloissa työskennellyt muotikuvaaja. | Fashion photographer who worked in France, England, and the United States.

LAIKA

Roomassa työskentelevä italialainen katutaiteilija ja aktivisti. | Italian street artist and activist based in Rome. www.laika1954.com

WIFREDO LAM (1902, Sagua la Grande, Kuuba | Cuba

–1982, Pariisi | Paris, Ranska | France)

Kuubalainen taidemaalari ja Latinalaisen Amerikan modernin taiteen avainhahmo. | Cuban painter and pivotal figure in Latin American modern art.

MARITA LIULIA (s. | b. 1957, Perho, Suomi | Finland)

Helsinkiläinen kuvataiteilija, jonka alaa ovat interaktiivinen taide, valokuvaus ja kuvataide. | Helsinki-based visual artist working in interactive art, photography and painting. www.maritaliulia.com

SAMI LUKKARINEN (s. | b. 1976, Jyväskylä, Suomi | Finland)

Helsinkiläinen taidemaalari, joka tutkii digitaalisten valokuvien ja maalausten välistä suhdetta. | Helsinki-based painter who investigates the relationship between digital images and painting. www.samilukkarinen.com

MAN RAY (1890, Philadelphia, Pennsylvania, Yhdysvallat | U.S. –1976, Pariisi, Ranska)

Alk. Emmanuel Radnitzky, merkittävä hahmo dadaismissa ja surrealismissa. | Emmanuel Radnitzky, aka Man Ray, was a significant contributor to Dadaism and Surrealism.

LUIGI ONTANI (s. | b. 1943, Vergato, Bologna, Italia | Italy)

Roomassa asuva monialainen taiteilija ja kansainvälisesti tunnettu taidemaalari, valokuvaaja ja kuvanveistäjä. | Rome-based multidisciplinary artist and internationally renowned painter, photographer and sculptor.

PABLO PICASSO (1881, Málaga, Espanja | Spain –1973, Mougins, Ranska | France)

Espanjalainen taidemaalari, kuvanveistäjä, taidegraafikko ja keraamikko, joka perusti kubismin yhdessä Georges Braquen kanssa. | Spanish painter, sculptor, printmaker, ceramicist and co-founder of Cubism together with Georges Braque.

PIERRE-LOUIS PIERSON (1822, Hinckange, Ranska | France –1913, Pariisi | Paris, Ranska | France)

Ranskalainen valokuvaaja, joka otti tuhansia muotokuvia Castiglionen kreivittärestä Virginia Oldoinista. | French photographer and portraitist who made hundreds of portraits of Virginia Oldoini, Countess of Castiglione.

TUULIKKI PIETILÄ (1917, Seattle, Washington, Yhdysvallat | U.S. –2009, Helsinki, Suomi | Finland)

Amerikkalaissyntyinen suomalaistaiteilija, jota pidetään yhtenä merkittävimmistä suomalaisista taidegraafikoista. | American-born Finnish artist who is considered one of Finland's most influential graphic artists.

GINO SEVERINI (1883, Cortona, Italia | Italy –1966, Pariisi | Paris, Ranska | France)

Italialainen taidemaalari ja yksi futuristien johtohahmoista. | Italian painter and a leading member of the Futurist movement.

CINDY SHERMAN

(s. | b.1954, Glen Ridge, New Jersey, Yhdysvallat | U.S.)

Amerikkalainen valokuvaaja, joka on tutkinut neljän vuosikymmenen ajan identiteetin muodostumista ja leikitellyt sukupuolen ja kuulumisen kulttuurisilla säännöillä. | American photographer who has probed the construction of identity for four decades, playing with the cultural codes of gender and celebrity. www.cindysherman.com

ELLEN THESLEFF (1869–1954, Helsinki, Suomi | Finland)

Taidemaalari ja suomalaisen modernismin ikoninen hahmo. | Painter and iconic figure in Finnish modernist art.

