

Symbolit harrastajataiteessa

Jyväskylän yliopisto

Taidekasvatuksen laitos

Pro gradu- tutkielma

Irja Pollari

Kevät 2000

SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO	1
2 MIELIKUVITUKSEN LAHJA	10
2. 1 Taiteen teorioiden merkitys	11
2. 2 Esteettiset taidot ja assimilaatio-teoria	13
2. 3 Psykoanalyysi ja konstrukttiivinen oppimiskäsitys	14
2. 4 Henkilökohtainen opetus suunnitelma	15
2. 4. 1 Lähtötasosta symbolistiseen kieleen	17
2. 4. 2 Opetussuunnitelman eettisyys ja vastuu	24
2. 5 Mielikuvituksen kehittäminen	25
3 VANHEMPAA SUOMALAISTA SYMBOLISMIA	26
3. 1 Selkeitä viittauksia	27
3. 2 Ringbom ja symbolistinen synteesi	30
3. 3 Etelä-pohjalaisuus symboliikassa	31
3. 4 Brueghel vanhemman tuotantoa	33
3. 5 Symboliikan värit	35
4 JUNG JA PILOTAJUNNAN LÄHDEKUVAT	38
4. 1 Tiedostamaton kieli	38
4. 2 Assosiaatiot ja kollektiiviset representaatiot	39
4. 3 Von Franz ja jungilainen perinne	42

4. 4	Jungilaisuus Hendersonin kehitysvaiheissa	44
4. 4.1	Kristus Orfeuksen edelle	46
4. 5	Jaffen kuvan tulkintaa	48
4. 5. 1	Ympyrästä aistillisiin kuvioihin	49
5	SATUJEN, TARINOIDEN JA UNIEN KIELI	50
5. 1	Aapisen kautta symboleihin	52
5. 2	Hirviö ja minä	53
5. 3	Arkkityyppinen toimintajärjestelmä	55
5. 4	Uskonnollinen maailmankuva	57
5. 5	Matkat omaan menneisyyteen	59
5. 6	Näyttämöt ja rakennukset	60
5. 7	Symboleita Biedermannin mukaan	62
6	FRIDA KAHLON TUOTANTOA MOTIVOINTIIN	63
6. 1	Paljastava omakuva	64
6. 2	Lowe analysoi Fridan päiväkirjaa	64
6. 3	Sairauksien hyödyntäminen	65
6. 4	Diego Riveran vaikutus	66
6. 5	Fridan mestariteokset	68
6. 6	Persoonallisuuden kaksinaisuus	70
6. 7	Rakkauden ja seksuaalisuuden symboliikkaa	71

7 MUUTTUNUT TAIDETUTKIMUS	72
7.1 Tutkimuksen lähtökohdat	73
7.2 Gallenin teoksen ikonografia	74
7.3 Käsitteiden käyttö	76
7.4 Jälkistrukturalistinen semiotiikka	78
7.5 Lacanilainen subjektiteoria	79
7.6 Psykoanalyttinen teoria ja semiotiikka	80
7.7 Intertekstuaalinen analyysi	81
8 TULOKSET JA PÄÄTÄNTÄ	82
8.1 Opiskelijakohtaiset arviot	83
8.2 Väittämien todistelua	87

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<i>Tiedekunta</i> HUMANISTINEN	<i>Laitos</i> Taidekasvatuksen laitos
<i>Tekijä</i> Irja Onerva Pollari	
<i>Työn nimi</i> Symbolit harrastajataiteessa	
<i>Oppiaine</i> Taidekasvatus	<i>Työn laji</i> Pro gradu- tutkielma
<i>Aika</i> Kevät 2000	<i>Sivumäärä</i> 93
<p><i>Tiivistelmä - Abstract</i></p> <p>Tutkimuksen tarkoitus oli selvittää Järviseudun kansalaisopiston kuvataideopetusta Korttesjärven ja Lappajärven ryhmissä. Ryhmissä pitempään maallanneet opiskelijat olivat jatkaneet korttien ja muiden kuvien jäljentämistä siinä määrin, että oma ilmaisu ja symbolikieli olivat jääneet varjoon.</p> <p>Uuden opetuksen muodosti henkilökohtainen opetussuunnitelma, joka tehtiin jokaiselle opiskelijan toivomusten mukaan. Tarkoituksena oli kehittää piirtämistä, maalaamista ja omaa symbolikieltä.</p> <p>Opetusta varten käytettiin taidekasvatuksen suosittamaa psykoanalyttistä kirjallisuutta, taidehistorian kuvia ja keskustelua tarkoituksena painottaa itsensä tutkistelua ja elämän kokemuksia kuvien lähtökohdiksi.</p> <p>Tutkimus osoittaa, että opiskelijat ymmärsivät opetuksen ja olivat tietoisia omista tuntemuksistaan ja mielipiteistään. Toiset aikaansaivat omia symboleja spontaanisti, toiset taas olivat kriittisessä vaiheessa. Tuntemuksiin perustuva taiteen symbolinen kieli vaatii opiskelijalta rohkeutta viedä työt näyttelyyn katseltavaksi. Kaikki eivät olleet valmiita siihen nyt, mutta aikovat tehdä sen myöhemmin.</p>	
<i>Asiasanat</i> Symboli, itsensä tutkistelu, henkilökohtainen opetussuunnitelma	
<i>Säilytyspaikka</i> Taidekasvatuksen laitos	
<i>Muita tietoja</i>	

I. JOHDANTO

Taiteilijalle tarkoitettussa pedagogisessa opintojaksossa Taideteollisessa korkeakoulussa kiinnostuin alitajunnan merkityksestä kuvataiteen ja yleensä luovan työn perustana. Kävimme opiskelijatovereitteni kanssa dialogia Jungin kirjan pohjalta, *Symbolit, piilotajunnan kieli*. Kirjan kuvat ovat vuosituhansia ja satoja vanhoista taideteoksista ja rakennuksista mandaloineen ja ympyröineen taidehistorian eri vaiheista. Kuvataiteilijoilla oli ennestään jokin hatara oletus omasta piilotajuisesta kielestä, mutta se tarkentui Jungin tulkintojen ansiosta uudeksi ideaksi tuleviin töihin. Tästä havainnostani johtuen uskoin, että psykoanalyttinen asennoituminen itseensä, tunnustelu ja tutkistelu sekä siihen liittyvän tiedon hankkiminen auttaisi aikuista harrastajaa kehittämään kuvataiteellista ilmaisuaan oman symbolikielen kehittämiseksi.

Kuvataiteen opetustyöni kehittämisen ja tutkimisen rajaan kansalaisopiston piirustus- ja maalauspiirin opetukseeni, joka koskee symbolien esiintymistä harrastajataiteessa. Tutkimuksen vertailuryhminä ovat Järviseudun kansalaisopistosta Korttesjärvi ja Lappajärvi. Seurasin Korttesjärven vertailuryhmän ja Lappajärven ryhmän työskentelyä, joista edellistä olin opettanut lukuvuosina 1996-1999 ja jälkimmäistä lukuvuosina 1997-1999. Molemmissa ryhmissä oli vain aikuisia, joista osa työelämässä, osa eläkkeellä ja osa opiskelemassa muissa kouluissa.

Luku 2 käsittelee mielikuvituksen lahjaa, sen asemaa ja kehittämistä luovassa työskentelyssä eri oppimisteorioiden keinoilla. Tässä tutkimus kohdistuu pi-tempään maalareiden harrastajien oman symbolikielen löytymiseen, sillä opetuksen tavoitteena on symbolisten merkkien tunnistaminen taideteoksissa ja sitä kautta oman symbolikielen oivaltaminen. Symboliset merkit viittaavat johonkin tuntemattomaan tai muuhun, tekijälle itselle merkitsevään

kokemukseen. Opetuksen teorian soveltamisen keinot ovat parhaimmillaan symbolismissa, jota taidekirjallisuus kuvineen selittää eri opetusvälineiden kautta, samalla kun opiskelijat motivoituvat itsekin oppimaan.

2. 1:ssä taiteen teorioilla on toisistaan poikkeavia näkökulmia. Teorioiden valinnassa olen välttänyt teorioiden ahdasta noudattamista ja suosinut useita samassa tehtävässä. Ilmaisuteoria painottaa ilmaisun luomiskokemusta enemmän kuin taitoja, teoslähtöinen teoria ottaa arvokkaan taideteoksen jäljentämisen oppimiskeinoksi. Teoreettinen, tietopohjainen taidekasvatusteoria korostaa sitä, että kasvatusta laajennetaan esteettiseen ympäristöön, vaikutelmia ja merkityksiä analysoidaan ja heijastetaan takaisin kasvatustyön kautta opiskelijan. DBAE-teoria kasvattaa ja opettaa taas eri kurssien kautta. 2. 2:ssa käsitelen taidekasvatuksen esteettisen oppimisen yhtä suuntaa edustavaa Joseph D. Novakin assimilaatioteoriaa, joka tarkoittaa tiedon sulauttamista. Sen lähtökohta on kognitiivinen tapa oppia eli johtopäätöksiä tehdään edellisten päätösten johdosta tieteellisesti. Kyse on tiedon rakenteen käsitteistöstä.

2. 3:ssa edellisen teorian kanssa samansuuntainen on Inkeri Savan psykoanalyysi ja konstruktivistinen oppimiskäsitys. Tässä tieto vaikuttaa kuvavirran kautta tietoiseen ja tiedostamattoman eli alitajunnan kuviin. Oppiminen etenee siten, että entisen tiedon lisäksi tietoa hankitaan lisää, jopa opiskelija itse tekee sitä. Tieto on rakenteellisessa muodossa. Teoria korostaa omien tunteittensa ja itsensä tutkimista. 2. 4:ssä käsitelen henkilökohtaista opetussuunnitelmaani, jonka toteutukseen olen saanut myötätuulta Tarja Pääjoen lisenssiaattityöstä *Taidekasvatuksen ja taiteen välisiä kysymyksiä*. Pääjoen ”omassa opetussuunnitelmassa” taidekasvattaja saa työn kautta erilaista kokemusta. Hän korostaakin, että opettajalle on eduksi olla tietoinen eri teoreettisista malleista kuvataiteen opettamisessa sekä opiskelijan lähtötasosta.

2. 4. 1: ssä lähtötasosta symbolistiseen kieleen selvitän sen, mitä opiskelija osaa ennestään ja millaisia kursseja kannattaa harkita, kun painopiste on siirtymässä tekniikasta ilmaisuun, itsensä tutkimiseen ja eri tiedonaloihin. Selitän myös opetuskäytäntöä yksityiskohtaisemmin siten, että määrittelen ilmaisun

merkit sekä aiheet, kuten kukat, maisemat, asetelmat, muistikuvat, ihmiset ja eläimet. Opetus sisältää eri kursseja piirustus - ja maalaustekniikoista. Yksi niistä on kansalaisopistoja varten suunnittelemani kymmenen viikon mittainen *Piirustuskurssi* eri välineillä ja tekniikoilla. Pääosin opetus tarkentaa aistihavaintoja, lisää tietoa, kehittää ajatusta ja panee tunnustelemaan itseään psykoanalyttisen teorian mukaisesti tähtäimessä opiskelijan oman symbolikielen löytäminen. Tällöin myös mielikuvitus ja muisti toimivat toisiaan tukien. Teknillinen taituruus on ollut yksi opittava ominaisuus, mutta se ei ole riittävä, sillä ilmaisuakin tarvitaan. Tutkimukseen kuuluvista opiskelijoista monet olivat taitavia piirtäjiä ja vielä opetuksen aikana oppivat uutta.

2. 4. 2:ssa opetussuunnitelmani eettisyydellä ja vastuulla tarkoitan kuvataiteen opettamiseen liittyvää eettistä kannanottoa ja vastuuta omalta paikaltani suhteessa opiskelijan ja kuvien katsojan arvomaailmoihin. Taidekasvattajana en voi vetäytyä vastuusta, kun kansalaisopiston näyttelytyöt ovat esillä jo pelkästään paikkakunnan muun kulttuuritarjonnan vuoksi. Sitäpaitsi kuvataide on yksi kilpailija muihin taidealoihin nähden ja tehty esitettäväksi. Tämän takia järjestimme normaalin keväänäyttelyn lisäksi joulukorttinäyttelyn Korttesjärvellä, mikä herätti myös lehdistön kiinnostuksen. Näyttelyn esittelyssä tuli myös oma kannanottoni kulttuuriseen ja eettiseen symboliikkaan, uskonolliseen maailmankuvaani joulukorttien ansiosta.

2. 5:ssä mielikuvituksen kehittämistä Juhani Pallasmaa suosittaa muillekin taiteen parissa työskenteleville kuin taidekouluissa opiskeleville. Tässä se tarkoittaa harrastajien taitojen ja tietojen kehittämistä kansalaisopistossa. Mielikuvien virittämiseen on monia keinoja, sellaisen voi löytää läheisestä yhteisöstä, maailmasta, jossa elämme. Harrastajat ja heidän työnsä ovat suhteessa ympäristöön, he itse ovat tässä mielessä vaikuttajia ja kulttuurin siirtäjiä, he ovat aikuisia ja liikkuvat paljon omassa maassa ja ulkomailla, he muistavat, kokevat ja saavat ideoita omiin suunnitelmiinsa. Ihmisen koko aistimaailma on silloin avoinna vaikutteille.

3 luvussa on vanhempaa suomalaista symbolismia, sen tarkoitus on tutustuttaa opiskelijat symbolismiin ja motivoida pitempään harrastaneita opiskelijoita

oman symbolikielensä oivaltamiseen. Opetuksessa käytän taidehistoriaan liittyvää tiedoanalapohjaista ja assimilaatio-teoriaa.

3.1:ssä on taidekirjallisuudesta Salme Saraja-Kortteen tutkimuksia symbolismista sekä ihminen ja luonto-synteestistä. Saraja-Korte erottaa suomalaisen Kalevalaan nivoutuvan karelianismin symbolistisimmat kuvat analysoimalla niitä. 3.2:ssa Sixten Ringbomin analysoimassa Gallenin tuotannossa näkyy symbolistinen synteesi. Yhtäläisyys on taivaan värin ja ihmisen luonteen välillä sekä koivunrungon ja nuoren naisen vartalon assosioitumisena naisellisuuteen. Olli Valkonen alkaa symbolismin merkeistä 1880-luvulta. Kuvien sisältö viittaa milloin sisäisiin tuntemuksiin, milloin luontoon ja niiden yhdistymiseen. Selkeät väripinnat ovat yksi erottuva ominaisuus tyylin maalauksissa. Mytologinen Tuonela, joutsen ja ihmisen ihon sekä kalmankukkien valkeanvihreä väri viittaavat kuolemaan.

3.3:ssa käsittelen eteläpohjalaisuutta kuvataiteen symboliikassa. Olen halunnut täydentää opetustani eteläpohjalaistaiteilijoilla ja heidän aiheillaan, jotka kontekstin suhteen edustavat omaani, tšekäläistä elämäntapa-ajattelun symboliikkaa. Tarkemmin kuvat selittyvät Heikki Ylikankaan puukkojunkkari-käsitteen kautta. Kuvataiteen symboliikassa eteläpohjalaisuus perustuu elämäntapaan, sata vuotta vanhaan henkiseen ja hengelliseen puukkojunkkari-kortti-taisteluun, joista molemmista erottuvat vastakkaiset, symbolistiset elämäntapariitit. Tutta Palin sanoo, että kuvataide asettaa tekstit kuultavaan kahnaukseen.¹ Eteläpohjalaiset maaseudun taitelijat Venny Soldan-Brofeldt ja Eero Nelimarkka kuvaavat ihmisiä omissa tapahtumissa, aikalaistensa tavoin vaate-tettuina, hartaina ja todellisina. Minun tapauksessani tšekäläinen elämäntapa on syntyperäinen konteksti. Uusi taiteentutkimus painottaa kontekstia, jossa tutki- ja itse jakautuneena ja moniäänisenä subjektina positioituu kohteen suhteen ja hänen argumentaationsa rajaa aineiston hallittavissa olevaan laajuuteen.²

3.4:ssä Brueghel vanhemman tuotannosta olen ensiksi opettanut symboliikkaa teoslähtöisen teorian mukaan ja arvioinut kuvia ikonologisen ja intertekstuaalisen analyysin kautta. Tarkoitus on saada opiskelijat vertailemaan

¹ Palin, 1998, s.145

² Ibid. s.145

erilaisia ideologioita käsityksiä ja elämäntapoja hollantilaisen ja eteläpohjalaisen välillä. Toiseksi taidekasvatuksen humanistinen näkökulma esittäytyy 1550-luvun Brueghel vanhemman tuotannossa, kuten perheenjäsenten toimintaa, syvää tunnetta ja ihmisläheisyyttä vastakohtina maailman pahuudelle. Brueghelin töiden värit ovat ajalleen tyypillisiä ruskeansävyisiä ja piirrosjälki rajallista, mikä on taas tyypillistä symbolisteille.

3. 5:ssä symboliikan värejä olen opettanut tarkkailemaan siinä suhteessa, miten niitä voi käyttää omien symbolististen ajatustensa kuvaamiseen. Opetusteorioiden olleet tiedoalaa, ilmaisuun ja assimilaatioon kuuluvia menetelmiä. Riikka Stewen on tutkinut symbolisteille tyypillistä värien käyttötapaa, jossa on selkeitä rajoituksia ja viittauksia tuonpuoleisiin tunnetiloihin. Lisätietoa on opiskeltu Seppo Rihlaman *Väriopista*, joka selittää symbolistisia värimielityksiä. Värien symboliikka käsitetään ortodoksiseen ja luterilaiseen uskonnon symboliikkaan suhteessa antiikin värikäsityksiin.

4 luku on psykoanalyttisen tiedonalan teoreettista opetusta, joka valaisee piilotajunnan lähdekuvia kirjasta Carl C. Jungin *Symbolit, piilotajunnan kieli*. Psykoanalyttinen näkemys selittyy taideteosten symbolien ja muun muotokielien arkkityyppisten toimitsijoiden kautta. Jung osoittaa tiedostamattoman kielien olemassaolosta alitajunnassa 4. 1:ssä sekä assosiaatiot ja kollektiiviset representaatiot 4. 2:ssa. Tämä on tärkeää, koska meillä on yksilöllisiäkin symboleita, jotka ovat erikoisen seurannan kohteena. Psykoanalyttinen näkemys on yhteydessä assimilaatioteoriaan ja konstruktiviseen oppimiskäsitykseen, josta 4. 3:ssa von Franz jungilaista perinnettä jatkaen selittää sitä, miten opiskelijan on syytä tunnistaa lahjakkuutensa ja jatkaa harrastustaan. Ihmisen kehitys tapahtuu individuaatioprosessin kautta unimaailmassa tapahtuvana prosessina. Ihminen kokonaisuutena, henkinen ja ruumiillinen puoli ilmenevät eri symboleissa kristinuskossa ja pakanauskonnoissa. Von Franzin ajatukset heijastuvat Jungin termien kautta: itse, minä, varjo, anima ja animus.

4. 4 Hendersonin kehitysvaiheet jungilaisuudessa nähdään lapsuudesta nuoruuteen ja aikuisuuteen. Tiedonalapainotteisessa opetuskeskustelussa olen käsitellyt elämänvaiheiden riittejä, jopa vuodenaikoihin sisältyviä symboleja, joista monet ovat ikuisia ja toistuvia. Antiikin ihmisten ja kristittyjen uskonnot ovat

lähellä toisiaan, mutta erot ovat Jumala-suhteessa. 4. 4.1:ssä Kristus Orfeuksen edelle Henderson jatkaa siitä, missä perustieto kulkee taidehistorian kautta kristinuskon ja pakanauskontojen symboliikkaan. 4. 5 Aniela Jaffe kuvan tulkinnassaan käsittelee psykoanalyttisen koulukuntansa kolmantena edustajana ikuisia symboleita, kuten kiviä, eläimiä, ympyröitä, mandaloita ja ristejä. Hän jatkaa 4. 5. 1:ssä symboliikka alkaen ympyrästä aistillisiin kuvioihin, mandaloihin ja ristinmuotoisiin pohjapiirroksiin.

5 luku käsittelee laajemmin jungilaisesti ajattelevan Olavi Moilasan kirjaa *Satujen, tarinoiden ja unien kieli*, kirjan kuvitus on minun käsialaani. Opettessani satujen piilokieltä olen käyttänyt psykoanalyttistä tiedonala-, ilmaisu- ja assimilaatioteoriaa. 5. 1 :ssä tutustutaan suomalaisiin satukirjoihin sekä vanhoihin ja uusiin aapisiin, 5. 2:ssa haetaan oman hirviön kuvakieltä. Moilanen 5. 3:ssa valaisee alitajunnan arkkityypiset järjestelmät ja suuntaumistoiminnat. Hänen tulkintansa eri saduista ja mytologioista olen tähän ottanut motivointitarkoituksessa, että opiskelijat maalaisivat omia symboleita ja erottaisivat ne kollektiivisista symboleista. Opiskelijoista monet ovat satuja lukevia isovanhempia tai vanhempia. Sadun tulkinta auttaa näkemään opiskelijan omia ja muiden henkilöiden ominaisuuksia: rohkeita sankareita, uuninpankalle vetäytyviä tuhkimuksia, rakastettavia kaunottaria ja inhottavia hirviöitä. Satu valaisee ihmisen kehitysvaiheita, erityisesti murrosikään liittyviä, niillä on myös aikuisen oppimisen ennakkoluuloja karistava vaikutus. Satujen ja mytologisten tarinoiden ihmiset, eläimet ja tapahtumapaikat ovat symbolistisia. 5. 4:ssa Moilanen selittää kaksijakoista uskonnollista maailmankuvaa, joissa erottuvat kristinuskon ja pakanauskontojen symboliikka. 5. 5:ssä hän käsittelee satujen ja mytologioiden henkisiä mielikuvamatkoja sekä 5. 6:ssa näyttämöiden ja rakennusten symboleja. 5.7:ssä on täydennystä symboleihin Biedermannin *Suuresta symbolikirjasta*.

6 luku koskee Frida Kahlon tuotantoa, joka perustuu kirjoihin Carlos Fuentes: *Frida Kahlo, paljastava oma kuva* sekä Hayden Herrera: *Frida Kahlo*. Fridan tuotannon olen tarkoittanut motivointiin ja samaistumiskohdeksi naisille sekä hänen taiteilijaksi kehittymistään voi pitää mallina aikuisena oppimiselle. Opetusteorioidena olen koko luvun ajan käyttänyt psykoanalyttistä

tiedonalapohjaista ja ilmaisuteoriaa luennon muodossa ja kuvien kautta, että opiskelijalle vahvistuisi käsitys aihe maailmasta ja omia symboleja pääsisi spontaanisti syntymään oman elämän realiteeteista tai unelmista. Frida sairastui jo lapsena ja oli huonokuntoinen koko elämänsä ajan. Kirjoista saa yhtymäkohtia Fridan töiden analysoimiseen jungilaisen individuaatioprosessin kautta, jossa esiintyvät psykoanalyttiset termit: itse ja minä sekä animus että anima ihmisluonteen hyvinä ja huonoina puolina. Luento johdattaa vuorovaikutteiseen keskusteluun. Monilla opiskelijoista on ollut samoja kokemuksia kuin Fridalla sekä lapsen synnyttämisestä ja abortista että avioerosta.

6. 1:ssä Fuentes kertoo Fridan paljastavista omakuvista, toisissa kuvissa hän esittää itsensä kärsivänä, toisissa taas taistelijana. 6. 2:ssa on Lowen analyysi Fridan päiväkirjasta. 6. 3:ssa Herrera osoittaa, että Fridan hyödyntää sairaudet taiteeksi ja 6. 4:ssä Herrera kertoo Fridan avioliitosta taidemaalari Diego Riveran kanssa ja siitä, miten avioliitto vaikutti taiteelliseen tuotantoon. 6.5:ssä Herrera nostaa Fridan veriset teokset mestarillisiksi, niiden taustalla ovat lapsettomuus ja Diegon rakkausseikkailut. 6.6:ssa Fridan tietoinen persoonallisuuden kaksinaisuus tulee näkyväksi. 6.7:ssä Fridan taiteen symbolistiset puolet korostuvat myös kansallisena symboliikkana hänen myöhäistöissään.

7 luvussa on Tutta Palinin selitys muuttuneesta taidetutkimuksesta, siinä käytetään vanhoja ja uusia tulkintoja. 7. 1:ssä tutkimus alkaa ilmiön määrittelyllä ja kontekstilla ja etsitään kuvan pintaan ja sommitteluun liittyvät ikonologiset merkit. 7. 2:ssa Gallenin ikonografiaa käydään läpi, 7. 3 käytetään niitä käsitteitä, mitä analyysissä tarvitaan. 7. 4:ssä uutta tutkimusta sovelletaan laajentamalla sitä teoksen semioottiseen merkkikieleen sekä syvemmälle psykoanalyttiseen tulkintaan. 7. 5:ssä on semioottisen tekstin tulkinnassa uusi lacanilainen subjekti-käsite, minkä synty on dialogin ja kontekstin vuorovaikutuksen tulos. Ruumiillinen psykoanalyttinen subjekti aiheuttaa inhoa. 7. 6:ssa psykoanalyttinen tulkinta voidaan tehdä ilman mainittua ruumiillista subjektiakin. 7. 7:ssä on intertekstuaalinen analyysi, missä korostetaan subjektien välisiä sisäistä kieltä sekä teksteissä kuuluvia yksittäisiä ja monia ääniä. Palin vaakuuttaa, että tutkijan oma asema ja asenne on merkityksellinen ja että tutkijalta

vaaditaan tutkimusaineiston rajaamista. Kaikkia asioita ei tutkimukseen sisällytetä.

8 luku on sisällöltään tutkimuksen tuloksia ja päätäntää. Ongelman lähtökohta oli se, missä määrin opetus auttaa opiskelijaa saamaan omia symbolistisia merkkejä töihinsä ja synnyttämään uusia symboleja. Ensimmäisessä osassa käsittelen opiskelijakohtaisia arvioita kutakin erikseen. Vastaukseksi sain, että molemmissa ryhmissä kolmella opiskelijalla oli eniten symboliikkaa, muilla vähemmän. Psykoanalyttistä lähestymistä ei ollut kenelläkään, sen enempää kuin psykoanalyttistä subjektia. Yhdellä opiskelijalla oli intertekstuaalista kahnausta kuvan ja tekstin välillä paikallisena huumorina. Mitään ryhtymistä symbolien esittämiseen ei ole ollut, mitä oli, ne olivat tulleet itsestään.

Väittämien todisteluja on luvun loppuosassa. Tutkimukseni osoitti sen tosiasian, että osa harrastajista halusi kehittyä taidoissa ja laajentaa aiheiden valikoimaa. Suurin osa harjoitteli naturalismin ihanteen mukaisia näköisiä töitä. Lähes kaikilla johtava tavoite oli, että työn tuli tuottaa tekijälle ja perheelle iloa ja olla hyödyksi. Kukat ja maisemat synnyttivät nautinnon tunnetta, samoin asetelma, jossa oli tuttuja esineitä. Maiseman muodot ja sommitelma olivat läheltä harrastajan omaa elinpiiriä.

Opiskelijat halusivat osallistua opintojensa suunnitteluun ja pitivät kurssimuotoisesta opiskelusta ja tutustumisesta taidehistoriaan. Kaikille heille oli tärkeää yhteinen vuorovaikutteinen keskustelu ja kritiikki, jossa he saivat ilmaista itseään sanoin ja kuvin, vaikka olivat epävarmoja toteuttamaan näkemystään. Tuolloin opettajan tuki oli tarpeellinen. Tiettyjä aiheita haluttiin keskusteluun, muttei haluttu maalata rumaa, pahaa eikä sotaa. Joillekin ongelmia tuotti jo pelkkä tunneilmaisu. Ihmisaihe koettiin vaikeaksi, samoin abstrakti aihe, joka ei esittänyt mitään. Siitä ei ollut mitään hyötyä.

Opetukseen käytetty kahden ja kolmen vuoden opiskeluaika ei riittänyt kaikille uuden ilmaisun syntymiseen, saati sitten symbolikielen kehittymiseen. Tiedon lisääminen tällä aikavälillä ei muuttanut asennetta täysin, vaan osittain, sen osoittavat jo lukuvuoden lopulla valmistuneet työt. Tutkimus hyödytti eniten niitä opiskelijoita, noin kolmannesta kaikista,

jotka halusivat oppia uutta. Minulle ryhmien opetuksen tutkimus antoi työhön syvyyttä, samoin omaan taiteelliseen työskentelyyn jo tutkimuksen tekemisen aikana. Eniten olen kiitollinen työni johtajalle, Jorma Valkolalle, joka antoi luottavakseni kirjallisuutta, josta en ollut aikaisemmin kuullutkaan.

2 MIELIKUVITUKSEN LAHJA

Kuvataiteessa, kuten luovassa ilmaisussa mielikuvituksen merkitys kasvaa. Havaintoja tekevät opettajat ja opiskelijat omasta maailmasta käsin ympäröivään erilaisten suhteiden maailmaan. Taidekasvatus luottaa mielikuvituksen lahjaan ja tekee tieteellisin menetelmin esteettistä analysointia elämän tapahtumista. Tutkimukseni seuraa opiskelijan oman symbolikielen kehittymistä ja opetukseni osuutta siihen. Symbolisia, oman ilmaisun merkkejä oli ilmennyt vain harvoilla harrastajilla kansalais- ja työväenopiston opettajille kohdistuneen ensimmäisen haastatteluni mukaan. Sen verran kuitenkin oli ollut, että päätin tutustua niihin keinoihin, millä symbolisia, oman ilmaisun merkkejä voisi opetuksen avulla saada esille.

Aikuisen oppimisen ja opetukseni kannalta tarvitaan eri teorioita ja opetussuunnitelma, mitkä tukevat muistia ja mielikuvitusta, ideoivaa ajattelua. Opetustuloksia tarkastelen suhteessa taidekasvatuksesta saamiini käsityksiin teoksen sisällöstä ja tekniikkaan liittyvistä asioista. Se tarkoittaa, että opetukseni tuloksia analysoin teoreettisin kriteerein, jotka kuvankielen tulee täyttää. Tässä opetuksen tutkimuksessa päähuomio on kuvan ilmaisussa ja symbolien ilmenemisessä. Symboli on merkki, se viittaa johonkin, myös tuonpuoleiseen.

Aikuisille opetan kursseilla piirustuksen ja maalauksen tekniikkaa, ilmaisua ja taiteen vastaanottamista. Vaikka taidekasvatuksen tutkimus kohdistuu enemmän lapsiin ja nuoriin, soveltuu aikuisiin periaatteessa samat opetusmenetelmät. Opetettavat asiakokonaisuudet ovat kuitenkin isompia ja motivointi laajempaa. Opetus hyödyntää elämän kokemuksia ja uusi tieto sulautetaan aikaisempaan tietoon, mikä johtaa uusiin oivalluksiin.

Kaikki opettajat eivät edes tiedosta tarvetta opiskelun syventämiseen eikä sen vuoksi tunnusta opetukseen käytettyjen metodien tieteellistä arvoa. Tässä tapauksessa yksi metodeista on henkilökohtainen opetussuunnitelmani, jossa on lähtötason määrittelyä, taitoon liittyviä kursseja, ilmaisuun ja omaan symbolikielen pyrkimystä sekä valittuja opetusaiheita taidekirjallisuuden tukemana. Opetuksen tavoitteista ja opiskelijan oman ilmaisukielen metodeista ei syntynyt keskustelua Lapuan eikä Kauhavan kansalaisopiston opettajien kanssa.

Sen sijaan Vaasan työväenopiston ja Ylistaron kansalaisopiston opettajat halusivat keskustelua. Olimme yhtä mieltä siitä, että opettajien olisi pyrittävä keksimään keinoja, jolla opiskelija voisi laajentaa niitä tiedonaloja, mitkä edistävät hänen oman symbolikielensä ja sen kautta ilmaisun löytymistä. Minun ehdotukseni oli tutustuminen symboliikkaan taidesuuntana sekä oman tieto- ja aistielämän tarkkailu ja kehittäminen, mutta sitä ennen on opettajille tarpeellista tuntea erilaisia taiteen opettamista koskevia teorioita.

2.1. TAITEEN TEORIoidEN MERKITYS

Taidekasvatuksen teoriat ovat olleet tieteellisinä metodeina, joiden mukaan olen suunnitellut opetuksen ja oppimisen tavoitteet käytännön toimenpiteihin. Opiskelijan kehitystä olen seurannut sen perusteella, minkä teoreettisen valinnan olen tehnyt, mitä asioita olen painottanut. Käytäntö on edennyt havainnoista johtopäätöksiin ja ratkaisuihin. Oppimista olen tarkastellut myös opiskelijasta käsin ja huomannut, että hänestä itsestään on tärkeä seurata kuvallisen muotokielensä kehittymistä. Kuitenkin edistyminen liittyy tiiviisti opettajan kautta tulevaan motivointiin, jonka määrittelen asiaan johdatteluna ja opiskelijan virittymisenä ja haluna jatkaa opiskeluaan.

Opetuksen yhdeksi ongelmaksi olin kokenut ylipitkän harjoitteluajan eli kuvien jäljentämisen, joka oli jatkunut pitkään maalausta harrastaneilla aikuisilla. Tämän takana oli ollut teoslähtöinen oppimisteoria, joka muuttui tekijälle kohtalokkaaksi. Osittain ilmaisuteorian, osittain motivoinnin ansiosta ongelma katosi monien kohdaltakokonaan omiksi näkemyksiksi, ei kuitenkaan kaikkien. Toinen ongelma oli ollut tiedon puute, mikä vähitellen ratkesi tietopohjaisen taidekasvatusteorian kautta. Aikaisemmin opiskelijat eivät osanneet käyttää kirjaston palveluja, noutaa piirustus- ja maalaustekniikan kirjallisuutta taidekirjoista puhumattakaan. Taidemaailman tuntemus oli kapea-alaista, kunnes aloitimme omalla näyttelyllä ja lähialueiden näyttelykierroksilla. Keskustelutaito ja vuorovaikutus oli harjoittamatonta, sitä opeteltiin töiden yhteiskriitikin aikana. Tiedon lisääminen avasi opiskelijoille uusia näkökulmia ja rikasti heidän

mielikuvitus- ja havaintomaailmaansa. Taidekasvatuksessa olen käyttänyt samanaikaisesti toisistaan poikkeavia oppimisteorioita, jotka osittain menevät toistensa lomaan, siitä ei kuitenkaan ole ollut haittaa.

Lauri Olavi Routilan *tietopohjainen* taidekasvatusteoria, joka laajentaa kasvatuksen yhteydet esteettisen elämänpiirin tuntemukseen ja analysointiin. Taidekasvattajalla tulee olla tieto eri teorioiden sisällöistä, mitkä ovat taustavaikuttajana muun tiedon ohella.³ Taidekasvatus korostaa ensiksikin, että taidekasvattajan omalla näkemyksellä on todettu olevan yhteyksiä valittuihin kasvatus- ja opetuskäytäntöihin. Kasvattajan omat ajatusmallit heijastuvat suoraan taiteen tekemisen ja vastaanottamisen luonteeseen. Hänestä merkittävä voi olla luomiskokemus tai esteettisesti taidokas lopputulos.

Luomiskokemuksen kannattaja luottaa *ilmaisuteoriaan*, jossa ilmaisukokemus käy lopputuloksen edellä, tai kasvattaja suosittaa *teoslähtöistä teoriaa*, missä opiskelija oppii mestariteosten jäljentämisellä perinteiset tekniikat.⁴ *Kurssimuotoisessa DBAE-* malleissa on eri tiedonalojen painotuksissa eroja, toinen korostaa tieteellisyyttä, toinen taitoja, tietoja ja käsitteitä.⁵

Aikuisopiskelija lähtee kansalaisopiston kursseille vapaaehtoisesti jatkaakseen opiskelemista vapaaehtoisesti. Hän valitsee joko 1. vasta-alkajan kurssin tai 2. pitempään piirustusta ja maalausta harrastavien kurssin. Molempien ryhmien opiskelijoille on tarjolla eri kursseja, joista kukin kestää viisi viikkoa, opiskelija saa valita vaihtoehtoja. Opettajan kohtaaminen on tärkeä tapahtuma, opiskelija varmentaa luottamuksellisen suhteen ja esittää omat toiveensa, mihin asiakokonaisuuteen hän tarvitsee tietoa. Yleensä vasta-alkaja on tekniikan opetuksen tarpeessa, se vaatii harjoittelua, sen sijaan ilmaisu on jotain, mihin opettajan tiedot ja taidot johdattavat.

Taidekasvatuksessa toiseksi tärkeäksi asiaksi on tullut oppilaan tuntemus, samoin oppimiseen ja opittavaan asiaan liittyvät monet tekijät, ennen kuin pystytään tekemään kasvatuksellisia valintoja. Yhtä oikeaa valintaa ratkaisuihin ei ole, mutta on pahempaa ja parempaa. Taidekasvatuksessa kannattaa sitoutua johonkin

³ Pääjoki, 1998, s. 9

⁴ Ibid. s. 17,18

⁵ ibid. s. 59

näkemykseen, muttei niin, etteikö sen voi muodostaa yhdistellen ja päätellen yhdessä kokemuksen kanssa.⁶

II. 2 ESTEETTISET TAIDOT JA ASSIMILAATIOTEORIA

Esteettisten taitojen oppimisen kautta saadaan arvokas lopputulos, tässä tapauksessa se on maalaus. Opetuksella olen pyrkinyt saamaan kuvan sisällöksi paikallisen kulttuurin vanhan elämäntavan symboliikkaa. Asian syventäminen edellyttää tutustumista taidekirjallisuuden suomalaiseen symboliikkaan. Korttejärven ryhmällä se ilmeni maalauksissa, joissa oli kuva äidistä, vanha eteläpohjalainen talo ulkoa, sisäkuva tuvasta, jossa äiti paistoi leipiä ja pihalutti, josta kurkisti tyttö. Kuvia teki useampi opiskelija, maalaamiseen liittyi myös kuvan tekijän tunne läheisesti, koska muisto oli tärkeä. Pitempään maalanneiden opiskelijoiden tavoite oli kauniin lisäksi saada kuvaan enemmän sisältöä, siksi seuraavat työt koskivat elämää maatalossa, kettutarhalla, metsässä ja kaupungin kadulla. Aikaisemmin mainittuun DBAE-teorian yhteyteen liittyi eri tiedonalojen kursseja.

Saman suuntaisia väitteitä esitti Joseph D. Novak *assimilaatio-oppimisteoriassa* siitä, miten opitaan esteettisiä taitoja. Tällöin tunnistetaan traditioiden perusteita ja erotetaan muotojen samanlaisuuksia. Kysymys on aikaisemmin opitun tiedon, kognitioiden sulauttamisesta, assimilaatiosta uuteen tietoon ja uudeksi erikoistiedoksi. Teoriassa käsitteiden hierarkia kasvaa kognitioiden myötä, myös oppijan tunteet on mukana ja oppija käy sisäistä prosessia. Kehitys ei ole pelkkä käsittekoelma, vaan se on laajempaa näkemystä ja tarkoituksellista tietoa. Perusasian ymmärtäminen saa oppijassa aikaan tiedon kasvua. Oppiminen on aktiivista, kun opiskelijat ja opettaja oppivat. Opettajan työ on kuin kysynnän tarpeeseen vastaamista, hän antaa uuden materiaalin sulatukseen ja pyrkii osoittamaan asialle teoreettisen käsitte pohjan. Tämä edellyttää, että opettaja tietää opiskelijoiden tiedon aukot ennen opetusta. Asioiden järjestys on tärkeä jo tulevien kurssien vuoksi, jotka ovat jatkoa aikaisemmalta kurssilta.⁷

⁶ Ibid. s. 127, 128

⁷ Smith, 1989, s.111-115

2. 3. PSYKOANALYYSI JA KONSTRUKTIIVINEN OPPIMIS- KÄSITYS

Perustan opetukseni *konstruktiviseen oppimiskäsitykseen* ja Carl C. Jungin *psykoanalyttiseen näkemykseen*, jossa käsitellään tietoa itsestä ja maailmasta. Tarkoitus on, että opiskelija oppii tunnistamaan ja luomaan omaa merkki- ja symbolikieltään. Psykoanalyttinen teoria suosittaa itsensä tutkistelua. Kuvan sisällölle ovat ensiarvoisia havainnot, tieto ja tunteet. Yksilöllisyys ja persoonallisuus ovat tärkeitä ominaisuuksia, oppiminen on suhteessa niihin ja tunteiden vaihtelut liittyvät yksilöllisyyteen. Persoonallisuus ja rohkeus ovat sidoksissa toisiinsa, samoin ennakkoluulot ja arkuus, mitkä taas estävät ideoiden toteuttamista. Vapautuminen toisten mielipiteistä vaatii lujaa tahtoa. Alitajunnassamme on tiedostamattomia malleja, joita voi hyödyntää kuviksi, jopa kuvasarjoiksi.

Opetin itsetutkistelun merkitystä taidekirjallisuuden kautta kertomalla taiteilijoista ja johdatin opetusta niihin aiheisiin, joista käsin uskon opiskelijan hahmottavan elämismaailmaansa tärkeine merkkeineen ja symboleineen. Taide-teoksen psykoanalyttisyys voi heijastua joko suoraan tai kiertotietä viittamalla ihmiseen, esimerkiksi jonkin esineen kautta hedelmällisyyteen. Psykoanalyttisen teorian valossa maalattiin tunnepitoisia ja eettisiä aiheita. Ihmisten näköisyys ei ollut tarpeellinen. Keskustelu mistä tahansa aiheesta pelkästään naisten kesken onnistui parhaiten. Molemmille sukupuolille keskustelun helppoin aloituskohta oli harrastukseen johtavat syyt. Jollekin se oli vastapainoa joko ansio- tai kotityölle, toiselle halua kehittää itseään, toiselle harrastuksesta oli muuta arvoa ja hyötyä. Vaikka taidemaailman taideteokset ovat enimmäkseen miesten tekemiä, kuitenkin on kansalais- ja työväenopistojen piirissä enemmistö opiskelijoista naisia, kuten näissä kahdessa tutkimusryhmässä. Naiset elämäkokemuksiensa runsauden ja luonteensa avoimuuden perusteella olisivat voineet kirjoittaa oman historiansa merkitystarinoita jopa yhdestä päivästä tai piirtää kuvasarjan postmodernistisessä mielessä eri tekniikoin. Viimeisten vuosikymmenten ja osaksi näiden kolmen lukuvuoden aikana 1996-1999 oli koettu monenlaista, koska naisista yksi oli synnyttänyt yhden lapsen, toinen kaksoset, kolmas kokenut keskenmenon, neljäs ei saanut lasta,

viides oli eronnut, kuudes sairastunut parantumattomasti, seitsemännellä oli suruaika, kahdeksas oli yliväsynyt, yhdeksäs yksinäinen, kymmenes pettynyt, yhdestoista etsi rajojaan. Luettelo on epätäydellinen, sillä kokemuksia oli muitakin.

Inkeri Sava sanoo, että oma historiankirjoituksemme on kuin kehityskertomus. Kuvakielen keinoin maalamalla sitä voi esittää kuin sarjakuvaa alkaen yhdestä päivästä. Ihmisen tiedon kulkureitit saadaan selville psykoanalyysillä. Sisällämme on ulkomaailmasta käsin tulleita näkyviä sekä alitajunnan tiedostamattomia malleja, jopa varastoja, joista saa kuvailmaisun ainesta. Psykoanalyytikot kehottavat meitä tunnistamaan yksilöllistä, sisäistä elämäämme, sen tunteja vaihteluineen. Psykoanalyysin ansiosta tiedämme ihmisen kaikkein sisimmästä, tiedostamattomaksi painuneista yksilöllisistä ja kollektiivisista kokemuksista. Näitä ilmenee taiteessa, myyttisissä tarinoissa, kollektiivisissa alitajuisissa virroissa.

Oppiva ihminen rakentaa aktiivisesti todellista maailmaansa, havaitsemaansa, tietämäänsä, taitamaansa ja tuntemaansa. Ulkoisella ja sisäisellä on vuorovaikutussuhde. Postmoderni kulttuuri ei pidä ihmisen historiaa pysyvänä, jatkuvasti luettavana, vaan tämän ajan ihminen tekee oman yksilöllisen ja yhteiskunnallis-kulttuurisen kehityshistoriansa. Oppiva ihminen on merkitystarinoiden luoja, intertekstien kirjoittaja. Oppimiskäsitkysenä se on kontekstuaalista konstruktivismia.⁸

2.4 HENKILÖKOHTAINEN OPETUSSUUNNITELMA

Henkilökohtainen opetussuunnitelma tarkoittaa, että joka opiskelija saa oman opetussuunnitelmansa, jota suunniteltaessa hän on mukana toiveineen. Sen tavoite on auttaa oman symbolikielen löytymisessä. Samanaikaisesti opiskelijaan tutustumisen kanssa loin perustan vuorovaikutukselle sekä varmistuin siitä, millaista oppia hän tarvitsee vasta-alkajana tai jo pitempään harrastaneena. Harrastuksen vaatima ajankäyttö sisälsi ajatuksen, ettei se saa aiheuttaa opiskelijan perheelle haittaa ja että opiskelija etenee omaa tahtiaan. Opetus tapahtui taidekasvatuksen hengessä. Se tarkoittaa, että taiteellisen

⁸ Piironen, Salminen, Sava, 1996, s. 155, 156.

lahjakkuuden annetaan vaikuttaa omaehtoisena, tietoisena ja kokonaisvaltaisesti persoonallisuuden kehittämisenä.

Taidenäkemykseni mukaan tukeuduin siihen tietoon ja kokemukseen, jota oma opiskeluni taidekasvatuksessa sekä kuvaamataidon opettajan työssä saatu kokemus antoivat. Metodeilla, kuten teoreettisella tiedonalojen laajentamisella, johon liittyy vuorovaikutteinen opetuskeskustelu, etsin tavoitteisiin ratkaisua. Tavoitteet nivoutuvat sisältöihin, joissa aikuisen mielipiteet ja elämäkokemus pääsevät yhdessä toimimaan. Tätä kautta selviää opiskelijalle ilmaisun merkitys ja oman symbolikielen merkit. Kurssimuotoiset ja tietotalapohjaiset opetusteoriat eivät ole ahtaasti jotain tiettyä suuntaa, vaan annettu uusi tieto vaikuttaa assimiloituen aikaisimpiin opintoihin. Ilmaisuteoria suosii opiskelijan omia mielipiteitä ja kannanottojen esittämistä kuvallisilla keinoilla.

Psykoanalyttisen ja konstruktivisen oppimisenäkemyksen mukaan painotan myös opiskelijan oman tunne-elämän tarkkailua ja sen sisällön perustaa kuvaaiheiksi hyödyntämistä. Teoslähtöinen teoria on yksi varteenotettava opiskelutapa, jossa jäljentämien antaa monenlaista oppia, kuten sommittelua, värin valintaa ja sekoittamista. Jäljentämisen huono puoli on se, että se turhauttaa pienen ajan kuluessa opiskelijan motivaation ja estää omaa ilmaisua. Henkilökohtaisen opetussuunnitelman tarkoitus on vähentää piirustus- ja maalaustekniikoiden ihannoitua ja lopettaa taidekorttien jäljentämisen jo hyvät piirustus- ja maalaustaidot hallitsevien opiskelijoiden kohdalla.

Henkilökohtaista opetussuunnitelmaa toteutin Järviseudun kansalaisopistossa Korttesjärven yläasteella vuosina 1996-1999 sekä Lappajärven yläasteella vuosina 1997-1999, molemmissa ryhmissä oli kuvaamataitoa kolme tuntia viikossa. Molemmissa kunnissa kuvaamataidon harrastajia oli juuri sen verran, että ryhmät voivat kokoontua. Korttesjärvellä ei aikaisemmin ole ollut kuvataiteen opetusta.

Opetusryhmän opettaminen tapahtui perinteisellä opetusmenetelmällä kysellen, keskustellen sekä kuvia analysoiden. Klassinen oppitunti oli asiaan johdusta, motivointia ja ohjeita, vuorovaikutteista keskustelua, soveltamista ja yhteenvetoa palautteen kanssa. Oppimisprosessin tarkkailussa seurasin työn

edistymistä. Opetus näkyi opiskelijan käyttäytymisen muutoksessa siten, että opiskelijalla jatkui innostunut asenne, haluna kehittää itseään ja omaa persoonallisuuttaan, tunnistaa tietoisuutensa ja ymmärtää ilmaisun merkitykset. Opetuksen jälkeen hän osasi kuvailla ja arvioida itse työnsä lopputuloksen.

Kuvista oppimisen kautta ilmaisuun sekä motivointi vaikuttivat sen, että opiskeluhalu uuteen ongelmaan lisääntyi ja suurin osa jaksoi koko lukuvuoden. Näytin videonauhoja, kalvoja ja esittelin taidekirjoja. Taidehistorian kuvien analysoimisessa isompia kokonaisuuksia edustaa suomalainen, varhaisvaiheen symbolismi, jossa oma symbolikieli, tunteet, mielikuvat ja todellisuus, kuten luonto, ruumis, henki ja maailma esitetään taiteilijan maailmasta käsin. Symbolismin kuva-aiheista ja erityisesti Etelä-Pohjanmaalla vaikuttaneista taiteilijoista saatiin viitteitä omaan työhön. Brueghel vanhemman tuotantoon tutustuttiin taidehistorian ja symboliikan kannalta.

Carl C. Jungin kuvien tulkintojen kautta opeteltiin tuntemaan ja aistimaan omaa ruumista, tietoisuutta ja tiedostamattomuutta. Samaa linjaa kulkee Olavi Moilasan satuihin ja tarinoihin liittyvä tulkinta, joka avaa näkökulman oman nuoruutensa kehityksen tarkasteluun. Frida Kahlon tuotantoa tarkasteltiin suhteessa jokaisen omaan individuaatioprosessiin ja ilmaisun kehittämistä niihin aiheisiin, jotka parhaiten tuntee omikseen. Taideteosten tulkinnat ovat muuttuneet ikonologisesta semioottiseen suuntaan. Kuvia on analysoitu ikään kuin teksteinä, jolloin on opeteltu lukemaan kuvan semioottista merkkikieltä, siirrytty etäämmälle tekijän näkemyksestä ja keskitytty niihin merkityksiin, jotka erottavat ne vähemmän tärkeistä.

2. 4. 1. LÄHTÖTASOLTA SYMBOLISTISEEN KIELEEN

Opiskelijan ensimmäisen tason määrittelen siten, että opiskelija on harrastuksessaan vasta-alkaja, joka muistaa pitäneensä piirtämisestä, mutta on tietämättömän välineistä ja materiaaleista ja tekniikoista. Opiskelijan toisen tason määrittelen siten, että hän on muutaman vuoden tai yli kymmenen vuotta sekä piirtänyt että maalannut ja nyt haluaa kehittyä laajentamalla ja syventämällä tietojaan. Viiden viikon kurssien järjestys jatkuu spiraalisesti piirustus, vesivärit,

grafiikka, pastelliliidut ja öljyvärit. Kurssimuotoisuus ei toimi puhtaasti, vaan opiskelija voi siirtyä opiskelun kannalta edullisemmalle kurssille. Grafiikan lyhytkurssi sisältää seka- ja linotekniikan.

Ilmaisu-käsitteen määrittelen sisällöltään omiin näkökulmiin, joissa on omaa symbolikieltä merkkeineen ja viittauksineen. Ilmaisu tukee läheisesti harrastajan persoonallisuuden kehittyneisyys, tietoinen maalaamistarve sekä teknillinen taito. Ilmaisun oppiminen kytkeytyy opetussuunnitelman tavoitteisiin ja sisältöön siten, että se painottaa aiheita, jotka lähtevät opiskelijan omasta elämämaailmasta ja näkyvät tekijän töissä omana symbolikielenä merkkeineen ja tuonpuoleiseen viittauksina.

Ilmaisussa väreillä on oleellinen merkitys. Värien opettamiseen käytin eri väriteorioita ja taidehistorian kuvista opiskeltiin symboliikan värejä. Sävyjen erottaminen toisistaan vaati silmän harjoittamista eli nähdä huomattavia eroja valoissa ja varjoissa eri päivän- ja vuodenaikoina. Lähivärit voimistuvat ja yksityiskohdat erottuvat, etäiset värisävyt heikkenevät ja yksityiskohdat häipyvät kokonaisuuteen. Värien sekoitus pääpiirteissään noudatti tätä järjestystä, että pääväri murretaan rinnakkais- tai vastavärillä tai vaalennetaan valkoisella pastellimaiseksi. Tietyissä tehtävissä haettiin sini-, vihreä- tai ruskeavoittoista työtä. Lopputulosta arvioitiin tiettyyn aikaan ja tunnelmaan sopivaksi.

Tekniikan oppimisen määrittelen kuvan taidollisuuteen ja muotoon liittyvään kokonaisuuteen, jossa on viivaa, rytmiä, perspektiiviä ja muita perussuhteita sommittelun ja värien ohella. Tekniikan jälkeä tutkittiin ja harjoiteltiin taidekirjallisuuden, diojen, kalvojen ja videon kautta. Sitä varten olin tehnyt kymmenen viikon pituisen *Piirustuskurssin*. Tekniikkaan liittyvät kuvat olin kerännyt vanhojen ja uusien mestareiden töistä eri taidetyylikausilta. Kurssiin liittyvät värilliset kuvat taas näytin taidekirjoista. Kalvojen katselun yhteydessä kerroin taiteilijan muista teoksista ja asemasta omalla aikakaudellaan. Kuvia tehtiin öljy-, akryyli-, vesi- ja peiteväreillä sekä grafiikan väreillä, hiilillä, pastelliliiduilla, lyijykynillä ja tusseilla. Maalaus pohjina olivat kangas, kovalevy, pahvi, ruskea käärepaperi ja erilaatuiset akvarellipaperit. Myös erikokoiset maalisiveltimet ja linoterät valittiin tekniikkakohtaisesti.

Kukka-aiheen määrittelen kasvin muodon ja sen kontekstin kautta. Elävien ja kuivien kukkasien ohella tarvittiin tekniikan lisäopiskelua piirustus- ja taidekirjoista. Kukista siirryttiin muihin kasveihin, kuten heiniin, havu- ja lehtipuiden sekä pensaiden oksiin ja runkoihin, pieniä yksittäisiä osia niistä oli luokassa. Maalaustekniikkaa opeteltiin eri välineillä ja maaleilla. Vesiväriä levitettiin märällä siveltimellä, pastelliliidun jälkeä tasattiin kankaanpalalla, öljyvärillä maalattiin kerros kerrokselta valmiiksi. Kuivakukka-aihe johti keskusteluun elämästä ja kuolemasta ja kukkien symboliikasta ääripäinä ilon ja surun päivät.

Maisema-aiheen määrittelen maan muotoon liittyviin elementteihin: maan ja taivaan ääriviivoihin, metsiin, peltoihin, teihin ja asutukseen, joissa myös ihmiset ja eläimet näkyvät. Itse maisema jakaantuu lähi- ja etääntyvään maisemaan. Molemmissa tapauksissa naturalismi toimii erilaisin viiva- ja väriperspektiivein. Näkökulmaa laajennettiin analysoimalla taidekuvia suomalaisesta ja varsinkin eteläpohjalaisesta tasangosta. Näistä pyrittiin tunnistamaan symbolistista merkkikieltä ja maan muotoa, jota opiskeltiin myös taidegraafikkojen joulukorttien kuvakielestä.

Etääntyvässä maisemassa horisontti on kaukana, metsät sinertävät, peltojen viillot yhtyvät, asutus, ihmiset sekä eläimet katoavat kasvillisuuteen. Maisemaa tutkittiin metsä- ja järvi-alueilla. Opiskelijat tekivät ensin luonnoksia ja suurensivat ne myöhemmin isommille pohjille. Maalattiin öljyvärillä kankaalle, kovalevyille, akryylivärillä pahville ja kovalevyille, vesiväreillä pelkälle paperille. Lähimaisemaa tutkittiin luokan ikkunoista. Metsän eri puulajit olivat silmien edessä, pieniä tasangon peltoläikkiä siellä täällä ja kaiken keskellä kierteli sora- ja asfalttitie. Rakennettua asutusta ja sen yksityiskohtia maalattiin, pimeän talvi-illan takia tehtiin luonnoksia päiväsaikaan kotona ja työstettiin ne luokassa. Lemmikki ja kotieläimet sijoitettiin maisemalliseen kontekstiin.

Elävän mallin määrittelen alastomaksi tai puetuksi ihmiseksi. Mallista harjoitellaan ihmisruumiin mittoja, eri liikkeiden asentoja, lihasten muotoja, kasvojen ilmeitä, yksilöitä ja ryhmiä, ihminen sisällä, ulkona tai muussa kontekstissa. Malliksi parin viikon ajaksi saatiin nuori tyttö puettuna. Malli herätti ennakkoluuloja, pelättiin epäonnistumista. Toisaalta näköisyys oli tavoite, toisaalta siitä tuli tarpeeton. Kuva siirrettiin toiselle tasolle palvelemaan kuvailmaisua.

Oikeita suhteita harjoiteltiin myös valo- ja lehtikuvista sekä piirustuskirjoista. Välineinä oli lyijykynät, hiilet, pastelliliidut ja öljyvärit.

Sukupuolella on vaikutusta aiheiden sisältöön. Naisten suosikkiaiheita olivat lapsi ja äiti sekä nainen kotona. He aloittivat lastensa muotokuvista ja jatkoivat aviomieheen, vanhempiinsa ja nuoriin. Kuvat olivat pääpiirteissään näköiskuvia, lukuunottamatta mielikuvitukseen perustuvia yksittäisiä lapsi- tai ryhmäkuvia. Kuvat tehtiin tunteella, se oli lopputuloksissa läsnä kauniin kaikissa muodoissa.

Miehet molemmissa ryhmissä maalasivat kotonaan naisen kasvoja ja muita ruumiin osia sekä koko ihmistä ja toivat kuvat ryhmän arvioitavaksi. Ihmiset eivät olleet näköisiä, paitsi perhettä koskevissa puetuissa ihmisissä näköisyys oli tavoite. Miehet pitivät neutraaleista keskusteluaiheista, kuten yhteiskunta, kuvataide ja talonpoikauskulttuuri. Tunteista ei puhuttu, jokin sivuasiasa tehtiin tärkeämmäksi pääasiaa. Tuskin on mahdollista maalata perhekuvia tuntematta tai ajattelematta kyseisiä ihmisiä.

Tekijän omaa merkityshistoriaa näkyy kuvissa. Biologi kuvasi elämän ja kuoleman teemaa taulussa, jossa puiden elävänvihreät ja kuolleenruskeat lehdet sekoittuvat kuvapinnalla tai jäykistynyt ihminen seisoo paikallaan liikkuvalla ihmiselle tasaista taustaan vasten. Järven rannalla asuvat emännät maalasivat ihmisiä, järveä, saaria, tyventä tai aallokkoista rantavettä, venettä sekä laituria eri vuodenajan variaatioin.

Merkittäväksi opetusmetodiksi nousi maisema-aiheen käsittely joulukorttinäyttelyn pohjalta. Tässä tapauksessa graafinen kuvitus yksityiskohtineen muodosti perustan opetuskokonaisuudelle. Tehtävänä oli joulukorttimaiseman suunnittelu A5 - kokoiselle kartongille näyttelyä varten Kortesjärven ryhmän kolmantena syyslukukautena 1998. Ennen kuin mitään tehtiin, ryhmä analysoi runsaasti yli 200 kpl suomalaisten graafikkojen tekemiä joulukortteja, joita olimme saaneet yksityisiltä ihmisiltä. Ne luokiteltiin kymmen vuoden jaksoihin aina 1880-luvun lopulta 1990-luvulle. Päälajeina olivat uskonnolliset ja tonttuaiheiset kortit, jotka jaettiin sisällön mukaan eri alalajeiksi.

Ensimmäisenä päälajina olivat uskonnolliset, joulun evankeliumia kuvaavat kortit. Niiden kautta opittiin uskonnollista symboliikkaa ja merkkikielen semanttisia ketjuja. Kortin maisemissa erottuvat vuodenajan sininen valo, lumi, metsä, talot ja pihat sekä kirkot. Kynttilän valossa ihmiset hiljentyvät tunnelmaan perheen keskellä tai yksin Raamatun äärellä. Toisissa korteissa jouluyön tapahtumat ovat Juudean autiomaan vuorimaassa ja tummassa valossa, jota kirkas tähti valaisee. Valo itsessään on metaforinen. Enkeli tiedottaa Jeesuksen syntymästä pimeydessä vaeltavalle kansalle, ensin lammaspaimenille, sitten viestin saavat muut. Syntymäpaikka on lammastalli, jonne Pyhän perheen ympärille on tullut vieraita ihmisiä tähtimerkkien ohjaamana. Tässä on viitteitä taivaallisesta, tuonpuoleisesta elämästä, toivon ja täyttymyksen symboliikasta kaikelle kansalle. Lampaita on sekä kesäisen Beetlehemin niityllä että talvisen Suomen tallissa. Lammas voidaan mieltää Jeesukseksi, Hyväksi Paimeneksi kristinuskon symbolisena eläimenä, lammasmaalaus taas ihmiskunnaksi.

Toisena päälajina oli tonttukortit. Ne opettivat tunnistamaan tarinan mytologisen sisällön. Joulun ilosanoma ilmenee hyvän tahdon eleenä lahjoina ja jatkuu symbolisena ketjuna tonttujen ja pukkien kautta ihmisille. Tonttujen ja pukkien persoona, ilmiänsä, perustuu piirtäjän mielikuvaan, joten niistä ei ole yhtä ja oikeaa mallia. Tontut asustavat tunturi-Lapissa, josta ne kulkevat etelän metsiin, tarhoille ja ihmisten kotiin. Korttien eläinaiheista hevoset, porot, sirkut, tulkut, puput ja oravat on maalattu suhteessa maisemaan.

Ensimmäisenä alalajina oli sota-ajan kortit. Ne jaettiin edelleen hartaus- ja tonttukortteihin. Hartauskortit kuvaavat uskonnon harjoittamista joko kirkon tai kodin sisätiloissa tai ihmisiä matkalla kirkkoon sotatilanteen vuoksi. Tonttukortit välittävät humoristista tontun elämää sotamiehen roolissa sekä sota-propagandaa. Keskusteluaihe koski kortin informatiivista arvoa sodan ja rauhan aikana.

Toisena alalajina oli taiteilijakohtaisuus. Graafikko Martta Wendelinin joulukorttikokoelman sisältö eroteltiin lisäksi kristinuskon symboliikkaan ja tonttujen sekä muun elämäntavan symboliikkaan. Uskonnon symboliikan merkkejä ovat Raamattua lukevat ihmiset, virsikirja pöydällä kynttilöineen,

enkeli, risti, isoäiti tai isoisä. Kirkkotarhassa on lumisia puita ja pensaita sekä kirkon arkkitehtuurin yksityiskohtia ulkoa tai sisältä. Korteissa näkyy ihmisiä hevosen reessä, kirkkomatkalla tai kuulijana kirkon penkissä.