PATRICK TOSANI (s. | b. 1954, Boissy-l'Aillerie, Ranska | France)

Pariisilainen valokuvaaja. | Photographer who lives and works in Paris. www.patricktosani.com

FILIPPOS TSITSOPOULOS

(s. | b. 1967, Ateena | Athens, Kreikka | Greece)

Ateenassa ja Lontoossa työskentelevä monialainen taiteilija, joka tutkii teatterin, kirjallisuuden ja kuvataiteiden rajoja. | Athens- and London-based multidisciplinary artist who researches the limits of theatre, literature and the arts. www.filippostsitopoulos.com

GILLIAN WEARING (s. | b. 1963, Birmingham, Englanti | England)

Lontoolainen taiteilija, joka tunnetaan yksilön identiteettiä tutkivista valokuvistaan ja videoistaan. | London-based artist known for her method of exploring individual identity through photography and video.

AI WEIWEI (s. | b. 1957, Beijing, Kiina | China)

Taiteilija ja aktivisti, jonka tuotanto käsittää veistoksia, installaatioita, arkkitehtuuria, valokuvia ja videoita. | Artist and activist whose work includes sculptural installations, architectural projects, photographs, and videos. www.aiweiwei.com

AGATA WIECZOREK (s. | b. 1992, Puola | Poland)

Puolalaissyntyinen elokuvataiteilija ja valokuvaaja, joka asuu ja työskentelee Ranskassa. | Polish-born artist working with film and photography who currently lives and works in France. www.agatawieczorek.com

Kirjoittajat | Writers

Tomi Moisiso

FT Tomi Moisiso työskentelee amanuenssina Serlachius-museoissa. Hän väitteli Helsingin yliopistossa taidehistorian oppiaineessa vuonna 2022 aiheella ”Sommiteltu todellisuus – Erik Enrothin taiteellinen diskurssi”. Hän on suorittanut maisterintutkinnon yleisessä kirjallisuustieteessä Tampereen yliopistossa. Moision väitöskirja käsitteli suomalaista sodanjälkeistä modernismia kansainvälisessä kontekstissa. Hänen tutkimusintresseihinsä lukeutuvat kognitiivinen narratologia, narratiivinen hermeneutiikka ja taiteen kontekstointi historiallisesti. Moisiso on kirjoittanut laajasti modernismista ja nykytaiteesta ja kuratoinut useita näyttelyitä. Hän on myös organisoinut kaksi taidehistoriallista seminaaria, jotka järjestettiin Serlachius-museoissa vuosina 2022 ja 2024 yhteistyössä suomalaisten yliopistojen kanssa.

Tomi Moisiso is a curator at the Serlachius Museums. He holds an MA in comparative literature from the University of Tampere and he completed his PhD in art history at the University of Helsinki in 2020. Moisiso's doctoral thesis *Composed Reality: The Artistic Discourse of Erik Enroth* focused on Finnish postwar modernism and its international context. His research interests include cognitive narratology, narrative hermeneutics and historical contextualization of art. Moisiso has written extensively about modernism and contemporary art and he has curated several exhibitions. He has also organized two art history seminars at the Serlachius Museums in 2022 and 2024 in collaboration with Finnish universities.

Carolina Orsini

Arkeologi Carolina Orsini on suorittanut arkeologian maisterintutkinnon Pisan Scuola Normale Superioressa ja väitellyt antropologian tohtoriksi Bolognan yliopistossa (2005). Hänen väitöskirjansa käsitteli Sierra de Ancashin (Peru) arkeologiaa. Hän on toiminut Milanon kaupungin arkeologisten ja etnografisten kokoelmien kuraattorina vuodesta 2003. Kokoelma on nykyään esillä Kulttuurien museossa Milanossa. Hän on kirjoittanut useita Andeihin liittyviä esseitä, muun muassa kaksi teosta inkoista, kaksi Pohjois-Perun keskiosien väestöstä ja lukuisia tieteellisiä artikkeleita eri kielillä. Hän on kuulunut alkuperäiskansojen taidetta edistävän Passaré Foundation -säätiön johtokuntaan vuodesta 2009 ja *Scientific Museology* -lehden kansainväliseen neuvoo-antavaan komiteaan vuodesta 2019 lähtien. Hänen pääasiallisia tutkimuskohteitaan ovat Keski-Andien arkeologia, postkoloniaalinen museologia, globalisaatio esineiden muodossa ja etnografisen perinnön korjaaminen ja palauttaminen.