Tonttukorteissa korostuu vaatimaton elämäntapa: suomalainen koti sisältä, jouluateria, yksinäiselle ihmiselle tai koko perheelle, pukki, tontut ja lahjat. Tunteisiin vetoavia yksityiskohtia ovat lapsen odottava katse, yksi lelu, kuusi ja kynttilät, tuvan riepumatot. Ikkunasta avautuu metsän silhuetti, yötaivas, tähdet ja kuu sekä linnut talojen ja latojen pihapiirissä. Lumipeite ja lumisadetta sekä ladulla hiihtävä tonttu tai leikkivät tontut ja kuusimetsä luovat osaltaan lämpöistä joulutunnelmaa ulos.

Korttianalyysin anti oli se, että opiskelija tiedosti kuvasommittelun. Hän maalasi kuvan sisällön kannalta olennaisia asioita. Sovellutuksissa erottui vapaita assosiaatiota ja tuttuja symbolistisia viitteitä tunteisiin, uskontoon ja mytologiaan.

Asetelman määrittelen esineiden sommitelmaksi rajattuun tilaan. Opettamisen olen keskittänyt tammi-helmikuun aikaan, jolloin luokkahuoneessa on ainoastaan lampunvalo. Opetuksella pyrin opettamaan esinesommittelman perusteiden lisäksi oma näkemyksen soveltamista ja värien valintaa.

Aluksi tutustuttiin taidekirjallisuuden kautta asetelman muotokieleen. Tutkittiin kuvien esineitä ja tekstiilejä, niihin heijastuvia valoja ja varjoja, viivoja ja värejä sekä elementtien voima- ja jännitesuhteita. Ryhmätyönä tehtiin valmiiksi erilaisia asetelmia, lähes jokaiselle omansa. Sommittelusta karsittiin tavanomainen esine, valittiin talonpoikaiskulttuuriin liittyvä tai muu harvinainen työkalu. Tällaisten demonstraatioiden kautta välitin opiskelijalle teknillistä tietoa ja johdatin keskustelua symbolisiin merkkeihin ja viittauksiin rajatun tilan ulkopuolelle. Kuvakulma oli opiskelijan päätettävissä ja esineiden paikat muutettavissa ennen työn aloittamista. Taidekasvatuksessa korostetaan, että esine on muuta kuin miltä se näyttää.

Asetelmista saatiin tarkoituksella tai sattumalta realistisen rauhallisia, epärealistisen levottomia, sovinnaisia ja hyökkäviä. Realistista asetelmaa käytin myös abstraktin työn lähtökohtana. Opiskelijoista suurin osa piti tehtävää

vaikeana, kun kuvan tavoite oli ei-esittävä. Ongelma ratkesi erilaisiin ehdotuksiin. Yksi niistä oli, että kuvassa ilmenisi jokin asiantila, esimerkiksi ilo, suru, rakkaus, viha, riita tai sopu, jotka kuvataan pisteellä, viivalla ja väreillä.

Muistikuvista maalatuiksi kuviksi määrittelen ihmisen aikaisemmin koettujen tapahtumien kuvauksen. Muistikuviin sekoittuva mielikuvitus ei vastaa todellisuutta, mutta merkitsee tekijälle tärkeitä asioita, kuten ihmissuhteita, erilaisia kokemuksia ja kertomatta jääneitä vaikutelmia. Oman unensa tai muistikuvansa piirtämisessä on tavoitteena oman alitajuntansa ymmärtäminen. Opiskelijoilla oli aiheista aluksi ennakkoluuloja.

Ensimmäinen muistikuvatehtävä oli *Piirustuskurssista*. Välineeksi otettiin eri vahvuiset lyijykynät. Tehtävä rajattiin unimaiseen ja sen harmaisiin sävyihin. Keskustelun tarkoitus oli virittyä uniin ja siihen, mitä niistä on jäänyt mieleen. Perspektiivit ja muut ääriviivat kyseenalaistettiin. Tuloksena saatiin eri sävyisiä hahmotuskuvia, pehmeitä liukumia tilassa. Ennakkoluulot hävisivät kiinnostuksen tieltä.

Toisena tehtävänä oli muistoon liittyvä vanha talorakennus. Tässä tehtävässä käsiteltiin myös muistin pitkää ja näkömuistin lyhyempää kestoa sekä niiden yhteyttä oppimiseen, ajatteluun ja tunteiden asemaan kuvan sommittelussa. Mustavalko-valokuvan perusteella saatiin tarkat luonnokset jopa seinä- ja ikkunalaudoista. Ongelmallisoin alue oli todentuntuisen tunnelman saaminen mielikuvituksen ja värien avulla. Se vaati kokeilumieltä, että sopiva värisävy toimi osana kokonaisuutta.

Kolmannen tehtävän tarkoitus oli opettaa mielikuvien synnyttämistä. Kuva-taiteessa kuvallisia esikuvia, todellisia ihmisiä, joihin viitataan, ei tarvitse olla olemassa. Kyse on mielikuvituksen käytöstä, jota muisti ja mielikuvat tukevat. Muistin hyödyntämisestä kuviksi edelsi keskustelua kulttuuriperinteestä, joka laajeni vanhojen, purettujen rakennusten, tupien ja aittojen maalaamiseen kuviksi. Toiset opiskelijoista muistivat lapsuudestaan jotain, toiset vain tiesivät, että niissä historiallisissa konteksteissa oli elänyt ihmisiä, jotka olivat toistensa kanssa vuorovaikutuksessa ja muodostivat sosiaalisia ryhmiä. Heillä oli aikansa

ajattelu-, puhe- ja pukeutumistyyli, maaseudulla erilainen kuin kaupungissa asuvilla.

Annetut tehtävät rajoittavat jossain määrin opiskelijan aihepiiriä. Kuitenkin opetussuunnitelman henkilökohtaisuus tukee suuntaa vapaaseen aiheiden valintaan, pyrkii pois siitä, mikä jo osataan eli ilmaisemaan omia käsityksiä ja tunteita. Yksi opiskelijoista käännsikin omat havaintonsa merkkikieliseen, symbolistisina viittauksina vitsikirjaksi. Kuvat tarkoittavat, että muistista nostetun puhutun sanan ja sanonnan perusteella on kirjassa kuvia, joiden alla on tekstiä. Maaseudun kontekstissa kuvan ja sanan toiminta yhdessä synnyttävät mielikuvan. Sisällön taustalla vaikuttanut vanhempi elämäntapa on päämerkitys, jonka heijastumalla ei ole yhtymäkohtaa uuden elämäntavan käytäntöihin, vaan lopputulos saa naurettavia sivumerkityksiä.

2. 4. 2. Opetussuunnitelmani eettisyys ja vastuu

Taidekasvattajan oma tutkiva mieli on suunnattava kohti sitä todellisuutta, jossa kontekstit ja arvot on peilattava historiallisia muutoksia vasten. Tärkeä on katsoa arvojen ja tekojen seurauksia opiskelijoille ja yleensä kulttuurin kehitykselle, se on taidekasvattajalle kannanotto ja vastuukysymys.⁹

Taidekasvattajana eettinen kannanottoni ja vastuu tässä opetuskokonaisuudessa ja havainnossani suhteessa kuvataidekulttuurin kontekstiin on se, että töiden tulokset merkitsevät myös harrastajalle itselleen hänen maailmassaan tietynlaisia arvoja. Siitä sain vakuutuksen vuoropuhelussa näyttelyn katsojan, työn sekä opiskelijan välillä. Maalauksien ja piirrosten realismi tai epärealistisuus on sivuseikka sen rinnalla, että töissä ilmenee oman sisäisen näkemyksen symbolistisia edustuksia merkkikielenä. Ne todistavat ihmisen luovasta kehityskyvystä. Yksi opiskelijoista huomasi opiskelun muuttaneen hänen maailmankuvaansa siinä määrin, että hän opetuksen tuloksena saattoi nähdä maailman täynnä mielenkiintoisia maalausaiheita. Tämä havainto maailmasta merkitsi hänessä perustavanlaatuisen oppimisprosessin vauhtiin pääsyä ja ennakoiti kehitystä toivottuun suuntaan.

⁹ Piironen, Salminen, Sava, 1996, 155.

Oma eettinen kannanottoni siihen, mikä minun maailmassani on tärkeä, paljastuu joulukortin symboliikan kautta. Se minkä olin halunnut välittää heille, on yhteys luterilaisuuteen ja mytologiseen historiaamme. Eettisyys nivoutuu vastuuntuntooni. Opetustyössä se alkoi opetussuunnitelmasta ja vaikutti Järvisseudun kansalaisopiston kevätnäyttelyihin ja julkiseen keskusteluun. Tapahtumat antoivat uutta ilmettä paikkakuntien kulttuuritapahtumiin ja näyttelyt varmistivat kuvataiteen asemaa. Näyttelypaikan suhteen Korttesjärvi on kehityksen alussa, mutta se järjestyy rakennettavaan uuteen kirjastoon, jonkalainen on jo Lappajärvellä. Näyttelystä erikoisena taidetapahtumana Etelä-Pohjanmaalla kirjoitettiin Seinäjoella ilmestyvässä *Ilkka*-lehdessä ja Lappajärvellä ja Korttesjärvellä ilmestyvässä paikallislehti *Järviseudussa*.

2. 5 MIELIKUVITUKSEN KEHITTÄMINEN

Mielikuvituksen ja aistien kehittäminen on mahdollista. Se realisoituu uutena näkökulmana. Alkujatus muistiin on voinut syntyä irrallaan siitä kontekstista, jota se esittää. Aikuiset liikkuvat paikasta toiseen, kokevat, unelmoivat ja näkevät unia. Alitajuinen tunteiden tiedostamaton saadaan esille kuvitukseen, uuteen ilmaisuun, jopa uuden materiaalin kokeiluun. Teknillinen taito ja taidehistoriallinen tieto tukevat aistillisten kokemusten toteuttamista kuvakielellä. Aistillisuus on syvää tunnetta aistien vuorovaikutuksessa. Liiallinen ja pinnallinen kuvavirta ehkäisee yksilön spontaania tunteiden ja mielikuvituksen käyttöä. Taidekasvatuksessa opetan aikuisia suhtautumaan kriittisesti erilaisiin kuviin. Ihmisenä olemisen erikoislaatu sijoittuu moninaisiin mahdollisuuksien maailmoihin, joiden säilyminen nivoutuu kokemukseen, muistiin, mielikuviin ja uniin.

Kuvittelu ja unelmointi ovat vaarassa latistua merkityksettömillä ajanvietekuvilla, jotka ovat irti historiallisesta ja kulttuurisesta yhteydestään. Katsoja ei voi sijoittaa niihin tunteitaan tai eettisiä asenteitaan. Empatia vähenee liiallisen kuvavuodon vuoksi. Tämä mielikuvitukseton kulttuuri tuottaa uhkakuvia, heijastumia tukahdutetusta alitajunnasta. Koulutuksen tulee kehittää mielikuvituksen ja empatian kykyjä. Tällöin keskipiste ei ole niinkään taiteen lainalaisuuksissa kuin tekijän persoonallisuudessa sekä käsityksessä omasta itsestään taiteen maailmassa. Aistien vuorovaikutus luo kokemuksen plastisuuden ja jatkuvuuden tunteesta. Katse sisältää tiedostumattoman kosketuksen, kosketusaistia voi pitää näköaistin alitajuntana. Ilman katseen kosketusta emme pys-

tyisi näkemään tilan syvyyttä tai materiaalin tekstuuria, painoa ja lämpötilaa. Tehokas oppimisen keino on piirtäminen. Ääriviivojen kosketelu siirtää muodot ja rakenteet ruumiimme muistiin. Ruumiillinen tiedostumaton, muistiin painunut kokemus on käyttökelpoinen luovassa hahmotuksessa. Muillakin aloilla kuin taiteellisessa koulutuksessa aistien ja mielikuvituksen koulutus on välttämätön täysipainoisen ja ihmisarvoisen elämän mahdollistamiseksi.¹⁰

3 VANHEMPAA SUOMALAISTA SYMBOLISMIA

Käytössämme oli kirjastojen tarjonnasta osa suomalaista taiteen kirjallisuutta, erikoisesti vanhempaa suomalaista symbolismia. Taidehistoriasta tietoja tähän lukuun olen kerännyt Salme Sarajas-Kortteelta, Olli Valkoselta ja Sixten Ringblomilta, lisäksi yksittäisistä taiteilijoista tehdyistä kirjoista, kuten Venny Soldan-Brofeldtista ja Eero Nelimarkasta sekä hollantilaisesta Brueghel vanhemmasta.

Opetuksessa sovellan taidehistoriallista tiedonalan teoriaa ja toista, assimilaatio-teoriaa, jossa yhdistyvät entiset ja uudet tiedon rakenteet. Motivointi on yksi tärkeimpiä oppimaan oppimisen keinoja. Kuvien analysoinnin kautta opettan tuntemaan symbolismin merkkejä ja osoitan, että teos on enemmän kuin teknillinen taitonäyte. Kuvien takana on toinen todellisuus, ihmisen ja luonnon yhteensulautuminen. Perustavoitteeni oli tarjota kuvat siten keskusteltaviksi, että niistä opiskelija ymmärtää oman symbolikielensä käytön mahdollisuuden. Olen valinnut analysoitaviksi muualla Suomessa asuneiden sekä eteläpohjalaisien taiteilijoiden teoksia, jotka liittyvät symbolismiin. Taidekasvatuksen etiikka korostaa humanistisia, inhimillisiä ihmissuhteita ja niiden puolustamista, symbolistista puolta edustaa hollantilaisen Brueghel vanhemman tuotanto Keith Roberthin kirjan mukaan.

Symbolistisia merkkejä muualla Euroopassa oli taiteen eri aloilla jo 1850-luvulla, mutta Suomessa symbolistista taidetta ilmenee vasta 1880-luvulla. Suomalaistaiteilijat hakivat oppia Pariisiin ja Italian taidekeskuksista. Töihin tuli erilaisia merkkejä ja viitteitä realismista, romantiikasta, japanilaisuudesta, eri

¹⁰ Piironen, Salminen, Pallasmaa 1996, 13, 15

uskonnoista Euroopassa ja Idässä, jopa teosofian opeista sekä renessanssin taiteilijoilta. Taidemaailmassa keskustelu, dialogi, merkillistyy taiteen uudelleen näkökulmaan symbolistisena ilmaisuna. Samaan aikaan sattuu Suomen kansallinen herääminen. Isänmaallista henkeä tukee oma mytologiamme, se on kalevalainen kielikuvaperintömme, jonka teksti antaa aiheita maalata tapahtumat symbolistisiksi kuviksi.

Luonnon ja ihmisen synteettisenä suhteena ihminen kuvataan aistillisena, tuntevana, pohdiskellevana, melankolisena tai päinvastaisena. Suomalainen luonto vuodenaikojen väreissä on jo itsessään symbolistisen erikoinen. Mystisyttä on maaperän kivissä, kallioissa, vesissä ja metsän huminassa kuultavina ääninä soittoon saakka.

Värejä symbolistit käyttävät rajatuin pinnoin, sointuvina, murrettuina harmaina ja ruskeina sävyinä, kuitenkin taiteilijakohtaisin eroin. Muutkin taiteilijat maalaavat Aksel Gallenin tapaan luontokuvien lisäksi kotiin ja ympäristöön liittyviä merkityksellisiä asioita, kuten kuvia ihmisistä, heidän arvomaailmoistaan ja ideologioistaan. Magnus Enckellillä on vertauskuvallinen poika-aihe. Hugo Simberg kuvaa kirkkojen freskomaalauksissa elämän kulkua, tietä kuoleman kautta uuteen elämään. Jokainen symbolistinen teos sanoo katsojalle enemmän kuin hän ensinäkemältä uskoo. Kuvan lukeminen edellyttääkin lukutaitoa.

3.1 SELKEITÄ VIITTAUKSIA

*Magnus Enckell, 1870-1925, tavoittelee ihmisen kuvaamista androgyyninä, puhtaimmillaan olevan ihmisen henkistä ideaalikuva. Poikasarjasta on teos *Herääminen*, 1894, mikä tulkitaan viittauksina syvämielisyteen ja sukupuoliseen heräämiseen. Pariisin aikana Enckell syventyy mystiikkaan ja uskonnolliseen kilvoitteluun. 1890-luvun puolivälissä hän pakenee fantasian ja unien irrationaaliseen maailmaan ja tavoittelee suurta ja musiikillista ilmaisua. Teos *Pää*, 1894, edustaa salaiseen tietoon vihittyä tietämystä, mystistä kaukomaiden eksoteriaa ja esoteriaa. Italiassa syntyvät työt *Fantasia*, *Venuksen kultti* ja *Melankolia*. Italialaisuus näkyy töissä antiikin uhrilehtoina, temppeleinä, mustina sypresseinä, joutseneina ja kultaisina lyyrinä. *Fantasiassa*, 1895, pojan mielikuvaelämys ilmenee muotoina ja väreinä siten, että pojan vaalea ihonväri vastaa kontrastina mustanvihreään metsään, jossa on myös Baccuksen temppelin pääty ja kultaiset lyyrat. Mustassa*

lammessa heijastuvat joutsenien kuvajaiset.¹¹ Enckellin *Ylösousemus*, 1907, Tampereen tuomiokirkon freskossa kuvaa autuaitten saattoja ja ylösousemusta.¹²

Ellen Thesleffille, 1869-1954, muodon ja värin synteessin tajuaminen tapahtuu Pariisiin vaikutuksesta. Teoksen *Thyra Elisabeth*, 1892, hennon väriskaalan takaa löytyy Puvis de Chavannes'n vaikutus. *Kevätyö* teoksessa, 1894, on kevyttä valohämyä ja kalpeaa väriharmoni-aa. Thesleff ihailee Leonardoa, Bottitcellia ja muita Italian mestareita, heiltä hän löytää myös helmiäisvärin.¹³

Beda Stjernschantz, 1867-1910, tutustuu Pariisissa myöskin Puvis de Chavannes'iin, minkä vaikutus näkyy maalauksessa *Kaikkialla ääni kaikuu*, 1895. Tunnelma on legendanomaisen epätodellinen, jota auttaa harkittu ääriiviivapiirustus, hieno värimaku. Tarkoitus on päästä musiikilliseen suoritukseen. Samanhenkinen on teos *Pastoraali (Primavera)*, 1897, missä on soittajapoika Pan ja tyttö Echo. Taiteilija on patriootti, oman kotimiljöön ja kulttuurin kuvaaja.¹⁴

Väinö Blomstedtin, 1871-1947, Pariisiin syntetismin vaikuttajina ovat Paul Gauguin ja Sager-Nelson sekä itämainen teosofia, joka tarkoittaa Raamatun oppia täydentävää ja syvempää tietoisuutta. *Bourglala-Reinen hautausmaa*, 1894, on hengeltään melankolinen, minkä tekevät vaalea kiviaita, siniharmaa taivas, viisi paljasta puunrunkoa ja etuosaa halkova kuusentaimien rivistö.¹⁵

Axel Gallenin symbolistimaalauksista *Mäntykoski*, 1892-1894, esittää metsäpuron soittoa viidellä kultakielellä, *Symbosionissa (Probleema)*, 1894, hän kuvaa Sibeliuksen ja muiden taiteilijaystäviensä keskustelua ”elämän korkeimmista kysymyksistä”.¹⁶ Symbolismi saa merkityksensä Sibeliuksen, *Sadun* säveltäjän, eksentrisinä piirteinä siinä määrin, ettei kuvaa aina voi pitää muotokuvana.¹⁷ Gallenin ollessa Berliinin matkalla hänen tyttärensä kuolee. Suru syventää mystisiä Kalevala-kuvia, kansallisromantiikka metafysisen symboliikan ohella alkaa näkyä. *Kalevalassa* Väinämöisen ja Marjatan tarinasta syntyy triptyyppi, *Marjatta, Tapion immet ja Väinämöisen lähtö*. Itämaisen luonnonmystiikan vaikutteita ovat musta korpijärvi ja punainen joutsen.¹⁸ *Lemminkäisen äiti*, 1897, kuvaa kalmanvihreän pojan kuolemaa mustan veden äärellä ivaavan joutsenen uudessa pois-päin.

Gallenin muissa Kalevala-teoksissa symboliikka ei niin voimakkaasti esiinny, vaikka pohjavire onkin yhteinen. Näitä ovat *Sammon puolustus*, 1896, *Joukahaisen kosto*, 1897, *Kantelettaren*, *Velisurmaaja*, 1897, *Kullervon kirous*, 1899, ja *Kullervon sotaanlähtö*,

¹¹ Sarajas-Korte, 1989, s. 259

¹² Ibid. s. 283

¹³ Ibid. s. 260, 261

¹⁴ Ibid. s. 262

¹⁵ Ibid. s. 263, 265.

¹⁶ Ibid. s. 268, 269

¹⁷ Ibid. s. 280

¹⁸ Ibid. s. 271

1901.¹⁹ Gallenin freskot ja lasimaalaukset, 1903, Sigfrid Juseliuksen museoleumissa, ovat hänen tavoitteittensa synteesi, ” kansa kulkemassa kohti elämän harjua Tuonelan syliin”. Kuoleman voitto aineesta soveltuu metafysiseen ajan henkeen. Aiheina ovat *Kevät, Rakenmus, Syksy, Hävitys, Talvi, Tuonelan joella, Paratiisi ja Kosmos*.²⁰

Hugo Simberg, 1873-1917, on Gallenin oppilas. Teosten symboliikassa näkyy sen ajan henki ja taiteilijan oma psyyke. Vaikka taiteilija tekee matkoja taidekeskuksiin, kuten Lontooseen, Pariisiin, Berliiniin, Italiaan ja Kaukaasiaan, ei niillä ole merkitystä hänen tuotantoonsa. Tutustuminen Enckelliin on merkityksellisempi. Simberg tekee pieniä akvarelleja ja suuria freskoja, hän tyyllittelee ja koristelee, syntyy eri versioita hallasta ja syksystä. *Halla*, 1895, viittaa nuorukaiseen puhaltamassa ruiskuhilaan päällä kylmää ilmaa. *Kuoleman puutarhan*, 1896, kuolemalla on ilmeikkäät kasvat.

Haavoittunut enkeli, 1903, pohjaa omaan syyllisyydentunteeseen, sairauteen ja kuoleman väistämättömyyteen. Runoutta vasten teos viittaa syntiinlankeemukseen ja kadotettuun puutarhaan. Ruumiin ja sielun, aineen ja hengen vastakohtat ymmärretään Tampereen Johanneksen kirkon freskojen sisällöksi.²¹ Freskot valmistuivat 1907. Niissä kuvataan orjantappuraruusuja sekä piikkejä että valkoisia siipiä. Elämän pitkää tietä kuvaavassa freskossa nuoret androgyyni-pojat kantavat köynnöstä, toiset heistä saavat piikeistä haavoja. Veri viittaa Kristuksen kärsimyksen ja sen kautta päästävään Kuoleman puutarhaan. Friisin päätösteeman sisältönä on palava pensas, Pyhä paikka ja kiiras-tuli syyllisyyden tuntoineen sekä vapautuksineen.²²

Maisemamaalaus muuttuu 1890-luvulla panteistisluonteiseksi siten, että se perusajatuksiksi tulee ”elämänsyvyvyyden symbolismi”. Suomen poliittisesta tilanteesta johtuen maisema tulkitsee nyt isänmaallisia tunteita. *Albert Edelfeltin Kaukolanharjulta* on pateettinen isänmaallisuuden ilmaus runebergiläisine luontokuvauksineen. *Gallenin Palokärki (Erämaa)*, 1893, guassimaalaus lähentelee syntetismiä, kuvassa lähimetsän yksityiskohtainen käsittely saa vastasuhteen etäisyyteen ulottuvan salomaiseman laajempiin maalaus-pintoihin. Maisemaa halkoo yksittäisen linnun huuto. Taulun reunoja kiertää karjalaiseen koristelutapaan viittaava ornamenttiikka. Gallenin tähän työhön on yhteyksiä *Pekka Halosen Erämaalla*, 1899. Molemmissa koskematon luonto on suomalaisen alkuvaimon symbolina ja se on myös Sibeliuksen *Finlandiassa*.²³

Eero Järnefeltin Syysmaisema Pielisjärveltä, 1899, viittaa järven toiselta puolelta tulevaan vaaraan synkkien pilvien muodossa. Työ liittyy helmikuun manifestiin. *Kaislikkoranta*, 1905, tuo esille

¹⁹ Sarajas-Korte, 1989, s. 272

²⁰ Ibid. s. 281

²¹ Ibid. s. 275

²² Ibid. s. 283

²³ Ibid. s. 276

syksyisen aution rannan, missä tuoli odottaa istujaa. Järnefelt karttaa vihreää, työssä on eri ruskean ja harmaan sävyjä.²⁴

Maisemat voivat olla symbolistisia ilman paikalliskohdettakin, kuten Gallenin *Marjatta ja Väinämöinen*- triptyykin vasen sivukuva. Gallenin *Sibeliuksen muotokuvalla ja Gaguinin Jaakobin painilla* on yhteyksiä. Molempien kuvien pinnan jakaa puu. Gallenin työssä se on mänty, joka kantaa kultaisia hedelmiä, sekä kuuma ilma että jäisten lumikiteiden sataminen veteen ja rannan harjulla oleva satulinna.²⁵

Symbolistiset viittaukset äidinrakkauteen *Lemminkäisen äiti*-teoksessa ovat siinä, että äiti on istumassa kuolleen poikansa vierellä Tuonelan virran rannalla. Pojan veren tahrimista rantakivistä kasvavat valkovihreät kalmankukat. Jumaluutta symboloivat säteet tulevat ylhäältä viivoina. Kuvien takana on toinen todellisuus, jossa viivat ovat musiikkina ja energia liekkeinä. Gallen-Kallela maalaa rajatuin pinnoin, kontrastia luovat puhdas tai murrettu ja vaalea tai tumma väri.²⁶

Simberg maalaa kansantarinoita ja vertauksia. Ihmisen osan saanut taivaallinen enkeli on haavoittunut, kaksi nuorta poikaa auttaa enkeliä kantamalla.²⁷ Helen Thesleff käyttää luontokuvissaan vettä ja metsää, joissa on mukana ihminen. *Kaiku*-teos kuvaa puberteetti-ikäisen tytön huutoa. *Kevät*-maisemassa luonto ja ihminen sulautuvat yhteen.²⁸ Magnus Enkell piirtää ja maalaa nuorta poikaa, milloin tämä leikkii kuolleella pääkallolla, milloin taas fantasioi etäisyyteen.²⁹

3. 2 RINGBOMIN SYMBOLISTINEN SYNTEESI

Vaikka edellä olen käsitellyt jo Gallenin teoksia, niistä on puuttunut opiskelijoille tärkeä analyysi siitä, millä maalauksellisilla ja sommittelullisilla keinolla saadaan liikunnallisia jännitteitä henkisten ominaisuuksien lisäksi. Gallenilla on myös assosiaation voimakkuus eri elementtien yhteensulautumisessa.

Gallenin maiseman ja ihmishahmon synteesi on mahdollista 1890-luvulla. *Joukahaisen kostossa* harmaa valo ja pilvitaivas paljastavat Joukahaisen mielenlaadun, horisonttiviiva osoittaa katseen suunnan tyylytellyssä sommittelussa. Kivi avaa piilopaikan, mutta viittaa myös tehtävän vaikeuteen. Sitä kuvaa jousipyssyn nuolet, jotka osoittavat uhriin päin katseen suuntaisesti. Äiti taas katsoo poikaa, viittoon kädellään, sormet horisontin yläpuolelle ja pois kuvan ulkopuolella olevasta Väinämöisestä. Samasta aiheesta tehty toinen kuva

²⁴ Sarajas-Korte, 1989, s. 277

²⁵ Ibid. s. 278

²⁶ Valkonen, O. 1984, s. 101

²⁷ Ibid. s. 202

²⁸ Ibid. s.134, 138

²⁹ Ibid. s.15.,18

on muuttunut siten, että kiven eteen maalattu puu osoittaa tuulen voimaa järven aalloilla.³⁰

Eläytymällä puun luonteeseen taiteilija huomioi jokaisen ihmisen ominaisuudet. *Kullervon kirouksessa*, 1896, pojan laiha vartalo ja kyhmyiset kädet sulautuvat honkaan, samoin tukka, joka on kuin puunlatva, tuulella kaatuneet puut viittaavat kuolemaan. Koivu synnyttää mielle yhtymiä naisellisuuteen. *Kevät* -freskossa, 1903, koivunoksa on seisovan tytön takana. *Velisurmaajassa*, 1897, puun muodot tukevat juonta. Äidin ja pojan välistä vuoropuhelua säestää kahden puunlatvuksen keskustelu.³¹

3.3 ETELÄPOHJALAISUUS SYMBOLIIKASSA

Etelä-pohjalaisuus on tietynlaista elämäntapaa. Sitä olen opettanut kulttuurihistorialliseen tiedonalaan liittyvän teorian mukaisesti. Opetukseni korosti ympäristön havainnointia sekä itsetutkistelua tavoitteena muodostaa omista havainnoista symbolista kuvakieltä. Ihmisillä on yhteisiä symboleja, mutta myös yksilöllistä omaa symbolikieltä.

Etelä-Pohjanmaalla runsas vuosisata sitten teki tihutöitä epäsosiaalinen ryhmä, puukkojunkkarit, vaikutusalueenaan molemmat Härmät, Kauhava ja sen lähikunnat. Tuolloin tapasivat nämä pahamaineiset miehet tulla kansan juhliin räyhäämään ja tappamaan ihmisiä suuremmista syistä. Heitä vastaan nousi esivallan käsi, Kauhavan ruma vallesmanni, joka lähetti murhamiehet Vaasan linnan kautta Siperiaan elinkautista rangaistusta kärsimään. Samaan aikaan uskonnolliset ryhmät, kuten körttiläiset, joita myös heränneiksi sanottiin, ryhtyivät tukemaan virkavaltaa kylätappeluiden ja tappojen lopettamiseksi. Tässä toiminnassa he onnistuivatkin.

Puukkojunkkareiden symboleja oli rehvasteleva käytös, helavyössä riippuva puukko, mustat saappaat, patahattu ja värikäs liivi. Vangeilla käytettiin musta-harmaata pitkäraitaista pukua ja kahlerautoja jaloissa ja käsissä. Vastakohtana puukkojunkkareille oli körttiläisten vakavanhellinen persoona ja pukeutuminen. Naiset käyttivät pientä huiivia sidottuna leuan alle, isompi jäi hartiahuiviksi. Mekko poikitettiin vyötäröstä ja rinnus napitetaan kaulaan. Molemmilla sukupuolilla oli

³⁰ Ringbom, 1989, s.121

³¹ Ibid. s.122, 125

mustanvärinen juhlapuku. Miehellä oli puvun takissa halkio selkäpuolen helmassa.³²

Etelä-Pohjanmaalla on omalaatuinen vanha puuarkkitehtuuri, kaksi- ja yksi-kerroksiset maalaistalot, jotka on pääosin maalattu punaiseksi, paitsi pääty- ja ikkunalaudat valkoisiksi. Talojen sisustus on tyypillisiä paikallistyytlejä sisustus-tekstiilejä myöten. Maan perusmuoto on lakeutta, vanhaa merenpohjaa viljeltyinä, silmin nähden kauaskantavaa latomaisemaa. Talot ja pihapiirit ovat lähekkäin teiden ja jokien varsia. Metsät ja pellot halkovat tasankoa. Ihmisten kommunikaatiot tapahtuvat avoimesti.