Carolina Orsini is an archaeologist who holds an MA in Archeology from the Scuola Normale Superiore of Pisa and a PhD in Anthropology from the University of Bologna (2005). Her thesis dealt with the archeology of the Sierra de Ancash in Peru. Since 2003 she has been the curator of the archaeological and ethnographic collections of the Municipality of Milan, which are exhibited at the MUDEC Museum of Cultures of Milan. She is the author of several essays, including two on the Incas, two on the populations of central northern Peru and numerous scientific articles in different languages. Since 2009 she has sat on the board of directors of the Passaré Foundation for the promotion of primary arts. Since 2019 she has been a member of the international advisory board of *Scientific Museology* magazine. Her main research interests include the archaeology of the central Andes, post-colonial museology, globalization through objects, and the reparation and restitution of ethnographic heritage.

Lorella Scacco

Taidehistorioitsija, kuraattori ja toimittaja Lorella Scacco on valmistunut taidehistorian maisteriksi Rooman La Sapienza -yliopistosta ja väitellyt taidehistorian tohtoriksi Turun yliopistossa. Hän toimii nykytaiteen fenomenologian professorina Breran taideakatemiassa Milanossa. Hän on luennoinut ja pitänyt seminaareja useissa yliopistoissa ja taideakatemioissa sekä Italiassa että ulkomailla, muun muassa Taidehistorian kansallisessa instituutissa INHassa Pariisissa, Kööpenhaminan yliopistossa vuonna 2019 sekä Helsingin ja Turun yliopistoissa vuonna 2018. Hän on tehnyt yhteistyötä italialaisten ja pohjoismaisten taidelaitosten, museoiden ja taiteilijoiden kanssa vuodesta 1999 ja kuratoinut museoiden ja yksityisten taidetilojen nykytaiteen näyttelyitä. Hän myös kirjoittaa artikkeleita taidelehtiin.

Lorella Scacco is an art historian, curator and journalist who holds an MA in art history from the University La Sapienza of Rome, and a PhD in art history from the University of Turku. She is Professor of Phenomenology of Contemporary Arts at the Brera Academy of Fine Arts in Milan. She has held lectures and seminars at several universities and art academies in Italy and abroad, such as INHA–The National Institute for Art History in Paris and the University of Copenhagen in 2019, and the Universities of Helsinki and Turku in 2018. Since 1999 she has been collaborating with Italian and Nordic institutions, museums, and artists. Her writings have been published extensively in exhibition catalogues, peer-reviewed journals and edited volumes. She has authored three monographs on the intertwining of visual arts and philosophy. Since 1999 she has curated exhibitions of contemporary art in museums and private art spaces. Her work in the field of journalism consists of contributions to specialized art magazines.

Pauli Sivonen

Pauli Sivonen on filosofian tohtori, historian tutkija, taidehistorioitsija ja kulttuuriantropologi, joka työskentelee Serlachius-museoiden johtajana. Hän on syntynyt vuonna 1967 Helsingissä ja asuu ja työskentelee Mäntässä.

Dr Pauli Sivonen, is a historian, art historian, cultural anthropologist and director of the Serlachius Museums. He was born in Helsinki in 1967 and is now based in Mänttä.

Kuvat | Photographs

Archivio Severini Franchina / Alinari, Firenze: 28, 29 (alh. | below), 30
Archivio Severini Franchina / Leonardo Morfini: 29 (ylh. | above), 31–33
Umberto Armiraglio: 23

bjaglin / Wikimedia Commons: 91 (oik. | right)

Bridgeman Images: Pablo Picasso: 22

Elina Brotherus: 6, 48–50, 75

Stefano Castellani by concession of the Ministry of Culture – National Roman Museum: 14 (oik. | right)

Claude Cahun: 44

Coll. Alessandro Passaré - Museum of Cultures © Municipality of Milan:

90 (alh. | below), 93 (alh. | below), 98 ylh. oik. | above right), 102 (alh. oik. | below right),
104 (ylh. oik. | above right & alh. vas. ja oik. | below left and right), 106 (ylh. vas. | above left)

Courtesy of Ai Weiwei Studio: 64–69

Delphine Diallo: 4, 24–25

Phil van Duynen: 38

Saara Ekström: 36

Yehia Eweis: 81

François-Edmond Fortier: 90 (ylh. | above)

Daniel Frasnay: 34

Giovanni Gastel: 37

Angel Gil: 58, 61

Gösta Serlachiuksen taidesäätiö | Gösta Serlachius Fine Arts Foundation /

Sampo Linkoneva: 18, 79–80, 83 / Hannu Miettinen: 78

George Hoyningen-Huene: 41

Ilari Järvinen: 53 (vas. | left)

Jussi Koivunen: 76

Jari Lindrooth: 27

Martin Lindsay / Alamy Stock Photo: 94 (ylh. | above)

Marita Liulia: 54

Lorenzo De Masi by concession of the Ministry of Culture – National Roman Museum: 14

Museum of Cultures © Municipality of Milan: 86, 88–89, 91 (vas. | left), 92, 93 (ylh. | above),

94 (alh. oik. | below righ), 95, 98 (ylh. vas. | above right & alh. vas. ja oik. | below left and right),

100, 102 (ylh. vas. ja oik. | above right and left & alh. vas. | below left), 104 (ylh. vas. | above left),

106 (ylh. oik. | above right & alh. | below), 108, 110

Pierre-Louis Pierson: 10

Poloide93 / Wikimedia Commons: 94 (alh. vas. | below left)

Antti Prusi: 13

Man Ray: kansi | cover, 19–29, 40, 42

Servizio Fotografico SAR by concession of the Ministry of Culture – National Roman Museum: 12 (vas. | left), 15–17

Cindy Sherman: 51

Jussi Tiainen: 59–60

Team MCMLIV: 70–71

Patrick Tosani: 35

Filippos Tsitsopoulos: 72–73

Maurizio Valdarnini: 52, 53 (ylh. oik. | above right)

Gillian Wearing: 46–47

Agata Wiczorek: 56–57

Wikimedia Commons: 63

Elina Brotherus, Erik Enroth, Marita Liulia, Sami Lukkarinen © Kuvasto 2024

Näyttely | The Exhibition

Naamiot – Vaihuvia identiteettejä antiikista nykyaiteeseen | Masks – Multiple Identities from Antiquity to Contemporary Art
Serlachius Kartano | Serlachius Manor, Mänttä, Suomi | Finland
11.5.–15.9.2024 | 11 May – 15 September 2024

TAITEILIJAT | ARTISTS

Elina Brotherus, Claude Cahun, Birger Carlstedt, Delphine Diallo, Phil van Duynen, Albert Edelfelt, Saara Ekström,
Daniel Frasnay, Akseli Gallen-Kallela, Giovanni Gastel, Paul Gauguin, George Hoyningen-Huene, Laika, Wifredo Lam, Marita Liulia,
Sami Lukkarinen, Man Ray, Luigi Ontani, Pablo Picasso, Pierre-Louis Pierson, Tuulikki Pietilä, Gino Severini,
Cindy Sherman, Ellen Thesleff, Patrick Tosani, Filippos Tsitsopoulos, Gillian Wearing, Ai Weiwei, Agata Wiczorek.

Näyttelyssä on lisäksi naamioita Afrikasta, Aasiasta, Pohjoismaista, Baltian maista, Oseaniasta
ja Etelä-Amerikasta sekä kreikkalais-roomalaisia muinaisjäänteitä ja veistoksia.

The exhibition also features masks from Africa, Asia, the Nordic and Baltic countries, Oceania,
and South America, along with a selection of Greco-Roman relics and sculptures.