Erilaiset juhlat ja tapahtumat ovat saaneet ihmiset aina liikkeelle, toisinaan aggressiivisessa vastustushengessä esivaltaa kohtaan, toisinaan päinvastaisessa sovinnon ja neuvottelun hengessä. Niihin ajatuksiin taitelijat ovat reagoineet ja niistä aiheensa ammentaneet jo 1900-luvun alussa. Tänä päivänä elämäntavan symboliikka on muuttunut, mutta ei kaikilta osin. Meidät sijoitetaan ”auringonlaskun maan ” kategoriaan suhteessa muuhun Suomeen. Suhtautuminen tuntuu Etelä-Pohjanmaalla erilaisina lehtien yhteiskuntapoliittisina kirjoitteluina ja näky tiedotusvälineissä, elokuva- ja teatteritaiteessa ja lehtien arvosteluissa. Alueen kulttuuri- ja sosiaalipuolen elämästä korostetaan eksoteerista puolta, jossa elämäntavan tietyt piirteet ovat muodostuneet leimallisiksi. Jälleen elämäntavan symboliikka kohtaa tapahtumissa, kuten bingot, ravit, tangomarkkinat, naistentanssit, hengelliset pelto- ja metsäseurat, puukkofestivaalit, kesäteatterit, kylätoiminta, urheilutapahtumat, yhteismarssit, yleisöluennot ja erilaiset toripäivät. Luettelo kattaa vain osan lukuisista tapahtumista.

Alueella on kulttuurihistoriallisia museoita säilyttämässä tietynlaista uhmakkuutta ja isänmaallisuutta, siihen puoleen on tutustuttu Kortesjärvellä olevassa jääkärimuseossa. Kauhava kantaa kansanlaulujen sanoissa puukkotappeluita koskevaa mainettaan. Se näkyy konkreettisesti puukko- ja tekstiilimuseon sekä eteläpohjalaistyypisen talomuseon kautta Isontalon Antin ja Rannanjärven rautakahleita myöten. Viljamakasiini 1750-luvulta muistuttaa nälkävuosista. Museot välittävät siitä, millä kaikella on eletty ja miten kurinalaista tai kuritonta elämä lakeudella on ollut.

³² Ylikangas 1979, s.286

Kirjailija *Juhani Aho* julkaisee taiteilija-vaimostaan *Venny Soldan-Brofeldtista* kirjan, jossa on taiteilijan monia lyijykynä-, hiili- ja tus-siipirroksia sekä maalauksia 1900- vuosisadan alusta. Kuvia on körttiläisistä herättäjäseuroissa, ihmiset on puettu tummiin vaatteisiin ja ovat ilmeiltään jäykkiä ja hartaita.³³ Työt kuvaavat sitä elämän ympäristöä, mitä papin rouvan elämään sisältyi eli omaa perhettä, sukulaisia ja ihmisiä, jotka tulivat kirkkoon, seuroihin tai vain pistäytymään pappilaan.³⁴

Hänen aikalaisensa *Eero Nelimarkan* körttiläiset noudattavat samaa tyyliä eli tummiin ja maanläheisiin väreihin sonnustautuneita maalais-emäntiä ja - isäntiä härmäläisessä ja alajärveläisessä talomiljöössä.³⁵ Täällä koko vahva luonto ja omaleimainen puuarkkitehtuuri taloineen ja latoineen pääsevät kuvissa esille. Siihen hiljaisuuteen liittyy myös oman perheen lisäksi taiteilijan ystäviä erikseen ja ryhmissä. Avarasta lakeudesta tuli perusaihe jokaisena vuodenaikana.³⁶

3.3 BRUEGHEL VANHEMMAN TUOTANTOA

Taidekasvatus korostaa, että taidekuvien vastaanottamiseen vaikuttaa opiskelijan positiivinen asenne ja ryhmän ilmapiiri. Tämä on uuden asian oppimisessa ratkaisevan tärkeä. Opiskelijat olivat oppineet toisiltaan ja nähneet muutakin kuin kotimaista taidetta kirjoissa ja näyttelyissä. He käsittivät, että kuvataiteella oli vaikutusta yhteiskunnallisiin asioihin ja moraaliin. Tämän takia halusin yksittäisen taiteilijan teosten kautta opettaa ja rohkaista opiskelijoita syntyneisiin ajatuksiin ja ottamaan käyttöönsä oman kielensä kuvat ja symbolit. Metodeina oli teoslähtöinen teoria, jossa malliksi ja esikuvaksi rohkeasta persoonasta oli monitasoista ja symbolistista taidetta tuottanut hollantilainen 1550-luvun taiteilija *Brueghel vanhempi*. Tuotantoa esittelin ikonografisen ja intertekstuaalisen analyysin metodeilla.

Kuva-alan ikonologisessa analyysissä haettiin muoto-osia: pintaa, väriä, syvyyttä, voimaa, liikettä, perspektiiviä ja sommittelua. Ihmisiä on maalattu lähelle, kauaksi, kaupunkiin, maaseudulle, juhliin, juominkeihin ja työhön. He ovat terveitä, iloisia, ahkeria, laiskoja, rampoja ja kuolevia. Sotakuvissa vieraan vallan sotilaat osoittavat pistimillään kohti siviileitä ja pieniä lapsia tapetaan.

³³ Valkonen 1984, s. 209

³⁴ Aho, 1949, s. 9, 24, 31, 118

³⁵ Valkonen 1984, s.40

³⁶ Suhonen, 1984, s.123, 124

Tässä asian traagisessa puolessa, ihmiseen kohdistuvassa alistuksessa, nähtiin humanismin vastaisia tekoja. Taiteilijan persoona, kokemus, tieto ja halu muuttaa maailmaa paremmaksi ymmärrettiin kuvien tarkoitukseksi. Tästä aiheesta kuultiin monenlaisia ääniä, mikä teki kuvista intertekstuaalisia. Mutta erilaisia ääniä kuului muistakin aiheista, kuten hauskanpidosta. Intertekstuaalisessa analyysissä keskitytään merkityksiin, mitä ne katsojalle välittävät. Kuvien yksityiskohtaisista merkeistä välittyneellä asialla viittataan symbolisesti ihmisen ja yhteiskunnan suhteeseen, perheeseen ja muihin ihmissuhteisiin, rakkauteen ja vihaan, kristinuskoon ja pakanallisiin raakuuksiin.

Brueghelin kuvilla nähtiin yhtymäkohtia monilta osin tämän päivän suomalaiseseen ja eurooppalaiseen elämänmuotoon. Molemmissa elämäntavoissa tekstit olivat kahnauksessa ja moniäänisiä. Keskiajan elämäntapaa vasten tutkittiin aikamme ihmisten tapoja, opiskelijan mahdollisuuksia ilmaista omaa itseään. Yhteisissä dialogeissa kuunneltiin subjektien välistä intertekstiä ja säilytettiin avointa asennetta eri ääniin. Kuulija pyrki erottamaan sen tekstin osan, joka hänestä oli merkittävin. Diskurssi koski teosten talonpoikaista, uskonnollista, mytologista ja moraalista näkökulmaa.

Kuvien humanistisen sisällön kautta opiskelija oppi erottamaan sen, mikä kuvassa palvelee eettisiä velvoituksia ja on arvokasta. Toisaalta sotien synnyttämän tuskan ja kivun kuvaamisen suhteen päätettiin, että lehdistä sai ottaa malleja tankeista, lentokoneista, savupilvistä, aseista ja silvotuista ihmisistä. Toisaalta nääntynyt, pelokas, ambutoitu tai paloitetu ihminen oli liian hämmäntävä. Asian ongelmallisuus paljastui siitä dialogista, jossa käytettiin monia humanismin sisältöisiä ja eettisiä puheenvuoroja julmuuksien vastustamisesta ja keinoja niiden estämiseksi. Toteutuksen suurimmaksi esteeksi tuli kuvien vastaanotto eli pelko siitä, mitä ihmiset sanovat ja mitä kotiväki ajattelee. Kauneus-tavoite vei voiton. Taidekasvatus korostaa humanismia. Sen tarkoitus on suojata inhimillistä elämää. Humanisti ei voi vetäytyä vastuusta, vaan hänen on omin eri symbolein, viittein ja tekstein osoitettava katsojille, mikä on tärkeintä elämän säilyttämiseksi. Se ei voi olla vain taiteilijan etuoikeus, vaan kaikkien, jotka ymmärtävät taidekasvatuksen humanismin periaatteet. Brueghelin kuvista valitsin vain tietyn osan.

Saattue Calvaryyn on kuvaus Jeesuksesta kantamassa ristiä. Sommitelussa toistuu pyöreä muoto ihmisten kiemurtelevissa jonoissa ja maiseman maankamarassa. Sotilaat uhkaavat pistimillä pysähtyneitä tai karkuun juoksevia ihmisiä. *Lastenmurha* -maalauksessa viittaa hollantilaisten protestiin espanjalaisia miehittäjiä vastaan. Punapukuiset espanjalaisotilaat tappavat joukon lapsia talvisessa maalauskylässä, aiheella on yhteys myös Raamatun kertomukseen Herodeksen lastenmurhasta. Kuvan vasemmassa nurkassa olevan sotilaan tarkastelu ilmentää tyypillistä hollantilaista maalaustekniikkaa ja runsasta puna-ruskea värin käyttöä. Alueen kuvakulma on ylhäältä alas vinosti. *Laiskurien maassa* ympyräksi ryhmittyneet ihmiset ovat tiedemies, sotilas ja talonpoika. Vaikka sommittelu muistuttaa sisäiseltä mallilta kuvaa ihmiskunnasta, sitä ei voi tulkita humanistiseksi näkökulmaksi, vaan tulkinta muuttuukin symboloimaan elämän kertautumista.

Talonpojan häät-maalauksessa lähestytään huumoriasenteella, joten pohditaan sitä, kuka miehistä on sulhanen. Juhlat jatkuvat juominkie-
neen vauhdikkaassa *Talonpojan tanssi*-maalauksessa ihmiset ovat kömpelöitä tanssijoita, mutta eivät paheksuvia. *Harakka hirsipuussa* on kuvitteellinen yhdistelmä nuorten tanssista vuorenselänteellä, josta aukeaa illassa kylpevä kylä. Näkymälle on vastakohtana korkean hirsipuun päällä istuva harakka.³⁷

3.5 SYMBOLIIKAN VÄRIT

Vuosisadan vaihteen symbolistit käyttivät kukin omaa maalaustekniikkaansa ja valitsivat värit synnyttämään tiettyjä tarkoituksia. Luonnonkuvaukseen haettiin enemmänkin elämyksellisyyttä. Ihmisen olemuksen ja hänen henkisen puolensa kuvaamisessa värien valinta oli tärkeä. Realismia ei haluttu, vaan haluttiin pelkistää. Joku taiteilija maalasi selkeärajaisia pintoja ohuin mustin viivoin, joku taas hennoilla vedoilla sai aikaan utuista keveyttä. Kuvien takana oli toinen todellisuus. Sitä parempi, mitä enemmän mystiikkaa ja henkisyttä värit antoivat. Väreinä symbolistit käyttivät öljy- ja vesivärien sekä liitujen lisäksi temperaa, joka hyvin soveltui isoja pintoja peittämään.

Opetuksessa tarkasteltiin sinistä väriä ja sen suhdetta muihin väreihin. Sininen taivaan ja veden värinä murrettuna violetilla tai siniseen sekoitettua punaista ja keltaista taivasta ja vettä. Pohdittiin myös sinisen värin aluetta suhteessa

³⁷ Roberth, 1985, s.17, 28, 31, 34, 39

muuhun taulun pintaan. Huomattiin sinisen viilentävä ominaisuus kuuman punaisen ja lämpimän vihreän värin kilpailutilanteessa. Okran eri sävyistä etsittiin punaista ja keltaista vivahdetta metsän, maan ja kallion värinä. Ruskeaan maan väriin saatiin vävyjä keltaisella vihreällä ja sinisellä. Kiinnostuksen kohteena olivat ihmisen ihon väri ja lihasten varjot sekä figuurien taustavärit.

Opetukseen kuului myös sivellintekniikan lähempi tarkastelu, toiset taiteilijat maalasivat peittäviä, tasaisia pintoja, toiset taas antoivat alimpien kerrosten näkyä. Taiteen tekniikoiden oppaat antoivat varhaisempaan symboliikkaan liittyviä selostuksia öljy- ja temperaväreillä maalatuista kuvista. Opiskelijat halusivat käyttää yhtenä vaihtoehtona kemiallisia akryylivärejä. Niillä on mainosmaisen voimakas intensiteetti, joka on erilainen eri tehtaiden väreissäkin, väri voi jopa muuttua kuivuttuaan. Pastelliliiduilla, joista tuli suosittuja niiden käytännöllisyyden vuoksi, tehtiin harjoitelmia luonnosta ja ihmisistä. Väripigmentteihin ja maaväreihin tutustuttiin temperan yhteydessä putrilotekniikkana. Opetin Seppo Rihlaman käsityksiä väripsykologiasta ja symboliikasta. Kehotin ratkaisuissa kallistumaan erikoisesti subjektiivisiin mieltymyksiin tunnepitoisten tilanteiden värittämisessä.

Keltainen on ilon väri, joka tumman värin kanssa luo näkyvimmit yhdisteet. Keltaisella torjutaan masennusta. Oranssi on ahdistavan hyökkäävä ja huomiota herättävä mustan ohella. Punainen kiihottaa, pieninä pintoina lämmittää, purppura hämmentää mieltä ja on vaikutukseltaan tavoittamaton. Violetti viittaa mystisyyteen, ihmisen sisimpään, suruun ja katumukseen. Sininen väri rauhoittaa mieltä, turkoosi luo etäisyyttä, vihreä luo turvallisuutta ja ruskea väri on arkipäiväinen. Musta viittaa lopullisuuteen, valkoinen kylmyyteen ja harmaa välinpitämättömyyteen.³⁸

Luterilaiselle kirkolle ja luterilaisille väreillä on liturginen merkitys. Valkoinen on Jumalan, pyhityksen ja puhtauden väri, jota käytetään tiettyinä kirkollisina päivinä, kuten ensimmäisenä adventtisunnuntaina sekä eri vihkitoimituksissa ja lapsen ruumiinsiunaustilaisuudessa. Punainen on tulen, elämän, rakkauden ja evankeliumin väri, sitä käytetään toisena joulupäivänä ja helluntaina. Violetti paaston aikana on katumuksen väri. Violetti tulee mustasta ja punaisesta, mustassa vaikuttaa rakkauden valo. Vihreä viittaa viljan kylvöön ja korjuuseen, Jumalan aittaa. Sitä käytetään myös loppiaisen jälkeisestä sunnuntaista laskiaiseen. Mustaa pimeyden vertauskuvana käytetään pitkäperjantaina. Kultaa, joka on valon symboli, ei liitetä mustaan.

³⁸ Rihlama, 1991, s. 69,70,71

Se ei sovellu violetin kanssa, mutta se sopii valkoiseen, punaiseen ja vihreään.³⁹

Ortodoksisia liturgisia värejä ovat kultaiset, keltaiset, taivaansiniset, punaiset ja vihreät puvut. Tiettyinä aikoina pukeudutaan violettiin, tummanpunaiseen, - siniseen ja mustaan. Paaston aikana käytetään tummia pukuja, pääsiäislauantaina valkoista. Kristillisen taiteen värinä symboliikassa sininen merkitsee ylimaallista, kulta jumalallista valoa ja hopea mielenpuhtautta. Kristillisiä hyveitä symboloivat värit siten, että uskoa merkitsee valkoinen, toivoa vihreä ja rakkautta punainen. Vanhan testamentin mukaan Jumalan määräämät teltan värit ovat purppuranpunainen, punasininen, helakanpunainen, valkoinen ja kulta. Antiikin aikana keltainen tarkoitti ilmaa, punainen tulta, sininen vettä ja vihreä maata.⁴⁰

Poika ja pääkallo teoksessa Magnus Enkell on sekoittanut sellaisen ihonvärin, että katsoja joutuu pohtimaa, millainen pahoin- tai hyvinvoinnin tila pojalla on, hänen pohtiessa olemassaoloaan.⁴¹

Punainen symboloi väkivaltaa, musta kuolemaa, kullankeltainen jumaluutta, vaaleanvihreä kuoleman läheisyyttä. Tuonelan joutsen kuvaa kuolemaa ja hengenkulkua Tuonelaan *Lemminkäisen äiti*-teoksessa.⁴²

Ellen Thesleff saa taideteoksen soimaan musiikin kaikissa eri nansseissa, *Kaiku* -maalauksessa kuvaa puperteetti-ikäisen tytön huutoa ja *Kevätyö*-maalauksessa luonto ja ihminen sulautuvat yhteen elämykseksi.⁴³

Hugo Simberg käyttää punaista ja sinistä, jopa oranssia. Vastaväreistä liekkien punainen ja veden vihreä symboloivat inhimillistä olemassaoloa vastakohtien maan ja ilman, vesien ja maan sisuksien voimapiirissä. Symbolisteille taide ei merkinnyt maailman näkyvän muodon kuvaamista, vaan jotain muuta; unen tai muiston muotoa, tunteen alkulähteitä.⁴⁴

³⁹ Ibid, s. 72,73

⁴⁰ Ibid. s. 73

⁴¹ Valkonen, M., 1984, s.15, 18

⁴² Ibid. s. 100, 101

⁴³ Valkonen, O., Valkonen, M., Tirranen, 1984, s. 134, 138

⁴⁴ Steven, 1989, s. 91, 95

4. JUNGIN PIILOTAJUNNAN LÄHDEKUVAT

Olen käyttänyt opetuksessa tietotalapohjaista ja assimilaatioteoriaa. Tarkoitukseni oli päästä ymmärtämään alitajunnan toimintaa suhteessa taideteoksen syntyyn. Keskeisenä suunnannäyttäjänä minulla oli ihmisen sisintä koskevan tiedon analysoija, psykoanalytikko Carl C. Jung. Kirjassaan *Symbolit, piilotajunnan kieli*, hän selittää ihmisen sekä tietoisesta että tiedostamattomasta, piilotajunnan eli alitajunnan eri puolien toimintaa ja suhteuttaa sitä tyylikausien taideteoksiin. Olen luennoinut Jungin kirjasta pienin erin ja piirtänyt sekä kalvolle että taululle asioita, joita teksti on korostanut. Jung vakuuttaa, että lahjoistaan tietoisesta ihmisen tulee toimia siten, että lahja kehittyy. Tähän uskoin ja pyrin symboliikan opetuksessa saamaan opiskelijan tunnistelemaan itseään ja esittämään mielipiteensä kuvina. Jung osoittaa, miten pelottavat ja yliluonnollisilta tuntuvat kuvat saavat alkunsa ja mihin aikalaisensa ajatteluun niillä on yhteyksiä symbolistisessa mielessä. Hänen ajatuksensa ovat ainutlaatuisia ja edelleenkin luovan työn tekijöille avain sekä vanhaan että uudempaan taidemaailmaan.

4.1 TIEDOSTAMATTOMAN KIELI

Opiskelijalle on arvomerkitystä tiedolla, jonka hän on saanut muistelujen tuloksena ja jatkanut sitä tauluksi. Unikuvien hirviöt ovat meille kaikille todellisuutta. Siitä ei tullut suosittua aihetta, koska se on vielä enempi kuin ruma, iljettävä tai inhottava, ja sen mielellään torjuu. Rakkaus ja kauneus taltuttavat satujen hirviöt. Satujen kirjoittajat ja kuvittajat käyttävät vastakohtaisia pareja tehostukseen vaikutelmaa.

Jung määrittelee symbolin arkitodellisuuden terminä sanaksi tai kuvaksi sopimuksineen. Unen todellisuudessa piilotajunnan kieli on symbolinen siten, että kuvalla ja sanalla on eri merkitykset viittaamassa tuntemattomaan. Toiset aistihavainnoista siirtyvät tiedostamattomaan, täällä unen tapahtumat eivät paljastu rationaalisena vaan symbolisena kuvana, jopa esineen luonne on erilainen tietyissä olosuhteissa. Ihmisen henkinen puoli, psyyke, on edelleenkin osittain tuntematon, sen sisällöstä tiedetään, että se on enemmän kuin tietoisuus. Yksilössä olevat kaksi persoonallisuutta tarkoittavat

kaikkien ihmisten yleistä ja yhteistä tiedostamattomuutta. Kyse ei ole sairauden oireista.⁴⁵

Jung alkaa ikivanhoista taideteoksista ja jatkaa, että tiedostamaton ja tietoinen kuvakieli toisiinsa nivoutuneena ilmaisevat taiteessa eri symbolein milloin pakanallista jumalallisuutta, milloin kristittyjen jumala-käsitettä, kuten kuvassa pakanallinen egyptiläinen *Horus - jumala ja sen neljä poikaa*, n.1250 eKr. Siinä teoksessa jumala on kuvattu ihmisenä ja pojat eläminä. Vastaavasti kristillinen *Charters'n katetraalin kuvapatsaat*, jossa evankelistaista Markus on leijona, Johannes on kotka, Luukas on härkä ja yksi ihminen. Aurinko-kuva ilmaisee määrittelemätöntä uskonnollista kokemusta *faarao Tutankhamonin valtaistuimen seinäkoristeessa*, 14. vuosisadalta. Pyörä ja risti yhteydestä riippuen saavat symbolisen merkityksen.⁴⁶

Piilotajunta koostuu vaikutelmista ja kuvista. Ne voivat hetkeksi kadota muistista, kun niiden tilalle tulee uutta, emotionaalisesti tärkeämpää kuvaa. Sieltä käsin voi lähteä merkittävä oivallus, jota taiteilija osaa hyödyntää.⁴⁷

Uniaineisto toimii ilman sääntöjä. Joka ihmisen assosiaatiot ovat erilaisia voimakkuudessaan, ne muuttavat käsitteiden luonteen normaaliksi, mutta ovat unessa vahvempia kuin todellisuudessa. Lohikäärmeet ja hirviöt ovat yleisiä unien aiheita. Näistä on merkkejä puupiiroksessa *Colonna fantasia* 15. vuosisadalta ja espanjalaisen Goyan etsauksessa 1700-luvulta, joka esittää miestä pöllöjä ja lepakoita ympärillään.⁴⁸ Piilotajuiset assosiaatiot ovat alkukantaisten ihmisten fantasioiden taustalla. Monet unet ovat primitiivisten riittien kaltaisia. Leijonanaamiota kantava mies uskoo olevansa leijona. Unien tehtävänä on palauttaa henkinen tasapaino.⁴⁹

4. 2 ASSOSIAATIOT JA KOLLEKTIIVISET REPRESENTAATIOT

Psykoanalyttistä tiedonalapohjaista, assimilaatio- sekä ilmaisuteoriaa sovelsin tarkoitukseni nähdä töissä symbolista ilmaisua ja merkkikieltä. Parhaimmillaan se olisi persoonallisine omine symboleineen. Opiskelija käytti tehtäviinsä havaintojaan ja sai tulokseksi omaa symbolikieltään, toiset enemmän, toiset vähemmän. 2. 4:ssä opetussuunnitelman yhteydessä olen käsitellyt jo sellaisia aiheita, kuten asetelmat, kukat, maisemat ja muistikuvat ja 3.5:ssä värien symboliikasta. Kukkien maalaamisella ja väreillä oli merkitystä ilmaisuun ja

⁴⁵ Jung, 1997, s. 20, 23

⁴⁶ Ibid. s. 21, 22.

⁴⁷ Ibid. s. 32, 38.

⁴⁸ Ibid. s. 39, 40

⁴⁹ Ibid. s. 40, 41

⁴⁹ Ibid. s. 44, 49

assimiloitumiseen. Abstraktien asetelmien assosiatiivisten vaikutelmien perusta oli värikkäiksi maalatut geometriset kuviot. Hyökkäävää väriä hillittiin levollisilla väreillä ja lyyristä värialuetta elävöitettiin vastavärillä. Vaalealla värillä nostettiin pintaa korkeammalle ja tummalla pudotettiin alas. Kuvioiden asettelua johti harkinta tai sattuma. Työn nimi selitti tekijän tarkoituksen. Se oli tunne, tunnelma ja materiaali, kuten kupari, vesi, jää, valkoinen posliini ja sininen lasi. Monet uskonnon kollektiiviset symbolit: enkelit, tähdet, tietäjät, Pyhä perhe, paimenet ja lampaat ilmenivät symbolistisina merkkeinä. Mytologiselta puolelta oli näyttöä, esimerkiksi joulutonttujen toiminta eri viittauksineen.

Luonnollisista symboleista sisällämme olevista arkkityyppisistä toimintamalleista neliöt, kuutiot, monikulmiot sekä ympyrät ovat samanlaisia, kollektiivisiä representaatioita, yhteisiä edustuksia. Etelä-Pohjanmaalla ne ovat paikalliseksi tyyliseksi erottuvia punaiseksi maalattuja, suorakaiteen muotoisia taloja, joissa on valkoiset ikkunalaudat. Tietynlaiset käyttäytymis- ja pukeutumistavat edelleenkin ovat näkyvissä ihmisten mustasävytteisissä asuissa. Paikallista kulttuurimaisemaa ei opiskelija voisi maalata, ellei hänellä olisi tietoa arkkitehtuurista.

Jung löytää realistisiin esineisiin ja uskonnollisiin käsityksiin sekoittuvia seksuaalisia kuvia ja alitajuisia unien tapahtumia, jopa pelottavia tilanteita. Assosiaatioista syntyneet kuvat yhdistävät tietoisien ja vaistojen mielikuvat. Piilotajunta kehittää itsessään symbolistisia ajatuksia ja tilanteita. Alitajuntaan on myös elottomilla esineillä yhteys. Jotkut symbolit ovat yksilöllisiä, jotkut taas kollektiivisiä representaatioita, jotka tarkoittavat yhteisiä, samantyyppisiä edustuksia kaikilla ihmisillä.⁵⁰ Arkkityyppi unen symboliikassa viittaa vaistojen tapaiseen taipumukseen muodostaa perushahmoisia mielikuvia. Ne toimivat kompleksien tavoin virheiden paikkaajina.⁵¹

Erilaisista miellelyhtymistä taiteilija kerää teostensa sisällöt, ilmaisu on tarkoituksellista tai vaistomaista. Opiskelijoiden töissä ei ollut ruumiillista, inhotavaa aihetta eikä mitään seksuaalista viitettä, mikä oli tarkoituksellisesti jätetty pois. Kauneus oli opiskelijoiden oma tavoite. Kauniiden kasvojen yksityiskohdat ja näköisyyden jäljentäminen on ikään kuin teknillisen taidon näyte.

Seksuaaliset mielikuvat ovat taiteessa lähdeaineistoa sekä todellisten että epätodellisten kuvien ilmaisuissa. *Campinin alttaritaulua* 15.

⁵⁰ Jung, 1997. s. 55

⁵¹ Ibid. s. 67

vuosisadalta tarkoittaa, että lukossa oleva avain on joskus seksuaalisymboli, pelkkä lukko viittaa armeliasuuteen, ovi toivoon ja avain Jumala-kaipaukseen. *Hermafrodiitti*-teoksessa 17. vuosisadalta kaksinaisuus sisältää animaa, miehessä olevia naisellisia ominaisuuksia.⁵² Assosiativinen on Grunevaldin teos *Helvetin henget laskeutuvat Pyhän Antoniuksen päälle*.⁵³

Luonnolliset ja kulttuurisymbolit eroavat toisistaan. Luonnolliset symbolit ovat alitajunnasta lähtöisin olevia perittyjä arkkityyppejä, joiden jäljittely onnistuu arkaaisiin juuriin saakka. Kulttuurisymbolit ovat elinvoimaisia ja ikuisia totuuksia yhteiskunnan henkisinä rakennosina. Ne merkitsevät samaa kuin risti kristityille.⁵⁴

Ikuisuus-kysymys nousee Jungin analysoimista 12 unesta, joissa yhdeksässä unessa on tuhon ja pelastuksen teema yhteydessä alkukantaisiin myytteihin, kertomuksiin. Unissa ei näy kristillinen opetus, vaan yhteys maailman laajuiseen myyttiin. Yksi unista kertoo pahasta eläimestä, sarvipäähirviöstä, joka tappaa ja syö muut eläimet. Jumala tulee neljästä nurkasta herättämään kuolleet eläimet uudelleen eloon. Tämä voidaan nähdä jumalallisena Apotostasina, joka viittaa Kristukseen. Kristus Vapahtajana selittyy esikristillisellä teemalla, sillä perinteisellä kertomuksella, että pelastaja auttaa sankarin hirviön käsistä. Kristinuskon vaikutus taideteoksiin näkyy myös erilaisina symboleina ja vastakkaisina moraalikäsitteinä, kuten enkelin rooli sekä langenneena että valon tuojana ja Saatanana.⁵⁵

Uskonnot ja uskomukset eivät ainoastaan säilytä kulttuuria vaan luovat uutta ta symboliikkaa. Opiskelijan omat ajatukset maailman parantamisesta kuvataiteen keinolla sekä huonommuuden tunne siitä, ettei ole riittävästi ilmaissutaitoa, ilmenivät keskusteluissa. Kannustuksesta oli kuitenkin hyötyä. Kuviin tuli teema spontaanisti, kuten yksinäinen lapsi kaupungin kadulla, luonnonsuojelu ja sen puolustajat sekä nainen islamilaisessa maailmassa. Tässä ajatusmalli tulee yhteiskunnasta ja palaa yhteiskuntaan. Tiedot ovat merkityksen kantajia ja esteettiset taidot oppimisen tulosta.

Jung kertoo voimakkaista uskonkokemuksista, jotka johdattavat ihmisiä toimintaan. Assosiaatiot yhdistävät tietoisien vaistoihin, taide on osannut hyödyntää niitä kuviksi. Isä Auringon poikina itseään pitävillä Pueblo-intiaaneilla kantaa usko yli rajan. Kristinuskoon lukeutuvan teltantekijä Paavalin tehtävä on olla Herran sanansaattaja. Itse elämä koostuu monista vastakohtaisuuksista; päivä ja yö, syntymä ja kuolema, onni ja kurjuus, paha ja hyvä.

⁵² Jug, 1997, s. 30, 31

⁵³ Ibid. s. 40

⁵⁴ Ibid. s. 93

⁵⁵ Ibid. s. 67, 72

Alitajunnan kieli ilmaisee sitä eri merkityksin kuvateoksissa Cranach`n *Maallinen paratiisi*, Brueghel`n *Laiskurien maa*.⁵⁶

4.3 VON FRANZ JA JUNGILAINEN PERINNE

M.-L. von Franz selittää ihmisen persoonallisia piirteitä ja viittaa taiteilijan toimintaan, miten se ilmenee taideteoksissa. Jungin individuaatioprosessiin, yksilön kokonaisuuden kehittymiseen liittyviä käsitteitä ovat *itse, minä, varjo, anima ja animus*. Kaikilla näillä on kahdet puolet, hyvät ja pahat. Opetuksen tarkoitus oli vahvistaa opiskelijoiden käsitystä itsestään, kun he olivat aloittaneet ja jatkoivat harrastustaan. Kolmen vuoden aikana oli tapahtunut elämässä monia asioita. He olivat oppineet toisiltaan runsaasti työskentelyn ja arviointien aikana. Monille oli avautunut uusi, mielenkiintoinen maailma kuvataiteen ansiosta. Jatkamishalu näkyi motivoituneena, innostuneena, kestävässä asenteena ja avoimuutena, kuuntelu- ja keskusteluaktiivisuutena ja taidekirjojen tutkimisena. Suurin osa oli säännöllisesti mukana, toimi opetussuunnitelmansa mukaan ja osallistui näyttelyn järjestämiseen.

Pidin tärkeänä von Franzin selityksiä tiedon lisäämisestä ja sitä, että opiskelijat itse halusivat tietoa. Vakuutuin siitä antamistani piirustus- ja maalaustehtävistä psykoanalyttisen kritiikin yhteydessä. Avoimelle vuorovaikutteiselle keskustelulle varasin aina runsaasti aikaa. Pääsääntöisesti opiskelija aloitti itse analysoimalla keskeneräistä työtään. Usein hänelle samanaikaisesti selvisi jotain uutta jatkotoimenpiteistä. Suullisessa palautteessa totesin tehtävän ilmaisullisia seikkoja sekä osoitin merkit, joita luokittelin symbolistisiksi. Von Franzin mukaan kehityksen kannalta on tarpeellista opiskelijan itsensä tulla tietämään omia mahdollisuuksiansa. Myös taidekasvatus liittyy lahjakkuuteen ja sen ilmenemiseen tiedon lahjoista kohottamaan itsetuntoa ja kannustamaan jatkamista. Ihmisen kehittyminen henkisesti kokonaisuudeksi, jota yksilöllisyys ja persoonallisuus leimaavat, tapahtuu alitajuisesti individuaatioprosessissa. Vahva persoona on voimavara taiteen luomistyössä.

Unien merkityksen von Franz näkee alitajunnassa tapahtuvassa jäsentelyssä, individuaatioprosessissa. Unen polveilevassa kuviossa

⁵⁶ Jung, 1997, s. 87, 89

yksittäiset piirteet tulevat näkyviin. Jokin säätelevä tendenssi johtaa kasvuprosessiin. Kasvutapahtumaa symboloi puun muoto. Järjestelmää johtaa itse, psyyken kokonaisuus, josta minä on tietoisuuden osa. Ihminen on tietoinen tästä sisäisestä keskuksestaan, jonka kautta hän osallistuu omaan kehitykseensä. Taiteellinen kyky kehittyy, kun tunnistaa kykynsä ja haluaa sitä tietoisesti kehittää.⁵⁷

Opiskelijat olivat tietoisia henkisen kehityksensä eri vaiheista. He puhuivat kriittisistä ajoista, jolloin oli valittava suunta tai toinen. Samalla paljastui ajan käyttöongelma, sillä harjoituksiin käytetty aika oli ollut liian lyhyt, mikä oli estänyt spontaania kehitystä. Ristiriita ja itsekritiikki purkautuivat eri välineiden kokeiluun ja materiaalien vaihtamiseen toiseksi, kuten leveämpiin siveltimiin, eri liituihin, papereihin ja liuottimiin. Tilanteen rauhoituttua positiiviseksi ilmapiiriksi viittasin moniin eri mahdollisuuksiin ja soveltaviin aineisiin, kuten keramiikan opiskeluun, missä perusta on piirustustaidossa.

Varjopuolemme tiedostaminen, se ruma meissä, suuntaa ajatuksia alkukantaisimpiin alitajunnan kuvioihin. Se voi olla hiljaisena, alistuvaisena tai hyökkäävänä raivona sisällämme. Kuvataiteessa näillä tuntemuksilla ja peilailuilla on merkityksellistä käyttöä, se on tietoinen tai osittain tiedostamaton voimavara luovan työn tekijälle, mihin liittyy kipuja ja tuskia. Maailmassamme joku näyttää olevan ketunoloinen ihminen, joka puhuu kännykkäänsä, toinen ihminen elelee häkkiinsä käpertyneenä. Kettu voi olla tyttö, joka peilaa tukaksi nostamaa vaihtohäntäänsä.

Kosketus piilotajuntaan on kivulias, sen alku on persoonallisuuden haavoittumisessa ja kärsimyksessä. Myytit ja sadut käyttävät individualiteettiä symbolisesti.⁵⁸ Persoonallisuuteen kuuluu tiedostamaton osa varjo, johon ihminen tutustuu unien kautta. Varjo on unissa persoonittuneessa muodossa. Varjolla on alttiutta kollektiivisille tartunnoille, se voi yhtä hyvin kehittyä vaaralliseksi tai kantaa vihaa kuin säilyttää arvokkuutensa. Oman varjonsa näkeminen aiheuttaa häpeätunnetta.⁵⁹

Taiteissa nähdään ja kuvataan miehen persoonan naisellisia piirteitä ja vastaavasti naisen miehisiä piirteitä. Von Franz on havainnut erilaisia ominaisuuksia tämän jaon perusteella. Miehet toimivat naisten rooleissa tai naiset miehen rooleissa, jungilaisittain anima ja animus ovat toiminnassa.

⁵⁷ Jung, von Franz, 1991, s. 160, 161, 162.

⁵⁸ Ibid. s. 166, 167

⁵⁹ Ibid. s. 168, 169

Opetin opiskelijoita tarkkailemaan, miten oma anima ja animus käyttäytyvät tai satujen henkilöt elävät ja miten niistä johdetaan piirustus- ja maalaustaiteen kuvakieltä. Olavi Moilasan kirjan kuvitustyössä ymmärsin, että satujen hahmot tulivat vain jostain sisältä, alitajunnastani. Prinsessani näytti kauniilta ja prinssi komealta. Mieshirviö inhotti, se oli seksuaalisesti arvaamaton ja rumuuskuvi-
telmien kokoelma, naisnoidat olivat lihavia ja likaisia.

Anima, sisäinen nainen miehessä, on epämääräisiä tunteita ja mielialoja. Anima on usein satujen noita, jolla on yhteys piilotajuntaan. Kielteinen anima persoonallisuudessa käyttää viekkautta ja ilkeyttä, parempana anima on ritarien tapaan oppaana ja välittäjänä sisäiseen maailmaan.⁶⁰ Animus, naisen sisäinen mies, ilmenee pyhänä vakauksena ja maskuliinisena piirteenä. Naisen naisellisuuteen voi salakavalasti kätkeytyä julmuutta, kielteistä animusta edustaa kuoleman demoni ja murhaaja.⁶¹

Itseä, kokonaisuuden symbolia, naisen unissa personoi jokin nais-hahmo, esimerkiksi maan äiti tai rakkauden jumalatar. Miehen unissa se on opettaja, suojelija tai vanha, viisas mies. Aina itse ei personoidu vanhaksi, vaan nuoreksi pojaksi. Itse esiintyy myös elämän ratkaisevissa vaiheissa, kuten muutoksessa symboloimassa veden ylittämises-sä.⁶² Yhtäältä itsen varjopuoli on vaarallinen pahan lähde, toisaalta se on kasvun yllyke.⁶³

4. 4 JUNGILAISUUS HENDERSONIN KEHITYSVAIHEISSA

Joseph L. Henderson valaisee ihmisen henkisen kehityksen siirtymävaiheita eli initaatioita, missä nuoria opetetaan aikuisten maailmaan. Niissä läpikäydään uskonnollisia, maagisia toimintatapoja eli riittejä. Riittien symbolinen arvo ja sisältö nivoutuu mytologiaan eli kansantarustoon. Henderson, samoin kuin von Franz, selittää naisen animusta miesominaisuuksineen ja miehen animaa naisominaisuuksineen sekä ihmisen varjoa eli pahaa ja siihen liittyvää luovaa mahdollisuutta taiteen taustaksi. Hendersonin tulkitsemisessa vaiheissa on inhimillistä suhtautumista erikoisesti Radin tutkimusten pohjalta kasvuprosessin vaiheisiin ja edelleen vanhemmista vapautumiseen. Henderson viittaa tytön ja pojan erilaiseen kasvuprosessiin sekä satujen henkilöiden kautta taiteen sisältöön.

⁶⁰ Jung, von Franz, 1997, s.177,179

⁶¹ Ibid. s. 189,191

⁶² Ibid, s. 196, 199

⁶³ Ibid. s. 216

Opetuksessa jatkoin psykoanalyttistä näkökulmaa sekä Hendersonin käsitystä tytön ja pojan eri rooleista sekä siirtymävaiheiden symbolistisesta taustasta. Roolit tulivat esille muotokuvissa ja muita ihmisiä koskevassa kuvauksessa. Miestä maalattiin vähemmän kuin naista, tytön kuvaa enemmän kuin pojan. Ikuisena symbolina ja toisiaan vastaavina, kuten talvipäiväntasaus ja kristillinen jälleensyntyminen maiseman maalauksessa ajoitin syys- ja kevätkaudella keskitalven molemmin puolin. Se tarkoitti oppituntien yhtäjaksoisesti pidempään ja tiheimpää kohtaan. Syksyllä aloitettiin keltaruskeilla väreillä, jouluna jatkettiin tummansinisellä ja punaisella, keskitalvella kirkailla sinisillä ja kevättä kohden vihreillä. Pääsiäisen aikaan väreinä olivat violetti, keltainen ja vihreä.

Symbolit ovat yhteydessä kaikkiin ikäkausien siirtymävaiheisiin lapsuudesta vanhuuteen. Yhteys piilotajunnan tuottamien symbolien ja arkaisten myyttien välillä on ilmeinen. Ikuisiksi symboliksi Henderson laskee pohjoisen pallonpuoliskon talvipäivän tasauksen, joka vastaa kristillisen jälleensyntymisen symboliikkaa eli Jeesus syntyy jouluna, kuolee ristillä pääsiäisenä ja nousee taivaaseen. Vastaavuudet, kuoleman jälkeinen elämä, voidaan osoittaa myös ristiinnaulitsemisen ja hedelmällisyssymboliikan välillä, sillä puolijumalat surmaamisen jälkeen virkoavat uudelleen eloon.⁶⁴

Jungilaisuuteen tukeutuva Henderson puhuu samaa kieltä kuin Olavi Moilan seuraavassa 5 luvussa osoittaa satujen ja tarinoiden tulkintojen psykoanalyttisen näkökulman. Kukaan opiskelijoista ei yrittänyt satua kuvata, mutta kolmen sarja tietystä aiheesta, kuten kettujen joulu, kettu ihmisen osassa ja ketunhätä tytöntukkana, oli merkki siitä, että sarjoja saattaisi syntyä enemmänkin.

Symbolistinen näkemys on sankarin elämän siirtymävaiheissa, jolloin pienestä asti alkanut erityinen voiman näyttö jatkuu nuoruuden nousuun, siitä ylpeyden kautta lankeemukseen ja kuolemaan. Jokaisen vaiheen tarina on eri muotoinen ja sopii tiettyyn minä-vaiheen ongelmaan. Henderson selittää tri Radin kehitysvaiheiden kautta, että lapsuus on Veijarisarja Kettu Repolaisen symbolein ja Jänissarja jäniksen toimista asemansa rajoissa. Punasarvisarjaan kuuluva ovela Punasarvi taistelee apunaan ukkoslintu. Kaksosarjassa kaksoset edustavat kehitysvaiheen kahta puolta, joista toinen on kapinallinen Tumppi ja toinen alistuvainen Liha. He ovat voittamattomia, mutta tuhoavat uransa. Paha varjo sisältääkin edistäviä, luovia ylläkkeitä. Minä ja

⁶⁴ Jung, Henderson, 1997, s.108, 109

varjo ovat yhteydessä toisiinsa kuin tunne ja ajatus, vaikka minä käy vapaustaistelua.⁶⁵

Sankarin ja lohikäärmeen taistelu on kasvuprosessi. Sankarin on hyväksyttävä animansa psyyke sisäisenä osatekijänä. Sankari taistelee hirviötä vastaan pelastaaksensa neidon, joka symboloi animaa. Lisäksi se symboloi animan vapauttamista äidin ahmivasta puolesta. Animien yleinen symboli on satamakaupunki, Chagallin teoksessa *Nizza on personoitunut merenneidoksi*.⁶⁶

Opetuskeskustelut kulkivat spontaanisti avioliitto-avoliitto-riittien läpi. Kuvissa omaa avioliittoaan kuvasi miesopiskelija, joka sijoitti itsensä ja perheensä puutarhaan. Toinen mies teki vaimostaan muotokuvan, kolmas mies anonyymien kauniin naisen. Kaksi naista maalasi miestensä muotokuvat ja useita omia ja vieraan lapsen kuvia. Kolmas nainen teki puutarhassa olevia vieraita naiskuvia. Kuvia tehtiin myös lapsista ja eri-ikäisistä nuorista. Tyttö asetettiin istumaan sohvalle tai ainakin kukkien keskelle. Poika maalattiin persoonallisine piirteineen ja hiuskiehkuroineen, usein kauluspaidassa.

Sankarikuva on symbolinen väline, jolla minä erottaa itsensä omien vanhempiensa luomista varhaislapsuuden arkkityypeistä. Itsestä, psyyken kokonaisuudesta herää ihmisen minätietoisuus. Riitit ja myytit merkitsevät nuorille vanhemmista vierottamiskeinoa, johon liittyy symbolinen kuolema. Tämän kautta nuorille syntyy kollektiivinen identiteetti. Naisten ja tyttöjen passiivinen alistuminen on siirtymäriitissä keskeistä. Miehen kelpoisuuskokeet johtavat uhriin, jonka kautta syntymä on mahdollinen. Avioliittoriitissä mies ja nainen alistuvat toisilleen.⁶⁷ Kaunotar ja hirviö-tarina kertoo isän suosikkitytön psyyken noususta, jota hän yrittää torjua kaikin keinoin. Rakastuminen hirviöön muuttaa ja herättää tytön, hän samalla hän käsittää oman eroottisuutensa ja naiseutensa.⁶⁸

4.4.1 KRISTUS ORFEUKSEN EDELLE

Jumalien symbolista merkitystä taiteessa selittää psykoanalyttiseltä puolelta Henderson perinpohjin. Tämä on uskonnollista perustietoa ja hyödyttää opiskelijoita assimilaatio-teorian valossa. Käytännössä se näkyy uskonnollisissa

⁶⁵ Jung, Henderson, 1997, s.110, 112,113 .

⁶⁶ Ibid. s.110, 112,113

⁶⁶ Ibid. s.128, 129

⁶⁷ Ibid. s.132, 134

⁶⁸ Ibid. s 137, 138

maalausaiheissa. Opetuksessa käytin laatimiani kalvoja Jungin kirjan pohjalta luennon tiivistämiseksi.

Pakanauskontoihin kuuluvassa Kreikan Dionysis ja Orfeus-uskon initaatioreiteissä toimii eläin- ja kasvimaailmaa ymmärtävä symbolinen jumalihminen. Eroottisen tyydytyksen symboli esiintyy Dionysis-uskon orgastisessa riitissä. Eläimellinen luonto ja viini johtavat novisiin kokemaan hedelmällisyyden voimaa, kuten Dionysos-jumalan yhtymisessä pyhän avioliiton kautta Ariadneen. Orfeusta palvoo mieluummin askeetikko. Marttyyrina kuollut opettaja Orfeus sekoitetaan varhaiskristillisellä ajalla Kristuksen esikuvaan, sillä molemmat uskonnot lupaavat jumalallisen elämän Rooman keisarikunnalle.

Uskontojen erot vaikuttavat sisällön kautta aikaan. Orfeus-mysterit ylevöityvät Dionysis-uskossa. Sen perusta on maanviljelyyn liittyvä luonnon kiertokulku, kuten syntymä, kasvu, kukoistus ja kuihtuminen sekä hedelmällisyysjumalat. Kristinusko on pyrkinyt hävittämään mysteerit, koska Kristus oli todellinen ihminen, jumalallista alkuperää ja taivaasta tullut uudistaja, joka palasi kuoltuaan taivaaseen ja tulee uudelleen maan päälle, jolloin kuolleetkin herätetään.⁶⁹

Rooman katolinen keskiajan kirkko valmisti Kristuksen ylösnousemisen vuoksi pääsiäisajalle kasteseremonian, mikä katosi syklisten uskontojen painostuksesta. Kirkon pysyväksi initaatorituaaliksi tuli ehtoolliskalkin kohottaminen. Jungilaisuus selittää viinin henkistävyuden ja rukoi luonnon vaikuttavaksi siten, että Pyhä henki siittää, täyttää ja muuttaa elämää. Kalkki ehtoollisleivän oikealle puolelle vastaa Kristuksen verta. Dionysis-rituaaleihin osallistuvat katsovan taakseen, alkuun, Äiti Maan kohdusta tulevaan jumalaan, sitä vastoin kristityt katsovat eteenpäin perimmäisen toivon yhtymistä transsendentin jumalan kanssa. Hengellinen varmuus on usko Jumalan Poikaan taivaassa. Poika-kertomus viittaa ristiriitojen sovittelijaan, Orfeukseen, uskonnollisen asenteen symbolina. Molemmat, Orfeus ja Kristus, ovat luonnon ihmisen arkkityyppejä Cranach'n maalauksessa *Luonnollisen ihmisen viattomuus*.⁷⁰

Opiskelijat olivat tunnistaneeet henkiset mielikuvamatkat omikseen ja toteutaneet näitä jo aloittaessaan opiskelunsa. Kuvallisen esimerkin halusta lentää ilmaisee opiskelijan työ linnusta, jolla omakuva on päänä. Se on jo merkki toiveesta kevyempään elämään. Samansisältöisiä viittauksia ovat unikuvat ja unimatkat särkevillä jaloilla.

Transkendenttisyömbolit ovat vapautunutta pyrkimystä päämääriin. Ne ovat hetkiä unissa ja elämän käytännöissä. Henkisellä matkalla, henkisten voimien avulla tutustutaan myös kuolemaan. Linnun symbolinen arvo on lentämään auttamisessa, käärme on välittäjän asemassa ja

⁶⁹ Jung, Henderson, 1997, s. 141

⁷⁰ Ibid. s. 144.

ja yhdistetään transkendenssiin. Kreikkalaisessa mytologiassa Hermes kuvataan kuolleiden oppaana manalaan.⁷¹

4.5 JAFFEN KUVAN TULKINTAA

Aniela Jaffe liittää eri uskomukset, kuten magiikan ja riittiseremonioiden merkitykset läheisesti luontoon liittyviin primitiivisiin uskontoihin. Ne vaikuttavat taiteen sisältöön ja muotokieleen. Uskonnolliset kuvat ovat heijastumia, projektioita heimon elämästä ja yksilölle jopa psyykkistä orientoitumista aikaan ja paikkaan. Psykoanalyttista tiedonala ja symboliikkaa koskevassa luennessa käytin kalvoja ja taulua piirtämällä mandaloita ja muita geometrisia kuvioita. 2. 4.1:ssä mainitsin kuvioiden symboliikasta. Materiaalien symboliikka alkoi kivistä. *Piirustuskurssi* aloitettiin tutkimalla kiven muotoa, sen rosoista pintaa ja varjostuksia. Pinnan tekstuurin harjoitukset jatkuivat luokassa jäljittelemällä teddykarhun turkkia ja kotona aidon eläimen piirtämisellä lyijy- ja värikynillä. Kurssiin kuului taide- ja diakuvien lisäksi piirrettyjä eläinkirjoja.

Symboleihin taipuvainen ihminen tekee ja muuttelee symboleja sekä antaa niille merkityksen. Erilaiset symbolistiset käsitykset liittyvät kiviin, eläimiin ja ympyrään. Ihminen tarvitsee kiven välittävää asemaa Jumala-suhteelleen. Kivessä olevan ihmishahmon alkuperä on piilotetun projisoitumisessa.⁷²

Luonnon kivissä on jätetty tilaa omille ajatuksille, sama tilahenki jatkuu moderneissa töissä. Luolamaalausten biisonit on kuvattu metsästäjän nuolien lävistäminä. Sillä on yhtymäkohta maagiseen uskemukseen, että rituaalissa eläimen surmaamisen kautta onnistutaan oikeassa metsästyksessä. Maalausten eläimet liitetään myös lisääntymisen hedelmällisyysriitteihin. Eläimiksi naamioituneet primitiivisen heimon jäsenet peittävät yksilöllisyytensä naamion taakse ja saavat demoni-hengen arvon.⁷³

Afrikkalaisesta eläimellisyys ihmisessä kestää siihen saakka, kunnes poika ympärileikataan. Eläinaihe symbolisoi ihmisen alkukantaisuutta ja vaistoja. Kaikki uskonnot ja uskonnollinen taide kuvaa jumalat eläiminä. Babylonialaiset jumalat olivat taivaassa Oinaan, Härän, Skorpionin ja Linnunradan merkkien muodossa. Kreikkalainen Zeus himoitsee naista joutsenen tai kotkan hahmossa. Kristillisissä kuvissa

⁷¹ Jung, Hendeson s.149.

⁷² Jung, Jaffe, 1997, s. 232-233

⁷³ Ibid. s. 234, 235, 236

Kristus on Jumalan Karitsa, leijona, käärme, jopa syntyminen tapahtuu eläinten tallissa. Ali ja yli-inhimillinen kuuluvat jumaluuteen.⁷⁴

4. 5.1 YMPYRÄSTÄ AISTILLISIIN KUVIOIHIN

Taidehistoria tiedonalana opetin luennoimalla antiikin taiteesta renessanssin kautta barokkiin ja Suomen gotiikan kirkkorakennuksiin saakka. Tavallisimmat muodot, kuten geometriset ympyrät, eri kulmiot ja ristit kuuluvat erikoispiirteineen tiettyyn taidesuuntaan, ideologiaan ja symboliikkaan. Kuvioita käytetään rakennusten pohjapiirustuksissa yhtä lailla seinien ja ikkunoiden koristeina kuin henkisiin mietiskelymatkoihin.

Jaffe toteaa ympyrää pidettävän psyykkisen orientoitumisen tilana, taiteessa ympyrä on 8-säteinen. Kaukoidän ja Intian uskonnoissa meditaation välikappale on kokonaisuutta edustava 4-8- säteinen ympyrä. Mandala-mietiskelykuvio on geometrinen jantra. Kahdesta kolmiosta tehty kuvio, jossa toisen kärki viittaa ylös ja toisen alas, merkitsee miehisen ja naisellisen jumaluuden yhtymistä, eroottis-emotionaalisuutta. Psykologisessa symboliikassa vastakohtien yhtyminen on minän persoona vastaan ei-minän persoonaan. Toisiinsa ulottuvat kolmiot vastaavat psyyken tai itsen kokonaisuutta, johon tietoisuus ja piilotajunta kuuluvat. Mandaloita ovat katetraalin ruusuikkunat. Kristuksen sädekehä neljään osaan jaettuna viittaa kärsimykseen ja differentoituneeseen kokonaisuuteen sekä ei-kristillisessä taiteessa aurinkopyörään. Mandala kattaa pyhien ja maallisten rakennusten pohjapiirroksen muodon antiikista nykyaikaan. Se on arkkityyppisen kuvan projektio ulkomaailmaan.⁷⁵

Kristillisen taiteen keskeisin symboli on risti tai krusifiksi. Kreikkalainen tasasivuinen risti viittaa epäsuorasti mandalaan. Keskiajalla se on latinalainen pitkäsiivuinen risti ja symboloi ihmisen ja uskon käsityksen siirtämistä hengelliselle tasolle. Goottilaisen katetraalin latinalainen pohjaristi nostaa keskiajan mystiikan korkeuteen. Renessanssi muuttaa taidetta realistisempaan suuntaan, mikä on sen ajan hengen symboli. Pyöreitä pohjaratkaisuja tulee katetraaleihin, ympyrä latinalaisen ristin tilalle, ei uskonnollisista vaan esteettisistä syistä.⁷⁶

Hieronimos Bosch 15. vuosisadalla maalaa epärealistisia mielikuviaan ja renessanssin taiteilijat taas luonnollisia, aistillisia kuvia. Itse asiassa jo 1000-luvulla alkemistit ylevöittivät aineen salaisuuden ja rinnastavat sen kristinuskon taivaallisen hengen mysteereihin.

⁷⁴ Jung, Jaffe, 1997. s. 237,238

⁷⁵ Ibid, s. 240, 241,

⁷⁶ Ibid. s. 243, 244

Keskeisin symboli heille on ympyrän neliöiminen. He maalaavat näkyjään ja uniaan ihmisluonteen pimeä puolen innoittamana.⁷⁷

Modernit taiteilijat pelkäävät uhkaa. Tämän vuoksi he tekevät abstraktia taidetta kaikille katsojille kautta rajojen. Kuitenkin tyylin, ominaispiirteiden muuttaminen pysyy taiteilijakohtaisina. Geometrinen ympyrä teoksessa panee kysymään, missä me katsojat olemme ja mikä ovat rajamme. Abstraktissa tilassa paikallaan tai leijumassa on epäsymmetrisiä auringonkiekkvoja, lisäksi ympyröiden seassa ja erikseen on neliötä, suun- suunnikkaita ja suorakaiteita, jotka ovat yleisiä modernissa taiteessa.⁷⁸ Ympyrä on psyyken symboli, neliö maan läheisten asioiden ja ruumiin sekä todellisuuden symboli. Näiden suhteita pidetään nykyaikaisina symboleina. Ihminen pelkää sielunsa hajoamista oman juurettomuutensa vuoksi. Kauhu-unissa se ilmenee pyöreinä kappaleina.⁷⁹

Taiteilija tietää taideteoksen ja sen syntyajan keskinäisen suhteen, hän ilmaisee sisäisen elämänsä maailmoineen henkiselle taustalle. Siinä ei ole konkreettista, aistimuksellista ja yksilöllistä maailman läsnäoloa. Tässä syy, miksi teokset ovat kollektiivisia ja koskettavat kaikkia. Yksilöllistä on vain esittämistapa, tyyli ja laatu. Ilmestyksen tasolla oleva taide sijoittuu välille suuri abstraktio ja realismi.⁸⁰

Marcel Duchampin pulloteline ei ole taiteellinen, mutta asia kääntyy, kun esine asetetaan esittämistä varten. Kurt Schwittersin tauluissa tavalliset esineet antavat kokemuksia maagisesta yleveydestä ja teosten symbolisesta merkityksestä. Aines itsessään on abstrakti. Taiteilijat projisoivat osan psyykestaan elottomiin esineisiin, joissa uskotaan olevan salaisen sielun. Samoin se voi olla aavemaisessa ja metafyyysisessä Chiricon tai sattumanomaisessa Max Ernstin työssä.⁸¹

5 SATUJEN, TARINOIDEN JA UNIEN KIELI

Olavi Moilasan kirjaa *Satujen, tarinoiden ja unien kieltä* olen käyttänyt opettaessani opiskelijaa löytämään oman symbolikielensä. Moilasan psykoanalyttinen käsitys on peräisin Carl C. Jungilta. Opettamista koskevat kuva-aiheet toistuvat, mutta sen tarkoitus on vakuuttaa psykoanalyttisen otteen kattavuus myös kirjallisiin teksteihin ja sitä kautta kuviin. Sovellan 2. 3:ssa käsiteltyä konstruktivistista oppimiskäsitystä ja psykoanalyttistä näkemystä,

⁷⁷ Jung, Jaffe, 1997, s. 246

⁷⁸ Ibid. s. 247

⁷⁹ Ibid. s. 249

⁸⁰ Ibid. s. 250, 251

⁸¹ Ibid. s. 253, 254

mikä selittää sitä, mitä kaikkea voi oppia satujen, tarinoiden ja unien maailmasta. Opetustani vertaan myös luvun 2. 2:n esteettisen kasvatuksen assimilaatio-teoriaan, jossa tiedon sulauttamiseen käytetään tunteita. Pääpiirteittäin on kysymys oman sisimpänsä tuntemusten tarkkailusta ja kokemuksen sekä opetetun tiedon rakenteiden kasvattamisesta uudeksi tiedoksi, ilmaisuksi ja mieluummin omiksi symboleiksi saakka. Oman symbolikielen löytäminen minulle on entisestään vahvistunut lukiessani Moilasan tulkintoja tutuista ja tuntemattomista saduista ja myyteistä ja piirtäessäni Moilasan kirjaan henkilöiden figuureja. Satuja lukevat ensisijaisesti isovanhemmat ja vanhemmat lapsille, näissä tutkimusryhmissäni kaikki opiskelijat lukivat satuja. Tulkinta Moilasan tavalla oli heille uutta mutta ymmärrettävää.

Sadut ja tarinat on perinteisesti nähty lapsille tarkoitettuna opettavaisina tarinoina ja mielikuvitusta kehittävänä kielenä. Syvällisen symbolikielen ansioista ne soveltuvat aikuisille, joiden mielikuvitusta ne eivät ainoastaan kehitä, vaan motivoivat oppimaan omaa itseä, tutkimaan omia tunteita ja muistelemaan kokemuksia elämän ajalta. Useimmiten satujen ja tarinoiden sisällöt tulkitaan murrosikään liittyviksi kasvukivuiksi, milloin on nuoren vaikea irrottautua vanhemmistaan tai milloin vanhempien lapsistaan. Jollekin aikuiselle on saattanut jäädä kehitykseen aukkoja, ”elämätöntä elämää”, minkä syyt selviävät satujen kautta.

Tunne-elämä reagoi eri asioiden vaihteluihin toisinaan syvemmin, toisinaan pinnallisemmin. Pinnallisuus tarkoittaa sitä, kun emme tietoisesti halua ratkaista ongelmaamme, vaan unohdamme sen ratkaisemattomana alitajuntaamme. Ongelman ei tarvitse liittyä vain nuoruuden kehitysvaiheeseen, se voi tapahtua aikuisenakin. Asioiden tasapainottamiseen sysäyksen saa sadulta seuraamalla henkilöiden käyttäytymistä ja vertaamalla niitä omiimme. Sen kautta näemme oman kehityshistoriamme ja oivallamme sen totuuden, joka oli jäänyt käsittämättä. Tieto ja totuus on sadun kielessä.

5. 1 AAPISEN KAUTTA SYMBOLEIHIN

Sava on todennut 2. 3:ssa, että yksilöllisiä ja kollektiivisia symboleja voidaan psykoanalyysillä selvittää aina juuriaan myöten alitajuntaan asti. Siksi lähdin sadun piilo- ja kuvakieltä tutkimaan opiskelijoiden lapsuuden aapiskirjoista saakka. Kirjasto tarjosi käyttöömme vanhoja ja uusia suomalaisia satu-, tarina- ja uskontoaiheisia kirjoja. Kirjojen graafinen kuvakieli oli muuttunut opiskelijoiden aapisista tämän päivän aapisiin yhä värikkäämmiksi väripainomenetelmien kehityksen ansiosta. Piirustustekniikka oli löysännyt naturalismin otettaan tapauksissa, missä se oli ollut mahdollista heikentämättä silti taiteellista vaikutelmaa. Satukirjoihin oli tullut sarjakuvien piirteitä, kuten kuplia ja muita marginaalimerkkejä. Opetin myös kuvan tehokeinoina värien assosiaatioita vertailemalla isoja kesäaiheisia julisteita pikkukuviin katsomalla molempia läheltä ja etäältä. Sarjakuva ja mikä tahansa maalaus tai piirustus oli käyttänyt hyödykseen kuvakokoa. Vaikutus oli voimakkaampi isokokoisessa kuvassa kuin pienikokoisessa.

Kuvia katsomalla oppii kuvataiteen muotokieltä. Sitä on syytä tutkia monelta eri näkökulmalta. Aapisen kuvakieli oli luonut voimakkaat assosiaatiot lapsen mielikuviin, koska nämä samat aikuistuneet ihmiset tunnistivat kuvat. Aapisen tekemään vuodenaikojen jakoon, jälleensyntymisen symboliikkaan, perustuivat aikuisten luontokäsitykset eri väreistä. Kaikki mielsivät ruskeaan väriin syksyn, siniseen ja punaiseen joulun, kirkkaansiniseen keskitalven sekä vihreään ja keltaiseen kevään ja kesän. Itse asiassa lehti- ja havupuiden piirustustekniikkaa harjoiteltiin aluksi satukirjoista, samoin koti- ja metsän eläinten piirtämistä, kunnes pääsimme jatkamaan luonnollisilla tai keinotekoisilla malleilla.