Näyttelyn työryhmä | Exhibition Crew

KURAATTORI | CURATOR

Lorella Scacco

NÄYTTELYARKKITEHTI | EXHIBITION ARCHITECT

Tarja Väättänen

PROJEKTIVASTAAVA | PROJECT MANAGER

Tomi Moisio

VALOSUUNNITTELIJA | LIGHTING DESIGNER

Antti Silvennoinen

SERLACHIUS-TIIMI | SERLACHIUS TEAM:

Niina Aaltonen, Krister Gråhn, Tarja Haikara, Mikko Inkinen, Johannes Jatkola, Jaakko Karppinen, Nea Kontoniemi, Maarit Lampinen,
Marketta Linkoneva, Sampo Linkoneva, Anne Muszynski, Heli Mäkiäho, Pasi Mälkiä, Anni Niekka, Päivi Nieppola, Jonna Numminen,
Minna Rantanen, Suvi Rauhala, Juha Roponen, Pasi Ruokonen, Satulia Saarilehto, Pauli Sivonen, Päivi Viherkoski, Kaisa Ylinen,
Susanna Yläjärvi, Annika Ylä-Rotiala sekä asiakaspalvelijat ja oppaat | The Customer Service Team and Guides

YHTEISTYÖSSÄ | IN COOPERATION WITH



Arteria srl, Beweship Oy, Istituto Italiano di Cultura di Helsinki, Oriveden Maalauspalvelu Oy,
Konservointi- ja Museopalvelut Lasse Mattila Oy, Kustannusosakeyhtiö Parvs, MH-Keskus Oy / Paperikonservointi A. Aaltonen,
Punamusta, Coloro Oy, Rakennusliike M. Mäkinen Oy, SUPSI – University of Applied Sciences and Arts of Southern Switzerland

KIITOS | THANK YOU

Archivio Severini Franchina, Rome, Alessandra e Daniel Franchina, Giovanna Bandini, Federica Bini, Alessandra Castellani, Collezione Ettore Molinaro,
Milan, Fisheye Gallery, Paris, Fondazione Giò Marconi, Milan, Galerie Forsblom, Helsinki, Patrizia Gambarotta, Kansalliskallio – Ateneumin taidemuseo |
Finnish National Gallery – Ateneum Art Museum, Helsinki, GAM – Galleria d'Arte Moderna, Milan, Gianfranco Maraniello, MiC – Ministero della Cultura,
MUDEC – Museo delle Culture, Milan, Museo MA*GA, Gallarate (VA), Museo Nazionale Romano, Rome, Opetus- ja kulttuuriministeriö | Finnish Ministry of
Education and Culture, Cristina Orsatti, Suomen kansallismuseo | The National Museum of Finland, Helsinki, yksityislainajat | Private Lenders

Julkaisu | Publication

TOIMITTAJA | EDITED BY

Lorella Scacco

KIRJOITTAJAT | WRITERS

Tomi Moisio

Carolina Orsini

Lorella Scacco

Pauli Sivonen

KÄÄNNÖKSET | TRANSLATIONS

Silja Kudel (suomi-englanti | Finnish-English): 7-9, 75-83

Markku Päckilä & Kaijamari Sivill (englanti-suomi | English-Finnish): 11-69, 85-95, 97-117

Lauren Sunstein Scriptumille, Rooma | for Scriptum, Rome (italia-englanti | Italian-English): 11-69, 85-95

ULKOASU | LAYOUT

Ville Karppanen

KUVIEN VÄRIEROTTELU | COLOUR SEPARATION

Kari Lahtinen

PAINOTYÖ | PRINTED BY

Jelgavas tipogrāfija, Jelgava 2024

SERLACHIUS

Serlachius-museoiden julkaisuja 99 / Serlachius Museums' Publications 99

ISSN 1799-7720

PARVUS

Helsinki

ISBN 978-952-7441-76-3

© Kirjoittajat, kääntäjät, valokuvaajat, Gösta Serlachiuksen taidesäätiö ja Kustannusosakeyhtiö Parvus
© Writers, translators, photographers, Gösta Serlachius Fine Arts Foundation and Parvus Publishing Ltd