Aapisten tutkiminen innoitti suunnittelemaan sekä kortteja että ylipäätään maisemien perusasioita rakenteen ja värien suhteen. Piilotajunnan arkkityypiset toimijat ja toimintajärjestelmät ovat sisäisesti meissä, ne ovat luovuuden pohjana. Siksi ihminen osaa kenenkään opettamatta tehdä nelikulmaisia asuinrakennuksia, samalla kun hän rakentaa itseään. Meillä on siis kollektiivinen ja symbolinen piilotajunta, joiden hyödyntäminen kuviksi saadaan esille tutustumalla omaan itseemme. Sama arkkityyppinen johdattelu

koski asetelmia ja esineiden piirtämistä kuin maisemien pienentäminen ja yksityiskohtien suurentaminen.

Keskustelu lapsuudesta johti koulua koskeviin uniin, jossa individuaatioprosessi tapahtuu. Yksi opiskelija muisti unen koulun pääovesta, jonka takana hän itki myöhästymistään ja jalkoja särki. Toinen opiskelija unikuvassaan kiiruhti kouluun puolikuun aamuhämärässä, hänenkin jalkoja särki. Aikuisena nähtyjä unia ei ehditty toteuttaa, mutta niistä keskusteltiin. Satujen innoittamana aikuiset alkoivat maalata lastensa muotokuvia ja puettuja kokovartalokuvia, mutta alastonta lasta ei maalattu.

Uskonnollisten lastenkirjojen taiteilijagraafikot olivat piirtäneet juuri ne maisemat, joista kristinusko sai alkunsa. Tuskin ihminen voi elää ilman mitään uskontoa, jälleensyntymisen toivossa on jatkuvuus. Enemmistö suomalaisista tunnustaa kristinuskoa, jonka taustalla on todellinen, historiallinen henkilö, Jeesus. Tämä ei ole satu, se on totuus. Me uskomme yhteen Jumalaan, taivaan ja maan luojaan. Usko elämän voimana on sisällöltään rakkauden sanomaa. Kuvataide sisältää sekä kristillistä että pakanauskonnollista symboliikkaa. Molempiin on tutustuttu kirkoissa ja näyttelyissä.

Suomalaisten kansallinen leima näkyy mytologisen Kalevalan ihmisten elämässä. Tapahtumat sijoittuvat Suomen luontoon, ihmisten kesken palavat tunteet rakastumisista vihaan ja väkivaltaan. Suomalaiset miehet tekevät alitajuisia Pohjolan matkoja, joihin liittyy kauniin tytön ja tytön pelottavan äidin kohtaaminen. Kreikkalaiset jumaltarut sisältävät samoja aineksia kiihkeästä rakkaudesta mustasukkaisuuteen ja vihaan, kuten tarinassa *Eros ja Psyche*. Antiiikin tarinoiden pakanauskontojen jumalat kuolevat ja jälleen heräävät, mutta kristittyjen Jumala elää edelleenkin.

5. 2. HIRVIÖ JA MINÄ

Opetuksessa käsittelemme sarjakuvien ja elokuvien hirviöiden kuvatulvaa, mutta ne pidettiin erillään omasta sadun hirviöstä. Kuva-aiheena se oli ongelmallinen siksi, että ensin oli kuviteltava se, mitä itse uskoi hirviön ulkonäöstä ja toiseksi se, miten satu, tarina tai uni sen kertoi. Hirviö elää mielessämme, tarvitsemme

totuutta, tietoa siitä, onko hirviö oikea hirviö vai onko äiti oikea äiti vai hirviö. Totuus on sadussa. Me itse maalaamme ne ominaisuudet, jotka aiheuttavat pelkoa, siksi hirviön ulkonäkö on persoonallinen. Olemme erilaisia ja eri kehitysvaiheisessa suhteessa toisiimme. Tarinoiden ja satujen tapahtumat paljastavat ihmisten eri luonteita pikkujumalista hallitsevaan ylijumalaan, sankareista hirviöön, konnasta veijariin, rakastajasta rakastettuun, tappajaan ja kateellisiin sukulaisiin. Tapahtumat ja uskonnolliset aikuistumisrituaalit esitetään erityisillä paikoilla, joiden historia kertoo niiden symbolistisen merkityksen. Paikat ovat maalla, merellä, ilmassa tai sisätiloissa. Maa on kaiken äiti, ja siitä kaikki on luotu, meressä on eriasteisia tunteita ja ilmassa kepeyttä. Rakennusten muodot viittaavat ihmisen kasvuun ja kehitykseen kokonaiseksi itseksi, persoonalliseksi yksilöksi.

Ihminen toimii järjen ja tunteiden mukaan. Tunteiden piiloon rakennettu ilmaisukieli on satujen, tarinoiden ja unien muodossa. Tämä maailma auttaa huomaamaan tarinassa olevat tragedian ainekset. Satu vapauttaa meidät vanhempien osittain tietoisesta ja osittain piilotajuisesta kirouksesta. Näin on käynyt vanhempien lapsiinsa siirtämille tunteille, jotka ovat hirviöiksi muuttuneita isän ja äidin moitteita, epäilyjä ja pelkoja. Kun sadun paha äitipuoli muuttaa prinssin hirviöksi, tuo äitipuoli tulkitaan oman äidin negatiiviseksi puoleksi, ja kun sadun sankari rohkenee taisteluun hirviötä vastaan, se muuttuu kauniiksi prinssiksi ja saa prinsessan. Tyttöjen ja poikien häpeän tunne rumasta ruumiistaan on itse asiassa isän ja äidin jättämää hirviötä. Se häipyä rakastumisen loistokkuuden edessä. Hirviökin tuhoutuu, kun nuori tuntee oman ruumiillisuutensa, sankari tuhoaa hirviön rakkautensa aseella.⁸²

Unet, sadut ja tarinat ovat kuin peilejä. Sielunrauhaa häiritsevät tekijät ovat lähtöisin vanhempien ja muiden sukulaisten kautta. Vapaudumme menneisyyden vangeista miettimällä ja katsomalla hirviöt pois unistamme, että voisimme rakastaa. Kaikkien ihmisten elämässä on ainesta Tuhkimoon, joka pitää itseään huonompana kuin sisaruksiin, kunnes rakkaus saa hänet pois uuninpankolta, tai ainesta Prinsessa Ruususen pitkään uneen, joka loppuu, kun Ruusunen rakastuu. Kosketuksella omiin tunteisiimme, sieluumme, on yhteys onneemme. Kosketus antaa aitoja tunteita, ilon ja surun kyneleitä. Piilotajuinen elämä on myös sielua, todellista elämää, jossa pienilläkin eleillä ja teoilla on merkitystä. Tarinoissa ollaan tekemisissä piilotajuiden henkilöahmojen, arkkityyppien kanssa. Opastajina piilotajuntaamme ovat

⁸² Moilanen, 1997, s.13.

syvimät tunteet, unet ja myyttiset kertomukset. Taiteilijat ovat aina osanneet tarinoiden lukutavan.⁸³

5. 3. ARKKITYYPINEN TOIMINTAJÄRJESTELMÄ

Tämän luento-opetuksen sisältö kuuluu psykoanalyttisen tiedon lisäämiseen tarkoituksena osoittaa luovia resursseja, jopa symboleja sekä saada opiskelija erottamaan kollektiiviset, yhteiset arkkityypit yksilöllisistä arkkityypeistä. Arkkityypiseen toimintaan liittyy kokemusten syvyys, suuntautuneisuus ja muistin tallentava luonne. Piilotajunnan myrskyn tuntee, vaikka ympäristö sitä ei aina huomaa. Suuttumukseen sisältyvä toiminnan mahdollisuus on kuvata sisäisiä tuntemuksia omalla kuvakielellä. Opiskelijoiden tunnekuvat nimettiin ilo ja suru, viha ja rakkaus, köyhä ja rikas, hyljätty ja rakastettu.

Me kuljemme kuin emme tuntisi tai näkisi mitään. Kokemuksemme painuvat piilotajuntaan, kollektiivisiin, ihmisille yhteisiin järjestelmiin. Maailma on täynnä erilaisia haamuja, joiden olemassaolon voima on pelottava, jopa eettisesti tuhoava. Tätä puolta myös taidemaailma hyödyntää. Unet puolestaan vääristelevät asioita, siksi totuus on toisenlainen. Muisti tallentaa menneisyyttä. Tarinat siirtyvät ihmiseltä yhteisöön, tällöin yhteisön muisti ja piilotajunta ovat kollektiivisia, yhteisiä sen ihmisille. Toisaalta ihminen voi muistella ja palauttaa mieleensä jotain oman lapsuutensa asioita tunnelmineen, toisaalta yksilölliset menneisyyden kokemukset, henget, ovat erilaiset kuin toisen. Tietoinen kykymme jäsentää maailmaamme yksilöllisesti. Kokemus piilotajuisena, henkien kokemuksena on kollektiivinen ja symbolistinen, siksi arkkityypit ovat yleismaailmallisia järjestelmiä.⁸⁴

Piilotajunnassa ollaan aina ikuisuudessa, vaikka kokemuksemme muuttuvat. Järkytyksen voi torjua tietyksi ajaksi elämään omaa elämänsä piilotajunnan manalaan eli tuonelaan, mutta se voi nousta sieltä raivostuneena henkenä, kuten tarinassa *Kalastaja ja henki*. Manala on myrskyävä meri yhtä lailla kuin hiljaisuuden paikka. Piilotajuiset riivaajahenget ovat menneisyyden käsittelemättömiä ihmissuhteita ja koskevat vanhempia, sisaruksia ja isovanhempia sekä vaikeita asioita. Kuolleen henki voi olla vahvempi kuin elävän. Kun kuollut on eläessään aiheuttanut ongelmia ja ilmestyy unennäkijälle, tämä vapautuu raskaista muistoista. Elokuvinna kohtaamme kuolleita, näkymättömiä kauhuolentoja ja vampyyreita.⁸⁵

Elämäntarinalla on yhteys unien kollektiivisiin taruihin. Unet ovat harvoin todellisia, niissä on sievistelyä ja lioittelua, se osa, mikä haluaa piiloutua, lähettää viestinsä peitettynä. Tärkeää on se, mitä tunteita

⁸³ Ibid. s. 14

⁸⁴ Moilanen, 1997, s.19, 20

⁸⁵ Ibid. s. 20, 21, 22

tarinan tieto herättää, miksi ollaan matkalla ja onko tavoite saavutettu sankaritekona.⁸⁶

Toimimme toisaalta kuin tietokoneen ohjelmassa arkkityyppisten mallien mukaan, toisaalta arkkityyppisessä järjestelmässä on vaistomaisia piirteitä ja suuntautuneisuutta, joita ei ole tietokoneessa. Kun arkkityyppinen malli vetoaa riittävällä uskottavuudella, näkee katsoja siinä mahdollisuuden uuden luomiseen. Satuja ja tarinoita on syytä katsoa arkkityyppien kautta ennen symbolien etsimistä. Elämättömän elämän sisältö on kuivaa ilman satujen taikavoimia ja todellisia elämän tarinoita. Ilman tarkoituksellista suuntautuneisuutta ja rakentavia rituaaleja olisimme epäjärjestyksen yhteiskuntalaisia. Pääpuuttemme olisi rakkaudettomuuden hengettömyys. Rakkaus on energinen ja eroottis-aistillinen voima elämän jatkuvuuteen. Luovuuden kannalta tärkeää on seurata omaa kehitystä ja kasvua naisena ja miehenä kohti yksilöllisyyttä. Se, että opimme inhimillisyyttä toisia ihmisiä kohtaan satujen tai elämän todellisten vaikeuksien kautta on yhtä tärkeää kuin se, että opimme tarinoita tulkitsemaan oikein.

Toisen ihmisen yksilöllisyyden ja aistillisuuden kunnioittaminen on edellytys aitoon elämään. Ihmisen jumalallisen olemuksen perusta on aistillinen rakkauskokemus. Rakkauden henki tulee lihaksi ihmisruumiissa, miehessä ja naisessa. Eroottinen rakkaus vaikuttaa itsen unohtamiseen ja palvelemaan toista ihmistä. Tahto on sitä, mikä saa meidät tekemään jotain. Oma tahto on usein äidin ja isän tahtoa, siksi vapautuminen on heidän henkiensä tappamista satujen mukaan.⁸⁷

Piilotajuiset mies- ja naissankarit ovat usein eläinten hahmossa, käärme on ihmisen perussymbolina. *Eros ja Psyche*-tarinassa vastakkainen sukupuoli kuvataan karhun, hiiren, sammakon tai rotan hahmossa ennen ihmisen osaan pääsemistä. Karhu puolisona tarkoittaa kyvyttömyyttä kohdata vastakkainen sukupuoli aistillisena ihmisenä. Eläimeen rakastuminen muuttaa nuoren prinssiksi tai prinsessaksi, jotka ovat luonnollisia sielun arkkityyppejä nuorten kehittyessä kohti aitoa miestä ja naista. Arkkityyppi, toimintamalli, perustuu eri tilanteissa tapahtuvaan reagoitukykyyn. Ne elävät tarinaperinteissä tuotavina rakenneosina ja ovat piilotajunnan riippumattomia hahmoja, jotka ohjaavat ihmisen kehitystä.⁸⁸

Kokemusten ja aivojen yhteinen arkkityyppinen tulkintajärjestelmä tallentaa kokemustiedot tietokoneen tapaan. Ohjelmassa äiti-arkkityyppi toimii vaistomaisesti silloin, kun äiti hoitaa pientä lastaan.

⁸⁶ Moilanen, 1997, s. 20, 21, 22

⁸⁷ Ibid. s. 23

⁸⁸ Ibid. s. 23

Äidin suhde lapseen on oikean arkkityypin toimintaa ja sisällöltään rakkautta. Toisessa ohjelmassa tulevan puolison kohtaamisen pelon syyksi lasketaan väärä, riivaajainen arkkityyppi. Arkkityypit siirtävät suvun historiaa seuraavalle polvelle kertomalla tarinoita siitä, mikä oli tärkeää lapsuudessa.⁸⁹

Miehen ja naisen arkkityypisille malleille ovat jungilaiset nimet siten, että jokaisessa miehessä on animus-naisellisia piirteitä, jokaisessa naisessa on anima-miehisiä piirteitä. Nämä perusarkkityypit johtavat ihmistä parhaaseen toimintaan kohti sielua, sitä ohjelmaa, jolla hän toimii. Näiden sisäisten henkien tehtävä on tuoda esille isän ja äidin jättämät emootiot tarkoituksella vanhemmista vapautuminen. Unissaan ihminen seurustelee usein vanhempiensa kanssa. Tästä kertoo satu *Kuihtumaton kukka*, jossa isästä vapautuminen tapahtuu peilin ja karhun avulla. Vapautuminen muuttaa karhun prinsssiksi. Sieluolemukseen kuuluu eheytyminen, tässä se tapahtuu itsensä naisena löytämisen muodossa.⁹⁰

5.4 USKONNOLLINEN MAAILMANKUVA

Opetus jatkui psykoanalyttisen tiedonlateorian pohjalta. Opiskelijoilla oli aito kiinnostus luterilaisen, uskonnollisen maailmankuvan syntyyn ja siihen, mikä erottaa sen pakanauskontojen mytologiasta. Opiskelijat toimivat sekä luterilaisessa kirkossa että vapaissa uskonsuunnissa. Uskontojen symboliikan sisältö tukee toiminnan jatkuvuutta. Uskontoaihe synnytti keskustelun, jonka tuloksena oman symboliikan merkit pääsivät nousemaan, jopa runoja syntyi.

Kristinusko on poikkeuksellinen muihin uskontoihin nähden. Siinä usko Kristukseen, Vapahtajaan, rakkaus ja armahdus koskettavat anojaa ja vaikuttavat elämän jatkuvuuteen myös uudessa, tuonpuoleisessa valtakunnassa, jossa ei syntiä tunneta. Uskovainen pyrkii hyvään ja inhimilliseen. Lankeaminen tarkoittaa sitä henkistä tai aineellista tekoa, joka on ihmiselle vahingollinen. Se on synti Jumalan edessä. Meillä on kuitenkin mahdollisuus sovittaa tekomme, ottaa anteeksiäntö vastaan. Kristinusko tunnustaa Pyhän Hengen toiminnan ihmisten keskuudessa ja se näkyy armolahjojen muodossa ominaisuuksina, jotka rakentavat seurakuntaa.

Yhtä lailla pakanauskontojen kuin kristinuskonkin keskuudessa tunnetaan rakkauden elämää kannattava voima. Toiseen sukupuoleensa rakastunut ihmi-

⁸⁹ Moilanen, 1997, s. 23

⁹⁰ Ibid. s. 29

nen on onnellinen. Kriittinen suhtautuminen rakastumiskohteeseen horjuu silloin, kun tunne sekoittuu järjen realiteetteihin, jotka ovat ristiriidassa rakastuneen toimintaan. Myyttien ja rituaalien suosio perustuu henkien luomaan toiveajatteluun tai uskoon paremmasta elämästä ja hyvistä ihmissuhteista. Ihmisten mieltä painavat asiat sovitetaan rituaalisesti kuvaten kulttuurin tai uskontojen sanelemia säädöksiä. Onnistuminen luo siinäkin onnentunteen sekä yksilölle että yhteisölle.

Satujen ja tarinoiden materiaalina on uskonnollinen maailmankuva. Myytit esittävät traumaa, jota ihmiset katselevat ja jonka kanssa elävät. Jumalia palvoessaan he saavat ainesta selviytymiseensä. Antiikin kreikkalaisilla oli kaikkien puolesta kuoleva ja henkiin heräävä Dionysios. Matriarkaarisissa kulttuureissa on hallitseva äiti-jumala, unitajunnassa hallitsevat ylisen äitijumalat ja manalan noitajumalat. Monijumalaisen kulttuurin ylijumala kieltää muiden jumalien palvonnan. Kristinuskossa kyse on lapsen uhrautumisesta, myös aistielämän uhraamisesta. Ennen papit sallivat vain kirkon ja Isäjumalan hyväksymät opit, kunnes uskonpuhdistajat Martin Luther ja Paavo Ruotsalainen puhdistivat käsityksillään Isän alistavan vallan. Ihmisistä tuli onnellisia, koska he ymmärsivät, että Isä armahtaa heidät. Tämän päivän isäjumalat ovat tie ja järki, joiden arkkityyppeinä ovat miesylijumala ja hänen järkevä tyttärensä. Palvonnan keskuksia ovat yliopistot.⁹¹

Yhteiskuntamme ihmisissä piilotajuiset tiedon ja vallan henkien arkkityypit elävät ja toimivat erilaisten halujen perusteella ja pyrkivät tekemään elämästä kauniin ja selkeän. Aito ihmisyyttä syntyy hengistä. Henget voidaan ymmärtää tunteiksi, jotka liikuttavat meitä. Joka kulttuurissa on tietynlaisia hallitsevia henkiä suositaan. Henget aikaansaavat toimintaamme. Ihmisen piilotajuinen viisaus on vaistojen varassa. Piilotajunnan ominta kieltä ovat eleet, ilmeet ja tunnot. Näitä kuljettavat ja ylläpitävät sadut, tarinat, unet sekä taiteet.⁹²

Rakkauden ensi tunteen kohtaamme murrosikäisenä. Tällä eroottisella energialla on ahdistava ominaisuus. Rakkaus toimii itsen kuoleman suuntaan siten, että minä unohtaa itsensä ja antaa tilaa toiselle. Antiikin kreikkalaiset pelkäsivätkin rakkauden jumalan Afroditen energiaa, joka saattoi tehdä ihmisen hulluksi. *Eros ja Psyche*-tarinassa rakastunut nuori poika irtaantuu vanhemmistaan ja samanaikaisesti sairastuu masennukseen, kunnes löytää rakastettunsa. Pojan itseluotamusta tukee sodan jumala Ares, tiedon hallintaa Apollo. Tyttö tarvitsee Artemista naiseuteensa, Ateenea sivistämiseen. Kaikki sadut ja tarinat ovat rakkauden löytymistä ja vanhemmista vapautumista. Äitienergian tapaisesti toimii myös isä-energia, se on lapsen ihastumista ja tukemista, sisar- ja veliarkkityyppi veljeyttä ja ystävyyttä. Arkkityypit edustavat suuntautumista, ne kokevat ja muistavat asioita.

⁹¹ Moilanen, 1997, s. 25

⁹² Ibid. s. 26

Uusien arkkityyppien näkemistapojen luominen ja tämän ymmärtäminen onkin luovuuden pohja.⁹³

5.5 MATKAT OMAAN MENNEISYYTEEN

Luvun alussa viittasin omien tunteiden tutkisteluun. Opetus jatkui tässä mielessä siten, että katsottiin tapahtumia kuin matkakertomuksena tai sarjakuvana. Aikuisen elämänkaareissa niitä eroteltiin eri vaiheina, kuten lapsuus ja murrosikä, nuoruus ja osa aikuisuuden vaiheista. Opiskelija asemoi itsensä pohtiessaan alitajuisten matkojensa syitä ja seurauksia. Kuvataiteen kannalta hän oli ensimmäisen matkansa tehnyt lähtiessään piirustus- ja maalauspiiriin ja toisen matkan kohteena oli ollut aikaansaadut tulokset näyttelyssä. Tämä tarkoitti pelon ja ennakkoluulojen voittamista ja uskoa omaan kykyihin. Kun hän oli lähtenyt matkalle toistamiseen, ennakkoluulot olivat kaventuneet ja tilalle tulleet omia tavoitteita. Näillä uusilla matkoilla oli käyty muistoissa aina lapsuuteen saakka ja tämän tuloksena oli syntynyt muistikuvien pohjalta useita maalauksia. Pallasmaa 2.5:ssä toteaa aistien vuorovaikutuksesta, miten ruumiillistunut tiedostamattomuus muistikokemuksena on käyttökelpoinen luovaan työhön.

Moilanen selittää matkasta omaan sisimpään, että tavoitteena on oman sielunsa löytyminen, tunteiden kohtaaminen. Tarinoiden matkalle lähtöön on jokin syy, usein se tulee unien muodossa. Uskonnollisessa ajattelussa lähtö sijoittuu etsikkoaikaan Jumalan antamana kutsuna, joka on sieluarkkityypin esiin nousemista. Satujen murrosikäiset saavat lähtökutsuja ja kokevat kriisejä. Ensimmäisen matkan alku on äidin syyllistä lähtemisessä. Pelkkä lähteminen on vaarallista, sen sankari tietääkin. Satujen matkailijaa odottaa jumalien viha. Äitijumala saattaa syödä tai isäjumala tappaa. Sankarin tehtävä on voittaa isää edustavat jättiläiset saadakseen palkkioksi tyttären.

Suomalaiset tekevät henkisiä Pohjolan matkoja ja käyvät Tuonellassa kohtaamassa menneisyytensä vaikeitten asioiden kerrostumia, elettyjä kriisejä. Miesten matkoissa mennään neitoa kosimaan. Kyse on sielun hukassa olevasta puolesta, satujen äidin loihdimasta hirviöstä tai eläinhahmosta. Noidat ja hirviöt voitetaan rakkaudella ja kovalla taistelulla. Sielun olemusta kuvaavat elämän vesi ja aarteet. Tarinan tarkoitus on oman sielun löytyminen ja menneisyyden taakoista vapautuminen. Onnettomassa lopputuloksessa matkaaja löytönsä jälkeen

⁹³Moilanen, 1997, s. 30

palaa äitinsä ja isänsä luo asumaan. Nämä tuhoutuneet sankarit näytellään kulttuurin yhteisinä traumoina ja rituaaleissa myytteinä.

Liian suuret kuvitelmat omista voimista romahtavat ja sankari kuolee. Yksinkertaisuuden löytänyt sankari jatkaa elämäänsä. Sankari on se minuuden rakennelma, jonka perusta on äidin ja isän kiitoksissa. Satujen Puhahilkan, Lumikin ja Ruususen hahmot kuolevat, nämä ovat isän ja äidin vallassa olevia tyttöjä. Ilman kuolemaa ei ole tytöillä elämää.⁹⁴

5.6 NÄYTTÄMÖT JA RAKENNUKSET

Opetuksessa käytin luentoa ja toin paikalle erilaisia materiaaleja, kuten väripigmentejä, poltettua hiiltä, pronssi- ja terrakottaveistoksia, paperimassatöitä, monikulmaisia puupalikoita, pahvi- ja muovirullia, kankaita ja naruja, että opiskelijat voisivat koskettaa kädellä ja katseella. Kuvataiteeseen käytettävillä materiaaleilla ja tietoisesti symboliikkaan pyrkivällä johdattelulla oli opiskelijan oppimishalua lisäävä vaikutus. Kuva-aiheita, teknillistä taitoa ja materiaalien yhteyttä voitiin verrata ja valita työhön sopivat menetelmät. Symbolistinen ajatussisältö lähtee maasta ja kulkee kemiallisten sekä fysikaalisten mahdollisuuksien tasolta takaisin alkuunsa. Tässä ajattelussa ovat mukana henki ja tunteet, uskonto ja uskomukset.

Oman kokemukseni mukaan kemiallisten maalien poissulkeminen ja maasta saatujen maavärien käyttäminen veivät kuvalliset ajatukset syvempään itsensä tuntemukseen ikään kuin primitiiviseen läsnäoloon. Maavärit edustavat lähes kaikkia värejä, kuten puna-, kelta-, ruskea- ja okrahiikkaa, siniharmaata savi-jauhoa tai mustaksi hiiltynyttä puuta. Kotipolttoisella hiilellä maalattiin isolle paperille, jolloin maalausjälki oli pehmeää. Tarkoitus oli osoittaa, että luonnon materiaali motivoi luovaan työhön yhdessä symboliikkatietoisien näkemyksen kanssa. Näkeminen vei kosketteluun ja kokeilu rohkaisi uusiin kokeiluihin. Sivellin vaihdettiin hetkeksi stomppiin, veitseen ja lastaan.

Moilanen tarkentaa, että pyhä materia, maa, on asioiden luomisen paikka. Alkemiassa maa on henkeä ja tarinoiden heijastusta. Raamattu sekä myyttiset tarinat kertovat maan tomusta ihmisen luomisen. Äiti-maasta syntyvät uudet kasvit, jotka palaavat maahan kuin äidin kohtuun, maaolemuksen, joka on sama kuin Tuonela tai Manala.

⁹⁴ Moilanen, 1997, s.34,35, 36

Tarinat ja sadut syntyvät alkuniityllä ja paratiisin puutarhassa, jonka keskellä on elämänveden lähde. Maan luolissa on ruumiinkuvia tiellä maan sisään.

Ruumiin mielikuvat ovat maamielikuvien ymmärryksen perusta eli millaisiksi maan muodot tajutaan, sellaisia ovat ruumiin mielikuvat. Korkeat paikat ovat tietoisien toiminnan arkkityyppejä edustavien jumalien olinpaikkoja, laaksot ja syvät maan uurteet herättävät intohimoa ja voimaa. Metsässä liikkuminen on liikkumista henkisessä maailmassa, piilotajunnassa. Siksi unet ja tarinat kuljettavat meitä metsässä, sen halki ja opettavat seuraamaan, mitä ympärillä tapahtuu. Eläimen pyydystäminen tarkoittaa ihmisen villin puolen kesyttämistä, jumala on eläimessä.⁹⁵

Tuli on tarinoiden elementti ja tulen sytytys henkinen rituaali, villin energian kesyttämistä. Tuli on myös kuin jumalallinen kipinä ja sammuttava tuli kuin hiipuva elämä. Vesi symboliikassa tarkoittaa veden alle hukkuneita asioita, tunnemaailmamme on kuin vellova meri. Tunteiden ilmaisun pelottava este tulee usein isämaailmasta. Kreikkalaisille Poseidon on merenjumala, suomalaisilla Vetehinen, veden hallitsija. Kalat viittaavat selkeytymättömien tunteiden hallintaan. Meren olemus on äiti, erikoisesti suun ja vatsantunteisiin liittyvä. Vesiulapat kertovat etäisyyksistä. Veden selkeys on tunteiden selkeyttä. Ilma on älyn ja hallitsevan järjen peruselementti. Kirkas ilma tarkoittaa kirkasta järkeä, selkeytymätön matalaa painetta. Sielua symboloi lintu. Kotkaa pidetään ilmojen haltijana, ylijumalan symbolina. Olennaista terveelle sielulle on keveys. Uskontojen syvin olemus on luopumisen keveyttä.⁹⁶

Antiikin kreikkalaisen paratiisi on meren pohjalla, jossa on musiikkia, naisia ja ruokaa. Ruokaa saadaan myös nykyisten uskontojen taivaan paratiisissa. Elämänvettä, viiniä, maitoa ja hunajaa virtaa jatkuvasti paratiisin neljässä joessa. Paratiisin muoto on nelikulmainen mandala. Taustalla elää toive palata takaisin äidin rinnoille. Kristillisessä perinteessä paratiisi on taivaallinen Eedenin puutarha tai Jerusalemi. Kuolema on paluuta takaisin taivaan valtakuntaan. Uskonto muuttuu tällöin isään kohdistuvaksi kaipuuksi. Aito arkkityyppinen työskentely pitää paratiisikuvia vain voimana mielikuviin eikä sekoita niitä kuolemanjälkeiseen haaveiluun.⁹⁷

Paratiisikuvissa on rakennusmalleja. Saduissa, tarinoissa ja unissa esiintyy temppeleitä, linnoja ja muita rakennuksia, jotka poikkeavat toisistaan sisustukseltaan. Tempelit noudattavat nelikulmiota, mikä antaa viitteitä maailmankaikkeuden ja ihmisen olemuksen mielikuviin. Koti, rakennus, on kuva minuudesta. Ihminen on kiinni hengellään kotiinsa keräämissä esineissä. Kulmiot ja mandalat ovat rakennusten pohjapiirustuksissa ja ornamentit koristelussa. Mandalat rauhoittava mietiskelyyn.⁹⁸

⁹⁵ Moilanen, 1997, s. 37, 38

⁹⁶ Ibid. s. 39, 40

⁹⁷ Ibid. s. 40

⁹⁸ Ibid. s. 41

5.7 SYMBOLEITA BIEDERMANNIN MUKAAN

Moilasen lisäksi kuvasymboleita analysoi myös Biedermann. Tähän symbolien ryhmään liittyvät abstraktit kuvat olivat opiskelijoista vaikeita. Ympyrän muodosta keskusteltiin avaruuden taivaankappaleena, suljettuna muotona. Kalvon avulla opetin viivan funktion siten, että muoto seuraa sitä pallon muodossa, kun pyöristyminen tapahtuu viivoja kaartamalla ja varjostamalla. Mallina olivat pallo, kuutio, -monikulmio, -kartio ja putki, joiden kaikkien varjot luovat eri vahvaa syvyysvaikutusta. Esineiden pinnoilla oli reikiä ja naarmuja. Opiskelijat piirsivät geometrisia kuvioita tiedostamattomasti ja tarkoittamatta niitä uskonnollisiksi tai muiksi symboleiksi. Rakennuksissa geometria ja perspektiivit olivat edukseen ulko- ja sisäkuvissa, pöytien pinnoilla, seinissä, nurkkakulmissa ja lattiapintojen kuvioleikkauksissa.

Motivoin opiskelijoita jättämällä abstraktin sanan pois kielestäni. Yksi opiskelijoista oli kauan pohtinut jotain aihetta, kunnes hän spontaanisti ja tiedostamattomasti maalasi pastelliväreillä kreikkalaistyyppisen laivakuvan. Toinen opiskelijoista kokeili kolmiota vapaaseen järjestykseen tilassa, värien lisäämisen jälkeen kolmioihin tuli voimakas ja jännitteinen syvyysvaikutelma. Kolmannen opiskelijan väriteoriatehtävästä löytyi ikäänkuin kuin palavia laivoja tummansinisellä merellä. Männyn piirtäminen ja maalaaminen osoittautui vaikeaksi, sen runkoa tehtiin vesivärein kuivalle, märkää märälle ja juoksutustekniikalla eri painoisille papereille. Hiilellä, pastelliliiduilla ja öljyvärillä harjoiteltiin koivunrunkoa ja lopputuloksena tuli paksurunkoisia itkupajuja. Kuusta kokeiltiin vesiväreillä, parhaimpaan tulokseen päästiin öljy- ja pastelliväreillä.

Länsimaalaisen taiteen kolmio kolminaisuus-symboliikassa tarkoittaa, että tasasivuinen kolmio kuvaa Isää, Poikaa ja Pyhää henkeä. Kolmion kärki ylöspäin viittaa tuleen kärki alaspäin veteen, kaksikkojärjestelmänä kuusisakaraista tähteä.⁹⁹ Kuutio, neliön kolmiulotteinen muunnos, tarkoittaa kestävyyttä ja Taivaallista Jerusalemiä, kaupunkia, jonka kaikki sivut ovat yhtä suuret. Onnenlukuna se on arpakuutio, missä vastakkaisten sivujen silmäluku on täydellisyyden luku seitsemän.¹⁰⁰ Kuolemansymboleita ovat laivat, merihevoset, uurnat, itkupajut, luurangot, luut ja pääkallot. Antiikin hautakivien kuvissa ovat naiset pää peitettyinä.

⁹⁹ Biedermann 1996, 140

¹⁰⁰ Ibid. s. 162.

Kreikan taiteessa kirkkolaiva ankkureineen ja risteineen viittaa kuolemaan, Nooan arkki-kuvassa kyyhkynen näyttää tietä Paratiisiin.¹⁰¹ Luolat kansantarinoissa ovat peikkojen ja lohikäärmeiden vartiomia paikkoja. Unisymboliikassa luolat viittaavat elämäntarkoituksen etsimiseen.¹⁰² Mandalat ovat henkisiä vertauskuvia, mutta niitä käytetään pohjapiirroksissa ympyrän ja neliön ohella.¹⁰³

Alkumuna-ajatus liittyy maailman syntymiseen. Kalevalassa sotka munii emon polvelle, munat vierivät pesästä ja menevät rikki. Kristinuskossa munasta kuoriutuva kananpoika kuvaa haudasta nousevaa Kristusta.¹⁰⁴ Puutarha on kristillisessä symboliikassa paratiisi, ja aidattu puutarha viittaa neitsyyteen ja Mariaan.¹⁰⁵ Ympyrälle on egyptiläinen selitys, että kehään sidottu nuora tarkoittaa ikuisuutta, antiikissa ympyrää kuvaa käärme, joka puree häntäänsä. Ympyrä myös Jumalan ja taivaan vertauskuva, neliö on maan ja ihmisen. Ikonografiassa ympyrä on sädekehä ja myös loistava aura.¹⁰⁶

6 FRIDA KAHLON TUOTANTOA MOTIVOINTIIN

Opetus jatkui psykoanalyttisessä tiedonalassa, seurattiin yksittäisen meksikolaisen taiteilijan Frida Kahlon, 1907-1954, tuotantoa. Kuvat hämmensivät mieliä, sitä syvensi hänen tapahtumarikas elämäntarinansa. Fridan valitsin samais-tumiskohteeksi erityisesti naisopiskelijoille. Frida opiskeli aikuisena taiteilijaksi, hänellä oli samoja tuskia kuin monilla opiskelijoista, kuten abortteja ja eroja. Tarkoitus oli rohkaista opiskelijoita symbolistiseen uuteen ilmaisuun ja käyttää elämäkokemuksia hyödyksi.

Tämä luku sisältää kolmen kirjoittajan Carlos Fuentesin, Sarah M. Lowen ja Hayden Herreran mielipiteitä Fridasta, tuotannosta ja elämästä. Fridan kokonaiskehitys tapahtuu asteittain ja syvenee onnettomuuksien myötä. Hän sairasti lapsesta lähtien, ensin oli polio, sitten sattui liikenneonnettomuus ja aikuisena hänelle tehtiin useita abortteja. Hän kuvasi teoksissaan tuntojaan rakkaudesta vihaan saakka ja kansanomaisella vaatetuksella ja päättävällä ilmeellä peitteli kipujaan. Tuotantoa tarkasteltiin suhteessa hänen persoonallisuutensa

¹⁰¹ Biederman, 1996, s. 168

¹⁰² Ibid. s. 202

¹⁰³ Ibid. s. 232

¹⁰⁴ Ibid. s. 228

¹⁰⁵ Ibid. s. 286

¹⁰⁶ Ibid. s. 362, 428

muodostumiseen. Hänessä toimivat hyvä ja pahapuoli, varjo sekä miesominaisuuksinen animus. Huono varjo on taiteessa kaikkialla. Siinä onkin hänen positiivinen, luova mahdollisuutensa. Maalauksissa animuksen voi nähdä esimerkiksi pienenä aviomies Diego Riveran kuvana otsalla tai Fridan rinnalla. Itse on kauniina hedelmissä ja yleensä luontoon liittyvissä kuvissa, jopa peurassa. Itse on myös Meksikon maan äiti, joka ruokkii lastaan. Maalauksissa on meksikolaisen symboliikan rikkautta monine eri viitteineen.

6.1 PALJASTAVA OMAKUVA

Frida käy eri kouluja, opiskelee yliopistossa ja opettelee meksikolaisen maalaustavan. Hän on tietoinen symboliikasta, surrealismista, panteismista ja omista taitelijaihanteistaan. Hän tekee meksikolaisia, ex vote- maalauksia, pieniä retabloja, joissa on metalli- tai puulevylle tehty merkittävän tapahtuman kuvaus. Tapahtumasta selviytyminen on kiitoksen osoitus pyhimyksille tai Jumalalle.¹⁰⁷

Hänen ihanteitaan ovat meksikolaisen Posadan ja eurooppalaisten Goyan, Brueghelin, Boschin ja Magritten teokset. Retablo-kuvaus perustuu realistiseen tapahtumaan tai mielikuvitukseen. Fridan omakuvissa on intohimoa, viattomuutta ja kärsimystä. Esineissä ja muissa kohteissa vaikuttaa irrallisuuden ja ylikuonnollisuuden tunnelma, siksi Fridaa pidetään surrealistisena.¹⁰⁸ Panteistina hän tutkii kaiken olevaisen keskinäistä suhdetta ja viljelee hedelmällisyyden symboleja: kukkia, hedelmiä, apinoita liitettyinä nauhoilla kasveihin ja niiden suoniin.¹⁰⁹ Fridalle vaatteet on enemmän kuin toinen nahka. Toisaalta humoristinen rituaalipukeutuminen on paratiisia varten, toisaalta naamio särkyneen ruumiin peitoksi. Vielä kuoleman lähestyessäkin hän maalaa sängyssä maaten ja päällysvaatteihin pukeutuneena.¹¹⁰

6.2 LOWE ANALYSOI FRIDAN PÄIVÄKIRJAA

Sarah M. Lowesta on Fridan ajatukset aitoina hänen päiväkirjassaan, hänellä on ollut valinnan pakko edessään, mistä ovat jäljet hänen intiimissä kuvissaan. Myös ajankohdan yleinen henki taidemaailmassa ja surrealismin kannattajien, kuten Salvador Dalin ja Rene Magritten, ihannointi aikaansaavat hänen kuviinsa toisen, alitajuisen sekavan mielen maailman. Taiteellisen tuotannon kannalta

¹⁰⁷ Fuentes, 1995, s.13

¹⁰⁸ Ibid. s. 14

¹⁰⁹ Ibid. s.17

¹¹⁰ Ibid. s. 23

sairaudet ovat syventäneet ilmaisua, ja ne ovat terästäneet päätöksen halua jatkaa yrittämistä. Hän on löytänyt muotokielen, jota tuskin muuten olisi. Tämä on taiteen harrastajille ja opiskelijoille esimerkki lujasta luonteesta, taistelijasta taiteen piikkisellä polulla.

Automaattiset piirustukset vievät alitajunnan näkyihin. Biomorfiset muodot kehittyivät kasvoiksi, ruumiinosiksi, eläimiksi ja maisemiksi. Hän kuvaa seksuaalista intohimoa, äidillistä hoivaamista ja mystistä yhteydentunnetta taiteilijamieheensä, Diego Riveraan. Useimmista omakuvista heijastuu tekopyhyyttä ja puutetta.¹¹¹ Meksikolaisen kulttuurin hän sitoo itseensä kansanomaisilla puvuilla, sormuksilla sekä kampauksella. Myyttien tuntemus, kuvapatsaat ja temppelit yhdistävät hänet Meksikon suuruuden aikaan. Kommunistina toimiminen vähenee pelkäksi sosiaaliseksi omaksitunnoksi.¹¹²

Päiväkirja paljastaa kymmenen vuoden ajalta ennen hänen kuolemaansa fyysisen heikkouden ja yksinäisyyden. Sairaudet alkoivat jo lapsena poliosta ja kouluikäisenä liikenneonnettomuudesta. Kuitenkin hän suorittaa koulunsa, aloittaa yliopistossa lääkärin opinnot, keskeyttää ne, mutta jatkaa taiteen opiskelulla yhdistääkseen lääketieteen ja taiteen. Opintojensa ansiosta hän osaa kuvata ruumiinosia, sisäelimiä, myös biologisia kuvia; kasvien juuria, suonia ja närhiä.¹¹³

6.3 SAIRAUKSIEN HYÖDYNTÄMINEN

Herrera viittaa myös Lowen käsityksiin Fridan halusta tutkia renessanssin taiteilijoita. Hän halusi lahjastaan tietoisena edistyä sairaudesta huolimatta, mikä on tulkittu itsehoitomenetelmäksi. Tämä tulkinta viittaa psykoanalyttiseen teoriaan itsensä tutkistelusta. Moilasan ”itsehoitomenetelmä” luvussa 5. 2 on suosittanut satuja lukemalla ratkaisemaan henkisiä kasvuongelmia ja hankkimaan henkinen tasapaino tai katsomaan pois unissa uhkaavat hirviöt. Opetus alkoi luentona, jossa esittelin kirjojen avulla taiteilijan teokset.

Jo kouluvuosina Frida oli opetellut piirtämisen taitoa ja muovailua sekä myöhemmin grafiikkaa. Hänen toiveensa oli ansaita elantonsa tekemällä lääketieteellisiin julkaisuihin tieteellisiä kuvituksia. Ensimmäiset kuva-aiheet olivat muotokuvia ystävättäristä, perheestä ja itsestä. Sen tähden hän tutki Italian renessanssia, erityisesti Bottitcellia, jonka

¹¹¹ Fuentes, Lowe, 1995, s. 26, 27

¹¹² Ibid. s. 28

¹¹³ Ibid. s. 29

vaikutus nähdään näissä muotokuvissa. Frida joutui onnettomuuden takia useisiin selkärankaleikkauksiin ja makaamaan kipsiliivissä¹¹⁴

Onnettomuuden seuraukset saivat hänet tarkkailemaan oman miensä tiloja ja kuvaamaan sitä, mitä hänen kehollaan tehtiin. Siksi hänellä on kasvojensa päällä naamio, ruumis alastomana, haavoittuneena ja sydän rinnalla, ruumiin ulkopuolella. Lääketieteen opiskelu oli kunnianhimoa, maalaus taas psykologista leikkaushoitoa, osa hänen persoonallisuutensa rakentumisessa. Teatterimainen itseilmaisuus oli tapa hallita ympäristöä. Onnettomuuden jälkeisissä kirjekuvituksissa rakkaalle miesystävälle Alejandrolle useimmat omakuvat itkevät.¹¹⁵

Fridan itkun kuvaus ei ole valitusta. Omakuvissa on päättäväisyyttä ja teräksistä voimaa, sen osoittaa taulu *Murtunut pylväs*, 1944. Tuskaa kuvaavat naulat alastomassa kehossa, rinnan ylävartalon halkeama pitää koossa ortopedinen liivi. Avattu vartalo viittaa lääketieteellisiin leikkauksiin ja tunteisiin, liivi estää kahtiahoajamisen. Selkärangan paikalla oleva pylväs tunkeutuu kehon punaiseen halkeamaan ja lävistää sen vatsasta leukaan ja päähän. Toisaalta pylväs viittaa falloksen, seksuaalisuuden ja kivun yhteenliittymiseen, toisaalta teräskaihteeseen, joka lävistää Fridan vaginan onnettomuudessa. Tukiliivin hihnat korostavat rintojen haavoittuvuutta, niiden kauneus tekee repaleisen haavan kauhistuttavaksi. Lantiota kiertävä vaate on kuin Jeesuksen käärinliinan. Vaikutusta lisää kuvan pyhimysmäinen, henkinen kärsimys, fyysinen kipu, alastomuus ja seksuaalisuus.¹¹⁶

6. 4 DIEGO RIVERAN VAIKUTUS

Luento-opetuksessa erottelimme myös ilmaisuteoriaan pohjautuvia merkkejä. Herreran teksti kuljettaa lukijan ensin Fridan kotiin katsomaan muotokuvia. Lasten kuvissa on teknillistä kömpelyyttä, muissa muotokuvissa ilmenee merkkejä vapautuneisuudesta ja Diegon vaikutuksesta. Linja-autoaseman penkille istumaan vierekkäin Frida sijoittaa meksikolaisen sosiaalisen kulttuurin edustajia. Tämän jälkeen kuvien sisältö liittyy Fridan Amerikan matkaan ja tuloksena on kuvia amerikkalaisista. Kuvissa viitataan yhteiskunta- ja sosiaaliseen kulttuurisymboliikkaan. San Franciscon kuvissa alkava erottua mielikuvien ja assosiaation maailma.

Avioliitto maanmiehensä, taidemaalari Diego Riveran kanssa vaikuttaa Fridan taiteen tyyliin ja sisältöön usealla tavalla.

¹¹⁴ Herrera, 1990, s. 81, 82, 83

¹¹⁵ Ibid. s. 94, 95, 96

¹¹⁶ Herrera, 1990, s. 97,98

Kun Fridan sisaren muotokuvassa, *Cristina Kahlo* vuodelta 1928, on vielä jäykkiä muotoja ja taustalla yksityinen kasvin osa, niin samalta ajalta olevassa *Agustin Olmedon* muotokuvassa tausta on enää laaja sininen alue, Diegon tekemien freskojen tapaisesti.¹¹⁷ Lasten muotokuvissa on aloittelijan kömpelyyttä, mutta myös juhlavuutta, kosketavuutta ja primitiivisyyttä. Se on meksikolaiselle kansantaiteelle ominaista. Nuori tyttö, *Nina*, 1929, istumassa tuolissa yllään oliivinvihreä puku ja pitsikoristeiset hihat. Kuviin ei liity maalauksen teorioita tai yleistyksiä, vaan keskittymistä vaatteiden ja kasvojen yksityiskohtiin tavoitteena meksikolainen elämä.¹¹⁸

Maalauksessa *Linja-auto*, 1929, Frida ilmaisee meksikolaisen yhteiskunnan tyypit nähtävänä rivissä istumassa: alemman keskiluokan nainen ostoskoreineen, työväenluokkaa edustava työmies jakoavaimineen, intiaaniäiti lapsi sylissään ja pikkupoika sekä vanha kapitalistimies ja tyttö porvarisluokasta. Työläisen solmio ja paidan valkoinen kaulus ovat ironinen kommentti työläisistä, jotka marxilaisen ennustuksen mukaan perivät maan. *Omakuvissa* avioliiton vaikutus näkyy. 1. *Omakuvassa*, 1926, ystävälleen Alejandrolle, hänellä on vielä renessanssityylinen samettileninki, 2. *Omakuvassa*, 1929, avioliiton ajalta Diegon kanssa, on hän meksikolainen, yksi kansasta. Kuvan pitsipusero on halpa torikojuissa myytävä vaate. Esikolumbiadisets ja dehelmet symboloivat taiteilijan identiteettiä, intiaanien ja espanjalaisien jälkeläistä.¹¹⁹

Legendassa Tehuantepekin kannaksen naiset ovat aistillisia, älykkeitä ja kansanperinteessä edustavat naisten hallitsemaa yhteiskuntaa. Heidän pukuunsa kuuluu pitkä punainen samettihame, jonka helmassa on puuvillaröyhelö sekä valkoinen kirjailtu pusero että pitkä kaulakoru. Frida käyttää tätä ja muitakin kansanpukuja sandaaleineen, saappaineen ja rivouksin kirjailtuine alushameineen. Pukeutuminen on tarkka rituaali vyötä ja kampausta myöten. Miellyttääkseen Diegoa Frida valitsee tehuanalaispuvun, koska perinteisen meksikolaisasun kansa on luonut kansalle. Alueen oman asun käyttäminen on kansan yhteyden julistus. Tämänlainen primitiivinen naamio pyrkii poliittisesti vapauttamaan kansan amerikkalaisesta riippuvuudesta.¹²⁰ Asu on sosiaalisen kommunikaation muoto. Hän tarvitsee asuja eristäytyneisyyden vastalääkkeenä piilottaen arpensa ja ontumisensa sekä korvaten ruumiinsa puutteet, pirstoutumisensa ja kuolevaisuuden tunteensa sitä värikkäimmiksi tulleilla koristeilla, nauhoilla ja vöillä, mitä enemmän terveys heikkenee.¹²¹

San Franciscossa kirurgi Eloesser toteaa Fridan selkärankaskolioosin. Frida maksaa saamansa lääketieteellisen avun tekemällä *Eloesserista muotokuvan*, 1931. Kokovartalokuvassa on 1800-lukujen maalaustapaa ja vaikutus primitiivinen. Puolen vuoden aikana,

¹¹⁷ Herrera, 1990, s.117,118

¹¹⁸ Ibid. s.118, 119

¹¹⁹ Ibid. s. 120, 133

¹²⁰ Ibid. s. 134, 135

¹²¹ Ibid. s. 137

kun Fridan jalka oli ollut kipeä, hän maalaa vain ystävien muotokuvia. Kalifornialaisesta kasvinjalostajasta *Luther Burbankista*, 1931, hän tekee ihmisen ja puun sekamuodon. Kuvan pieni mies jatkuu housunlahkeista suureen puuhun, juuriin ja lopuksi haudassa makaavaan ihmisen luurankoon. Kuvan sisältö on elämän ja kuoleman kaksinaisuus sekä kuoleman elämää hedelmöittävä vaikutus.¹²²

Mielikuvamainen Burbank ennakoii todellisuuden ja mielikuvan käyttöä. Se jatkuu maalauksessa *Isovanhempani, vanhempani ja minä*, 1936. Frida maalaa myös hääkuvansa, *Kaksoismuotokuvan*, 1931. Sanfransicolaiset näkevät heidät seisomassa rinnakkain suurikokoinen Diego paletteineen ja vierellään pikkuinen vaimo, Frida ihailevana puolisona ja ikäänkuin ilmassa leijumassa. Meksikolainen nainen omaksuu tietoisesti alistuvan roolin, mutta todellisuudessa johtaa miestänsä.¹²³

6.5 FRIDAN MESTARITEOKSET

Opetus eteni luennon ja keskustelun muodossa. Aiheena oli mielentila ilosta suruun, rauhasta levottomuuteen, riidasta sopuun. Abortti on suruasia naisen elämässä. Surumielen karkottamisesta on kysymys, kun opiskelija hahmottaa sikiönmenetyksensä vesivärein ja ikäänkuin katseella koskettaen jättää jäähyväiset. Fridan teokset ovat kirjan kuvinakin ainutlaatuisia, niissä oli loputonta ainesta symboliikka-keskusteluihin ja kuvan kautta oppimiseen.

Keskenmenon jälkeisenä 5. päivänä Frida piirtää itsestään muotokuvan kimonossa ja silmät kyynelissä. Lääketieteellisiin teoksiin tukeutuen syntyy kuva hänen poikasikiöstään. Joissakin piirustuksissa Frida on unihahmojen ympäröimänä. Ne ovat kiinnittyneenä hänen päähänsä kiemuraisilla säikeillä. Oletettavasti hän soveltaa surrealistista automaattista tekniikkaa, vapaata assosiaatiota.¹²⁴

Henry Fordin sairaala, 1932, luetaan veristen töiden sarjaan. Sen ilmaisuvoima ylittää kaikki edelliset maalaukset. Kuvassa vertavaluva Frida makaa sängyllä, pyöreällä vatsalla on suonimainen punainen lanka, langan toisessa päässä on sikiö, jolla tämä liittyy Fridaan. Toisissa nauhoissa on hahmoja symboloimassa hänen tunteitaan. Sairaalasänky sinisen taivaan alla on kuin karulla tasangolla, mullanvärisyys ilmaisee hänen eristäytyneisyyttään ja yksinäisyyttään. Taustan tehdas kuvaa Diegon kaukaista asemaa Fridan tilanteesta.¹²⁵

Sairaalasta päästyään Fridan aiheena oli *Frida ja abortti*, 1932. Kuvan alkio on piirretty kohtuun, itse sikiö on suuri ja

¹²² Herrera, 1990, s. 147, 149

¹²³ Ibid. s. 150, 151

¹²⁴ Ibid. s. 169

¹²⁵ Ibid. s. 172, 173

pystyasennossa kokovartalokuvan vierellä. Jakautumisvaiheessa olevat solut viittaavat aikaisempiin lapsen kehitysvaiheisiin. Veritipat juoksevat reisiä pitkin maahan, hautaan, jonka läheisyydessä puutarhan kasvit imevät verta juurillaan. Fridan vartalo on jaettu tummaan ja vaaleaan puoleen, elämään ja kuolemaan.¹²⁶ Fridan oman lapsen kai-puusta on maalaus *Minä ja mukkeni*, 1937, missä Frida tupakoi sängyllä ja vierellään eloton nukke, viitteenä toiseen keskenmenoon. Fridan retabloissa on samanaikaisesti omaa ulkoista ja sisäistä maailmaa sekä fyysistä tuskaa.¹²⁷

Teoksesta *Omakuva Meksikon ja Yhdysvaltain rajalla*, 1932, paljastuu Fridan asenne pukeutumisen ja käytöksen soveliaisuussääntöihin. Siksi hänellä on toisessa kädessä savuke ja toisessa Meksikon lippu. Fridan oletetaan saaneen inspiraation auringonpimennyksestä, jolloin aurinko ja kuu olivat samanaikaisesti taivaalla. Tästä eteenpäin ne toistuvat hänen töissään. Kyse on symbolisesti kosmisten ja maanvoimien vaikutuksesta, kuten asteekkien usko ikuisesta sodasta valon ja pimeyden välillä sekä Meksikon kulttuurin vastakkaisuuksista, kuten elämä ja kuolema, menneisyys ja nykyisyys, maskuliinisuus ja feminiinisyys. Aurinkoa pidetään hedelmällisyyden antajana ja kuuta feminiinisenä prinsüppinä, ihmisten ja jumalten äitinä.¹²⁸

Teos *Syntymäni*, 1932, on toisaalta lääkärin näkökulma lapsen syntymästä, joilloin pää työntyy hänen äitinsä jalkojen välistä, toisaalta teos viittaa Fridan syntymättömän lapsen kuolemaan. Lapsi vaikuttaa kuolleelta, samoin osoittavat tuntomerkit, jotka kuvaavat lakanan peittämää äidin päätä. Sängyn yläpuolella riippuu kuva toisesta itkävästä Surujen Neitsyeestä.¹²⁹ Meksikolainen huumori on yhtä aikaa nautintoa ja naurua kuolemalle. *Pari pientä hipaisua*, 1935, viittaa mieheen, joka surmasi vaimonsa 20 veitseniskulla. Oikeudelle tämä selitti niitä olleen vain pari hipaisua. Kuvalla on yhteyksiä myös Kristus-esikuvaan ja hänen ruoskimiseensa.¹³⁰

Vaikka Frida karkottaa pahan mielensä, hän ei unohda niiden aiheuttajia. Sisarensa Cristinan ja Diegon rakkaussuhde oli aiheuttanut syviä henkisiä haavoja, mutta niistä nousemisen hän osoittaa teoksissa *Muisto*, 1937, ja *Muisto avoimesta haavasta*, 1938. Fyysiset haavat kuvissa ovatkin henkisten haavojen symboleja.¹³¹

¹²⁶ Herrera, 1990, s. 172,173, 174.

¹²⁷ Ibid. s.176,177

¹²⁸ Ibid. s.182

¹²⁹ Ibid. s. 187,188

¹³⁰ Ibid. s. 212, 220

¹³¹ Ibid. s. 320, 321

6.6 PERSONALLISUUDEN KAKSINAISUUS

Viittaan 4. 1:ssä olevaan Jungin selitykseen persoonallisuuden kahdesta puolesta, tietoisesta ja tiedostamattomasta ja kaikille ihmisille yhteisestä ominaisuudesta. Mielikuvissaan Frida osasi kuolla, mikä ajatus oli täytynyt olla hänellä sairauksien aikana ja epätoivon yksinäisyydessä. Hän haki jatkuvasti tilaisuuksia auttaakseen itse itseään. Fridalle ei seksuaalisymboleiksi riittänyt edes eläimet eikä värit kuvaamaan sitä tuskaa, mikä syntyi erosta Diegoon. Tämä tuska näkyy Fridan omissa kuvissa esimerkiksi miehenä ulkonaisin symbolein kuvattuna.

Kaksoismuotokuvassa *Kaksi Fridaa*, 1939, esittää kahta penkillä istuvaa naista käsi kädessä. Hylätyn Fridan sydän on särkynyt ja toisen Fridan sydän on ehjä. Tehuana-Fridalla on kädessään pienempi Diegon kuva, josta lähtee verisuoni Fridan sydämeen ja sitä kautta toisen Fridan kaulalle ja edelleen hänen sydämeensä. Verisuoni jatkuu vielä käden ympäri alas helmaan, missä hän lopettaa verenvuodon pihdeillä. Veri vaatteella hätkähdyttää. Tämä merkitsee menetettyä rakastettua sekä lasta ja sitä, että Frida lohduttaa, vahvistaa ja vartioi itseään. Itsensä esittäminen kahtena hahmona vaikuttaa kalsean yksinäiseltä. Persoonallisuuden kaksinaisuudesta kertoo myös *Kaksi alastonta metsässä*, 1939 ja *Toivon puu*, 1946. Teos *Haavoittunut pöytä*, 1940, on lohdutonta Fridaa veriroiskeineen. Pöytäseurassa on Fridan sukua ja peuranvasa, esikolumbiadinen idoli, Juudas-hahmo ja luuran-ko.¹³²

Fridalla oli kuoleman ajatuksia teoksessa *Uni*, 1940. Hän nukkuu sängyssä kumppaninaan luuran-ko, peitto päällä ja sänky taivaalla. Peiton kirjailtu kuvio saa eläviä versoja haudasta. Apina, *Fulang-Chang ja minä*, 1937, teos symboloi vapaita sukupuolisuhteita. Hän rinnastaa apinoiden piirteet omiinsa. *Omakuva apinan kanssa*, 1940, Frida nauhojen ja piikkipensaiden ympäröimänä ja kuristamana, hänen kulmakarvansa muistuttavat linnun muotoa.¹³³

Tunteiden ilmaisijoina värit ovat merkityksellisiä. Frida käyttää oliivinvihreää, oranssia, purppuraa, maan sävyjä ja aistiharhaisen keltaista. Vaaleanpunainen on hänelle väkivallan ja kuoleman vastakohta. Oliivinvihreä aiheuttaa painostavuutta, laivastonsininen merkitsee etäisyyttä, harmaansininen ja poltettu sienna vieraannuttavaa tunnetta, keltainen hulluutta, sairautta, pakoa, osa keltainen aurinkoa ja iloa, vihreä lämpöä, lehdenvihreä surullisuutta, tummanvihreä on huonojen uutisten väri. Avioero Diegosta saa Fridan tuhoamaan kuvien seksuaaliset tunnusmerkkinsä. *Lyhyttukkainen omakuva*, 1941, kuvaa tuolilla istuvaa housupukuista Fridaa, tukka leikattuna, hiustupsut

¹³² Herrera 1990, s.223

¹³³ Herrera, 1990, s. 322, 323

köynnösmäisesti leijuvina. Hiukset viittaavat hänen suhteeseensa, Diegoon.¹³⁴

6.7 RAKKAUDEN JA SEKSUAALISUUDEN SYMBOLIIKKA

Pitäydyin tarkasti Herreran analyttisessä otteessa kuvien ja tekstin suhteen. Teokset ovat täynnä viettien ja vaistojen toimintaa sekä mytologista meksikolaista symboliikkaa kosmoksen selityksineen. Hedelmäasetelmissa ja kasveissa seksuaaliset viitteet sekoittuvat ja limittyvät siten, että kuvien kautta pääsevät kaikki katsojan aistit mukaan, mutta opiskelijat kokivat Fridan omaan ruumiiseen kohdistuvan seksuaalisuuden luotaantyöntävänä, häpeällisenä ja torjuttavana. Teoksessa, jossa pieni peuranvasa juoksee hädissään metsän keskellä, Frida osoittaa itseensä kohdistuvia iskuja. Ne siirtyvät hetkeksi katsojaan itseensä. Toisaalta Fridan ilmaisu vaikuttaa pakkomielenomaiselta itsehoitomenetelmältä, toisaalta se on osoitus ilmaisun tarpeesta puolustella itseään nais-taiteilijana. Hän tekee tämän kaikkien naisten puolesta tietämättään ja nousee sen johdosta yhdeksi esikuvaksi maalaustaiteen historiassa. Viimeistään tässä vaiheessa opiskelijan tulisi ymmärtää, että kaunis ei ole ainoa ominaisuus taide-teoksen merkityksenä.

Teoksien *Elämän kukassa*, 1947 ja *Aurinko ja elämä*, 1947, trooppisissa kasveissa on viittauksia miehen ja naisen sukupuolielimiin. Auringon hedelmällisyyden voimaa kuvaa siemennesteen leviäminen pisaroina ympäriinsä.¹³⁵ *Pienen peuran*, 1946, symboliikka viittaa Fridan omiin halkeamiin, oksien murtumat ja lehdet elämään ja lakastumiseen sekä kaiken ykseyteen. Intiaaneilta periytyy meksikolaisille käsitys, että ihmiset ovat yhtä olemassaoloa eläinten kanssa. Puoleksi ihminen, puoleksi eläin merkitsee jatkuvuuden ja uudelleensyntymisen ajatusta.¹³⁶

Universumin, maan, Diegon, minun ja senior Xolotlin rakauden syleily, 1949, on teos, missä Frida on meksikolainen maanäiti ja Diego-vauva hänen lapsensa, joka saa maitoa kirkkaanpunaisesta railosta rinnan ja sydämen paikalta. Fridalle Diego on mies, jonka näkemys syleilee maailmankaikkeutta ja sen ohella Fridaa. Tämän vuoksi hän maalaa Diegon otsaan kolmannen, ylinäkevyyden silmän. Vuorijumalatar kuvassa tarkoittaa Meksikon maaperää symbolisesti. Vihreä ja ruskea vuori ovat vastakohtia kuivalle ja revenneelle vuorelle, edelleen vastakohtia ovat kuiva autiomaa ja vihreä viidakko.

¹³⁴ Herrera, 1990, s. 326, 328

¹³⁵ Ibid. s. 364

¹³⁶ Ibid. s. 406

Nämä kaikki viittaavat jälleensyntymisen symboliikkaan. Jumalattaren kaktusmaiset riippuvat tukkajuuret merkitsevät heidän rakkautensa sitkeyttä. Teos voidaan nähdä myös Neitsyt Marian taivaaseen astumisena, missä äiti ja poika liittyvät yhteen esikolumbiadisessa taivaassa.¹³⁷

7 MUUTTUNUT TAIDETUTKIMUS

Tässä luvussa on perusta opiskelijoiden töiden symbolisen merkkikielen tulkintaani. Olen tukeutunut Tutta Palinin selostamaan uuteen, visuaalisen taiteen tulkintatapaan. Se on tulos muuttuneesta taiteentutkimuksesta, jossa on edelleenkin vanhoja tutkimustapoja, kuten ikonologinen muotokäsitys, mutta kehitys on edennyt ja laajentunut uusiin käsitteisiin ja teorioihin mediakulttuurin ja erilaisten kuvavirtojen johdosta. Ideologisillakin taustoilla on osuutensa taiteen tulkintaa.

Palin esittelee vanhempia kuvan tulkintatapoja sekä uudempia analyysejä kahdesta maalauksesta ja yhdestä valokuvasta. Analyysissä kontekstin tarkastelu on yksi tärkeä lähtökohta, toinen on kuvien merkityksen selvittäminen ja semioottiset merkit lukutaitovaatimuksineen. Merkitys tiivistyy psykoanalyttisessä tulkinnassa, jossa mukana on psyyken tiedostamaton puoli ja psykoanalyttinen, ruumiillinen subjekti, mutta jälkistrukturalistinen analyttinen purkukäsityskin soveltuu tutkimukseksi ilman psykoanalyysiä. Se tutkii samantapaisia ja vauhdittaa merkityksien tulkintaa. Taiteen tekijät, katsojat ja tutkijat käyvät julkista vuoropuhelua teoksista. Intertekstuaalisessa analyysissä merkitysten erottaminen liitetään äänten kuulemiskykyyn ja siihen, miten merkityksellisin ääni erottuu muista äänistä. Teosten analysointi edellyttää tutkijalta monien tietosalapohjien tuntemusta, ennen kuin subjektien välisten eri tekstien käyttäjien toiminnan analyysi onnistuu. Kuitenkaan kaikkia asioita ei sama tutkimus sisällä.

¹³⁷ Herrera, 1990, s. 426, 430

7.1 TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHDAT

Visuaalinen kulttuuritutkimukseni lähti ilmiöstä eli kuvataiteen opiskelijoiden töistä kansalaisopistossa. Töissä oli luontoon, ihmisiin ja asutukseen sisältyviä kokonaisuuksia, merkkejä paikalliskulttuurista ja sen määrittelemiä ajatussuuntia. Opiskelija oli opetellut piirtämisen ja maalaamisen tekniikan tavoitteena paikallinen kulttuuri- ja kauneus-käsitys. Molemmat tukivat työn nautinnollista puolta, sitä samaa odotti suku ja ystävätkin. Tekniikan arviointini oli korkeakulttuuristen sääntöjen sanelemaa ja pohjautui vanhempaan kulttuuritutkimukseen, ikonologiaan, mutta arvioinnissani sovelsin myös intertekstuaalista analyysiä, subjektien välistä vuoropuhelua. Töiden lopputuloksen kriteereihin kuului ikonologian mukaisesti muotojen hallintaa; mitat, perspektiivit, värit, voima ja jännite, tekstuuri, struktuuri, sommittelu ja näköisyys. Intertekstuaalisesti havainnot olivat erilaisia kannanottoja kuvien kautta.

Opiskelijat käsittivät, ettei heistä muutamassa vuodessa voi tulla taiteilijoita, vaan he ovat harrastajia. Median vaikutus näkyi. Sanomalehtien kuvia ihmisistä ja luonnosta tuotiin harjoittelumielessä oppitunneille. Myös TV:n taideohjelmiä nauhoitettiin ja katsottiin. Ryhmät pohtivat kuvataiteeseen liittyviä asioita ja lukivat taidemaailman kulttuurisivujen arviointeja. He hakivat kirjastosta taide- ja piirustuskirjoja. Kun kirjasto ei aina vastannut kirjatoiveisiin, opiskelijat ostivat kirjoja itselleen. Kuvataideilmön ja kontekstin suhteesta keskusteltiin yleisesti näyttelyjen yhteydessä katsojien kanssa. Lehdistö kirjoitti töiden sisällöstä ja paikallisen kulttuurin suhteesta.

Taiteen tutkimuksesta käytävään julkiseen diskurssiin osallistuvat taidealan tekstien kirjoittajat asiantuntijoina, taiteilijat ja tutkijat Suomessa ja kautta maailman. Keskustelu pysyy samoissa ideologioissa ja säännöissä. Kyse on vanhemmasta taiteen tutkimuksesta tai uuden taiteentutkimuksen muuttuneista käsityksistä taideteoksista ja niiden merkityksestä. Taiteen tutkiminen alkaa ilmiön tarkastelusta siinä asiayhteydessä, joka edistää sen ymmärtämistä historiallisesti tai aiheen kannalta. Konteksti on paikka, jossa sen oma kulttuuri ja ajatusjärjestelmä ovat teoksen taustalla. Kuvia luotettavimmat ovat yksiselitteiset asiakirjalähteet todellisuutta heijastamassa. Kontekstualisointi saattaa ilmiöt dialogisin keinoin valaisemaan toisiaan tai uusia näkökulmia.¹³⁸

¹³⁸ Palin, 1998, s.115,116

Viimeiset kymmenen vuotta uusi tutkimus on korostanut taidemaailman, arkikokemuksen sekä taiteisiin liittyvien yhtymäkohtien havaitsemista suhteessa muihin todellisuutta jäsentäviin diskursseihin. Jo pelkästään maisemamaalauksessa tai valokuvassa kohtaavat paitsi estetiikka ja poliittinen maantiede myös luonnon ja kulttuurin suhde. Niiden erottelu liittyy sukupuoli- ja luokkaeroon sekä etnisiin ja rodullisiin eroihin. Aiemmin kuvaerot olivat joko korkeakulttuurisia tai populäärisiä, mutta nyt taiteen ja käyttötaiteen välinen raja on häipymässä. Korkeakulttuurille ominainen suhtautuminen taiteeseen on yksi erityinen taiteen käyttämisen tapa omine sääntöineen ja rituaaleineen. Nykykulttuuritutkimus selittää visuaalista kulttuuria. Uusia käsitteitä käytetään eri taiteenalojen ja ilmaisuvälineiden välisten erottelujen ylittämiseksi visuaalisessa ja katseen kulttuurissa. Nykytaiteella on yhteyksiä mainos-, lehti-, elokuvaan ja musiikkivideoihin. Painopiste uusimmassa tutkimuksessa tulee näköaistin merkitykselle tiedon ja nautinnon lähteenä. Tähän liittyvät katsomistottumukset ja kulttuurisidonnaisuus kokemusjärjestelmineen.¹³⁹

Korkean ja matalan taiteen rajalla on vanhemmalle taiteen tutkimukselle vähäinen merkitys. Uusi tutkimus erottaa suomalaisen kulttuurin erikoispiirteet englantilaisen, saksalaisen ja ranskalaisen kieli-alueen tutkimuksesta. Aatehistoriallinen tutkimuskin analysoi suomalaista taidetta. Aikalaiskäsitteet ja nykypäivän teoreettiset kysymyksenasettelut, psykoanalyttiset sovellutukset ja ajankohtaiset kansainväliset keskustelut ovat tärkeitä suomalaiselle taiteelle, mistä syystä sen syntykontekstit ovat merkitseviä.¹⁴⁰

7.2 GALLENIN TEOKSEN IKONOGRAFIA

Kortesjärven ryhmässä käsitelty vanhempi suomalainen symbolismi sekä muiden aikalaisten teokset johtivat pohtimaan taiteilijan asemaa hänen sidosryhmässään ja taidemaailmassa. Toisaalta kolme vuotta kuvataidetta opiskelleet ihmiset eivät vielä tienneet siihen mennessä kovin paljon taiteen säännöistä ja kirjatusta periaatteista, yhtäältä he osoittivat asiaan kiinnostuksensa useissa yhteyksissä. Jaottelin työt kahteen isompaan luokkaan. Ensimmäisen luokan töissä opeteltiin muotoon liittyviä ominaisuuksia. Ikonologiset merkit olivat osoitettavissa kuvissa naturalistiseen näköisyyteen pyrkimisenä. Toiseen luokkaan sovelsin intertekstuaalista analyysiä. Tässä luokassa erotin yhdeksi

¹³⁹ Palin, 1998. s. 117.

¹⁴⁰ Ibid. s.117,118

alaluokaksi kantaaottavat työt ja toiseksi alaluokaksi symboliikkaan viittaavat työt. Kaikissa luokissa erottui johtavaksi piirteeksi kaunis-käsitys.

Opiskelijat ymmärsivät, että taiteilijat ovat aina sidoksissa kontekstiin ja seuraavat ideologisia suuntauksia muulla maailmassa. Jo pelkästään siksi ei ikonologinen malli ole riittävä tulkitsemaan teoksia, vaan sen on laajennuttava. Palin julkituo tämän päivän tulkinnan eettisen ehdottomuuden. Hän paljastaa ikonologisen mallin ja humanistisen tutkimuksen peittelyt vasten kansallisen kulttuurin nousua ja ideologisia syitä. Tutkimus selittää tekijän sisäistä maailmaa, vierauden kokemuksia, joita valaistaan käsitteellä toiseus.

Esi-ikonologisella tasolla Aksel Gallenin *Sammon puolustus*, 1898, tunnistetaan veneessä seisovaksi miekkaa heiluttavaksi vanhukseksi ja nuorukaisjoukoksi taistelemassa suurta naisenpäistä lintua vastaan. Ikonografisen kuvauksen tasolla suomalaista kirjallisuutta ja Kalevalakuvia tunteva katsoja tunnistaa miehen Väinämöiseksi ja aiheen sammon ryöstöksi. Asiayhteydestä voi tulkita Pohjan akan ja sammon ilman vakiintunutta ikonografista malliakin. Ikonologisen tulkinnan voi rakentaa myös siten, että tarkastellaan kontekstissa Gallenin ja hänen aikaistensa käsityksiä suomalaisuudesta, kosmopoliittisista identiteettitekijöistä. Tähän kuuluvat kuvat, kirjalliset lähteet, arkkitehtuuri ja musiikki. Tutkimus käyttää aatehistoriallista ja klassista eurooppalaista aatehistorian tulkintaa ja tukeutuu humanistisesti kirjallisiin lähteisiin.¹⁴¹

Ikonologinen malli ja humanistinen tutkimustraditio eivät tarkastele saman aikakauden ja kulttuurin paikallisia sääty-, luokka-, sukupuoli- ja rotueroja, minkä vuoksi yksilöistä tulee sisäisesti yhtenäisiä ja muuttumattomia. Ikonologinen malli pitää taiteilijoita pyrkimyksiään noudattavina. Tutkijan mielenkiinnolla ja hänen tiedostamattomilla prosesseilla ei ole merkitystä. Tutkimuskohteeksi valitaan esteettinen virtaus tai teoreettinen kysymys esimerkkinä argumentoimiselle. Teoksen piirteiden samankaltaisuus ja erojen osoittaminen painottuvat.

Uusi tutkimus pitäytyy siihen, ettei jokainen realistinen tai symbolistinen teos aina noudata kirjattuja periaatteita. Se voi kuvata asioiden ristiriitoja ja tarjota jopa parempia vaihtoehtoja. Taiteellisen työn laatuun ei vaikuta se, että taiteilija on tietämätön oikeaoppisuudestaan tai ettei hän tunne omia ihanteitaan. Tämänlainen dialogi on mahdollisuus kulttuuriseen vuoropuheluun kaikkien osapuolten kesken.¹⁴²

Kulttuurisen vuoropuhelun vuoksi Gallenin *Sammon puolustusta* tarkastellaan suhteessa suomalaiskansalliseen ideologiaan, jonka kannattaja hän oli. Taidehistoria ei ole korostanut Suomen taiteen

¹⁴¹ Palin, 1998, s. 120.

¹⁴² Ibid. s. 122, 123

japanilaisvaikutteita, vaikka Gallenin aikalaisille yhteys oli ilmeinen. Sen paljastaa vertailututkimus hänen puupiirroksistaan. Myös käsitykset hänen ja muun sivistyneistön kokemuksista 1800-luvun suomalaisuuden propagoinnista on vältetty. Tuolloin taiteen opiskeluun ja maantieteellisesti etäisiin kulttuureihin liittyi romantiikka. Gallenin Itä-Karjalan matkat olivat hänelle vieraita ja eksoottisia, mikä näkyi hänen kirjeistään ja luonnoksistaan. Tähän kokemukseen yhdistyy toiseuskäsite, joka on hänen omaan kulttuuriinsa ja minäänsä sisältyvää torjuntaa antamalla vieraudelle ulkoisen vihollisen hahmo.¹⁴³

7.3 KÄSITTEIDEN KÄYTTÖ

Uusi taiteen tutkimus käyttää semioottista lähestymistapaa. Vastaanottaja, katsoja, arvioi kuvan merkitystä, siksi merkkien semioottinen lähilukutaito tekstianalyysissä on välttämätön. Tällä tutkija pääsee kuvien antamien merkityksien sisälle. Intertekstuaalisuus määrittää subjektien, ihmisten, väliseksi vuoropuheluksi, jossa tarkataan tekstien ääniä, tekstin arkikäyttöä ja puheeseen sekoitettavaa tietoa. Semiotiikka ei ole kiinnostunut syvyyksistä eikä estetiikasta, vaan puhtaasti merkityksistä. Se saattaa olla samastumista, vierautta tai inhoa.

Strukturalistisessa arvioissa on painopiste yhteiskunnallisissa ja uskonnollisissa symboleissa ja siinä, miten ne ovat eri taiteenlajeissa rakentuneet ja mihin ilmaisullisiin erityispiirteisiin niillä oli yhteyksiä. Tästä toisella ryhmällä oli korttinäyttelykin.

Ikonologia hakee merkkien yhtäläisiä ominaisuuksia. Samalla se luo edellytyksiä taiteen kuvasemioottiselle tutkimukselle, jossa käytetään käsitteitä, muutetaan ja valikoidaan teorioita. Semioottinen tutkimus tekee merkitysjärjestelmän analyysijä, eniten lähiluku koskee tekstianalyysijä yksittäisestä teoksesta. Järjestelmässä mallien säännöt eivät ole niin tärkeitä kuin kuvien merkitykset. Se tarkoittaa erityistä kulttuuritilannetta ja temaattista kontekstia. Aiemmin haettiin kaikille kuvaesityksille sopiva ilmaisun järjestelmä, mutta ei enää, paitsi että tarkastellaan säännönmukaista, rajattua erityisilmiötä ja tilanteen merkityksenmuodostusta.¹⁴⁴

Semiotiikassa kaikki kulttuurin tuotteet ovat subjektien välisiä intersubjekteja. Kieli ja merkitysjärjestelmät ovat olemassa ennen subjektia, kieli todentuu käytössä. Ikonologiassa merkitys on taideteoksen, sen tekijän ja kulttuurin välissä, semiotiikassa on painopiste teoksen ja katsojan tai käyttäjän välillä. Katsomista ei ole ilman tulkintaa, katsojan tulee tuntea kirjoitusjärjestelmä, ymmärtää teksti.

¹⁴³ Palin, 1998, s.124.

¹⁴⁴ Ibid. s. 125

Tutkimus kohdistuu siihen tulkintatapaan, miten kuvia merkityksellistetään. Tutkitaan myös taiteen vastaanottoa valaisevat lähdeaineistot, koska ne eivät lähesty taidetta sokean katsojan tavoin.¹⁴⁵

Semiotiikassa ei kuvilla ole syvyysspektiiviä eikä niistä etsitä lymyviä merkityksiä, vaan sitä, miten merkitykset syntyvät kuvan ja katsojan välissä. Tutkimus ei suuntaudu historiallisesti eikä taiteilijalla ole erikoisoikeutta merkitykseen. Tutkimuksen tekijän näkemys on mahdollinen tulkintatapa. Korostus on viestintätapahtuman monitahoisessa hallitsemattomuudessa.¹⁴⁶

Strukturalismi keskittyy taiteenlajin tai ilmaisutavan erityispiirteisiin, semiotiikka taas ylittää ilmaisuvälineiden rajat eikä kiinnostu esteettisestä arvottamisesta. Tällöin tutkitaan tekstin arkipäiväistä käyttötapaa, jossa mielikuvat sekoittuvat keskenään. Katsomistapahtumassa sekoittuvat ainakin asianharrastajien keskustelut ja kirjallisuudesta hankitut tiedot.¹⁴⁷

Taiteen tutkimuksessa kuvia ja muita visuaalisia ilmiöitä lähestytään käsitteillä, että kuvaukseen liittyviä ominaisuuksia voidaan vertailla ja hakea merkeille merkityksiä. Ilmaisuvälineestä riippumatta viestintä antaa vakuuttavan merkityksen vastaanottajalle. Synekdokee on se osa kuvasta, joka edustaa kokonaisuutta. Sitä tutkitaan jatkuvuuden, metonymian erikoistapauksena eli trooppina. Symbolismi ja surrealisimi hyödyntävät vertauskuvallista metaforisuutta, mistä aiheutuu miellelyhtymiä. Realismille on ominaista metonymian tai synekdokeen käyttö.¹⁴⁸

Sammon puolustus on kansallisen taistelun metafora. Kuvan edustama pitempi kertomus, episodi, on metonymiaa ja banalisoituminen on henkilöiden jatkumista kuvan ulkopuolella. Puhetta vastaa visuaalinen rytmi, ilmiöllä on vaikutusta tilan käyttöön. *Sammon puolustuksessa* tasavälisellä keihäsrivistöillä ilmaistaan tilanteen kiihkeyttä. Samanlaiset päähineet viittaavat sarjakuvamaiseen jatkumoon. Rytmi syntyy vastakohdilla, kuten että toinen miesryhmä on vastakohda Pohjan akan siipien alla oleville miehille, toinen taas sekava tai järjestynyt lauma. Retoriikassa se vastaa poliittista, rotuopillista ja sukupuolista vastakkainasettelua.

Ikoninen merkki muistuttaa objektiaan, perusta on merkin ja objektin samankaltaisuudessa, jatkuvuutta sisältävä indeksinen merkki on suhteessa objektiinsa. Usein indeksin ja sen objektin välillä on syysuhde osoittamassa kohteeseen, jossa on viite myös kulttuuritilanteeseen. Symboli sopimuksenvaraisena merkinä pitää suhteen mielivaltaisena, sopimukset solmitaan ihmisten välisellä keskustelulla.¹⁴⁹ Nykyiset semioottiset teoriat edustavat sopimuksenvaraista merkkikäsitystä.

¹⁴⁵ Palin, 1998, s.126

¹⁴⁶ Ibid..s.127

¹⁴⁷ Ibid. s. 129

¹⁴⁸ Ibid. s .130

¹⁴⁹ Ibid. s. 130, 131,132

Merkitykset eivät synny luontaisesti ilmiöiden kuvauksina, todellisuus jäsentyy vasta merkityksenannossa.¹⁵⁰

7.4 JÄLKISTRUKTURALISTINEN SEMIOTIIKKA

Kortesjärven ryhmän ensimmäisen taidenäyttely oli positiivinen kokemus. Näyttelypaikka oli liikuntasalin kahvio. Avajaisissa esiintyivät kansalaisopiston kansanmusiikin soittajat. Se yhdisti molemmat kulttuurialueet. Keskustelua syntyi erikoisesti kulttuurihistoriallisesta kuvaamisesta, jossa ihmiset tunnustivat paikallisia rakennuksia ja elämäntapoja. Seuraavana vuonna näyttelytila oli kunnantalossa. Avajaiset noudattivat samaa kaavaa. Kuvataideopetus oli tullut jäädäkseen Korttesjärvelle. Lehdissä oli toimittajan mielipiteitä näyttelyistä sekä harrastuksen subjektiivisesta merkityksestä. Kolmannen vuoden näyttely rakennettiin liikuntasaliin. Avajaisista puuttui orkesteri ja tunnelma lopahti. Näyttely on tärkeä asia opiskelijan oppimisessa, sillä jo itse näyttelyn järjestäminen on taidetta. Myös kirjoitukset ja keskustelut kuuluvat tähän yhteyteen, ne ovat ääniä, joiden merkitys jää mieleen.

Jälkistrukturalistinen semioottinen tutkimus paneutuu taidediskurssiin, mistä ja miten julkista keskustelua teksteissä käydään ja mitä diskurssi merkitsee yksilön, subjektin kehittymiselle. Aiheet muuttuvat tai ovat muuttumattomia. Semioottisessa tutkimuksessa tarkataan merkitystä tuottavia käytäntöjä, konteksteja ja todellisuuden esittämisen- ja jäsentämistapoja yksittäisissä tai kokonaisissa teksteissä sekä tekstien heijastumista ja ihmisten osallisuutta käsitysten tuottamiseen ja ylläpitoon. Tutkimus tarkastelee monia eri suuntauksia, teorianmuodostusta ja humanistisen tieteellisen ajattelun kritiikkiä. Käytännössä diskurssit ovat teksteissä tekstuaalisia ja laitoksissa institutionaalisia. Suomen kansallisuusdiskurssin kontekstit ovat koulut, yliopistot, arkiset puhe- tavat, lehdet, muistomerkki- ja rakennushankkeet, museot, jopa kotien maisemataulut, joihin liittyvät merkitykselliset keskustelut.¹⁵¹

Aiheet ovat kansallisuutta, politiikkaa, talouselämää, kaupunkisuunnittelua sekä vanhan ja uuden taiteen vastakohtaisuutta. Ajattelu pysyy siinä, missä merkitys muodostaa käytäntöjä tai kategoriat syntyvät toistuvina todellisuuden heijastumina. Käsitykset rationaalisesta ja sisäisesti eheästä subjektista on saanut väistyä. subjektiivisnähdään ihmiselle merkityksellisten asioiden lopputuloksena ja diskursiivisesti

¹⁵⁰ Palin, 1998, s. 133,134

¹⁵¹ Ibid. s. 137

tuotettuna. Väite koskee sekä taidetta tuottavaa subjektia että vastaanottajaa, itse taideteoskin rakentuu subjektin tavoin. Uusimmassa psykoanalyttisessä taiteentutkimuksessa analyysin kohteina on ensisijaisesti kuvat eikä niiden tekijät.¹⁵²

7.5 LACANILAINEN SUBJEKTITEORIA

Tulkinta on aina katsojalle subjektiivinen kokemus. Kuvan ei tarvitse antaa hyvänolontunnetta, silti se voi merkitä katsojalle enemmän hämmentäessään tai pysäyttäessään samastumaan kuvaan. Tämä yksinkertaiselta kuulostava aihe: pahaolo, puute, ruma tai inho ei saanut kannatusta kummassakaan ryhmässä.

Kuvataiteen tulkinnan kannalta on edullista tuntea itsessään oleva täydellisuuden kaipuunsa ja tiedostamattomat halunsa. Subjektin, ihmisen, kehitykseen vauvasta lähtien vaikuttaa luopuminen äidistä. Äitiin samastutaan jo kuvitteluvaiheessa, mikä jatkuu aikuisena täydellisuuden kaipuuna. Mielihyväperiaate on lyhytkestoinen, lapsen kehitys jatkuu maailmaan järjestymis-vaiheella symbolistisen kielen kautta, poissaoleva on symbolisesti läsnä. Subjektin tiedostamaton halu vetää ihmistä tavoitteeseen. Taidevalokuvan katselija voi samastua taiteilijan ottamaan kuvaan ja kuvitella itsensä siihen. Hän voi myös maalata symbolisen omakuvansa käyttäen metaforista kieltään, antaa kuvan kautta inhon, vierauden tunteen katsojalle.

Lacanilainen subjektiteoria psykoanalyysissä painottaa subjektin varhaista kehitystä, traagista irtaantumista ja menetystä. Kehitys alkaa ennen syntymää ja jatkuu sen jälkeen. Lyhyen ajan lapsi on fyysispsykkisessä tilassa ja välittömässä yhteydessä äidin ruumiiseen, kunnes lapsen ruumis erottuu erillisiksi vyöhykkeiksi, joista osa toimii mielihyväjohtoisesti. Äitiinsä samastumisen jälkeen lapsi kokee oman ruumiinsa erilliseksi objektiksi itseensä. Samastumisen tila on kuvitteellinen, imaginäärinen. Isän roolin vahvistuessa lapsi siirtyy oidipaallisen kriisin myötä symboliseen järjestykseen, kielen maailmaan. Tiedostamaton syntyy äitiin kohdistuvan halun torjunnasta.¹⁵³

Imaginäärinen järjestys jää osaksi aikuisen psyykeä, missä se vaikuttaa puutteena ja kaipauksena yhteyteen ja täyteen tilaan. Kieli lievittää puutetta ottamalla poissaoleva symbolisesti haltuun, kieli on metaforista. Imaginäärisesti ja symbolisesti jakautunut subjekti ei ole itsemääräytyvä, subjektiksi tuleminen merkitsee symboliseen järjestykseen astumista. Tiedostamattomat halut ovat sitä edeltävän merkityksiä tuottavan järjestelmän synnyttämiä.¹⁵⁴

Toiseus-käsite avautuu psykoanalyysin kautta Ulla Jokisalon valokuvasta, sillä Toiseus, omakuva, 1989/92, kuvaa naisen kasvot

¹⁵² Palin, 1998, s.138

¹⁵³ Ibid, s.138

¹⁵⁴ Ibid. s.138, 139.

saksilla halkaistuna. Kuva on merkityksellinen esine, representaatio kaksiulotteisella paperilla, itse kuvan kohde, ihminen, on poissa, vaikka symbolisesti läsnä. Negatiivi-positiivikuvan epätarkkuus syntyy kahdesta päällekkäisestä negatiivista, joten kahdentuminen näyttää kaksinkertaiselta. Sakset ovat kuin huulet, yhtä aikaa erilliset kuin yksi ja kaksi, vieläpä nurin yhteen liitettynä. Kahdentuminen toteutuu visuaalisen retorisen toiston avulla. Puoliskot eivät sovi yhteen, joten kuva on pelottava ja tunnistamaton. Symmetriaa vasten epäsymmetria asetetaan symmetrian sisään, mutta puoliskot jäävät eripainoisiksi, tosin on tasapainoton tasapaino. Tulos on mahdottomuus, sillä moneus on taas yksi.

Kuva panee kysymään sitä, tiedostaako kuvan nainen oman jakautumisensa. Toiseus voi esittää myös symbolista omaakuvaa, jota voi katsoa ”sielunsa” peilissä. Ei voida tietää, mitä tapahtuu kuvan naisen jakautuneisuudelle ja ambivalenssiudelle, ellei tämä korjaa kuvaansa. Siinä tapauksessa vieraus on subjektissa itsessään.¹⁵⁵

7. 6 PSYKOANALYYTTINEN TEORIA JA SEMIOTIIKKA

Jälkisrkturalistisesta semioottisesta tulkinnasta ei voi syrjäyttää psykoanalyttistä ruumiillista subjektia. Sen kohtaa tämän päivän taidenäyttelyissä yhä useammin. Ymmärtääkseen sen, on syytä vielä tutkia Jokisalón, Gallenin ja Toppeliuksen teoksia.

Taiteentutkimuksen psykoanalyttisellä näkemyksellä on yhtymäkoh-
tia semiotiikkaan, tässä tulkinnassa on semiotiikasta puuttuva tiedos-
tamaton mukana. Psykoanalyttinen subjekti on aina ruumiillinen.
Semiotiikassa merkityksen anto on rajallisen tekstuaalinen, taidehisto-
riassa se on silmä. Psykoanalyttinen ruumis-subjekti on diskursiivi-
nen, esimerkiksi sukupuoliero syntyy suhteessa imaginääriseen ruu-
miiseen. Psykoanalyttisessä teoriassa miehen fallos ja sen naisellinen
puute ovat symbolisia eivätkä tarkoita konkreetteja ruumiinosia. Joki-
salón kuvateos mahdollistaa ruumiillisen katsomisen, sillä sakset viit-
taa kosketusaistiin ja negatiivi-kuva mätänemiseen. Joku nainen voi
pohtia samastumistaan ja erottumistaan itsestään, äidistään tai toisista
naisista.¹⁵⁶

Psyko-semioottisessa tarkastelussa on Jokisalón *Toiseuksen* ja Gal-
lenin *Sammon puolustuksessa* Pohjan akan lisäksi Mikael Toppeliuk-
sen kouristavia ihmisiä *Viimeisessä tuomiossa*, 1774-1779. Kyse on
järjestyksen särkymisestä ja konventioiden rikkomisesta, jotka aiheut-
tavat jonkinasteista inhon puistatusta, abjektiota, jota katsoja torjuu
selityksin tai samastumisin. Usein abjektiota edustaa naisellinen

¹⁵⁵ Palin, 1998, s. 140.

¹⁵⁶ Ibid.s. 140, 141

ruumis, kuten Gallenilla Pohjan akka. Jokisalon teos *Toiseus* kuvaa monimutkaista subjekti-, objekti- ja abjekti-suhdetta.¹⁵⁷

7. 7 INTERTEKSTUAALINEN ANALYYSI

Palin korostaa, että jälkistrukturalismiin liittyvä intertekstuaalinen analyysi on tutkijan kannalta vaativa. Se kohdistuu erityisesti niihin tekstien merkityksiin, jotka valikoituvat muusta tekstien joukosta. Tutkimustuloksiksi ei riitä vain erilaisten tekstien luettelot. Tästä huolimatta analyysillä on käyttöä.

Jälkistrukturalistiselle taiteentutkimukselle välttämätöntä ei ole psykoanalyttinen viitekehys. Jälkistrukturalistinen tutkimus tarttuukin murtumakohtiin etsimällä eroja näennäisten varmuuksien sisältä ja auttaa paikalleen pysäytetyt merkitysrakenteet liikkeeseen. Rakenteen purkaminen on riitasuhteessa strukturalismin pyrkimyksiin etsiä yhteinäistä rakennetta vastakohtien takaa.¹⁵⁸

Taidehistorian metodologiassa konteksti-käsite korvataan osittain intertekstuaalisuuden käsitteellä. Tutkittava teksti suhteutetaan toisiin teksteihin interteksteinä. Tekstissä voidaan kuulla edeltävien ja samanaikaisten tekstien ääniä. Intertekstuaalinen tila syntyy diskursiivisesti, tekijä ei ole tietoinen kaikista interteksteistään. Vastaanottaja ei tunnista yhteen tekstiin sisältyvää verkostoa. Ne paikannetaan vain suurempiin diskursiivisiin muotoihin. Toisaalta intertekstuaalinen analyysi ei ensisijaisesti ole verrattavissa taiteilijan saamiin vaikutteisiin tai lainauksiin, toisaalta osa intertekstistä noudattaa tekijän intentioita.¹⁵⁹

Jokisalon *Toiseus* -valokuvateos sisältää ainakin kaksi muotokuva koskevaa konventioihin liittyvää intertekstiä, kuten epäsymmetriset kasvonpuolet, joista toinen esittää hyvää, toinen pahaa. Tähän ajatteluun on mahdollista liittää lukuisia esimerkkejä muotokuvan historiasta. Valokuvaan liittyvä mielleajatus, kuten muiston säilyttäminen ja kuolema ovat yhtä vanhoja asioita kuin valokuvan historia. Intertekstin alkuperää on mahdoton jäljittää. Tutkimus osoittaa interteksteistä ne merkitykset, jotka valikoituvat huomion kohteeksi.

Analyysi edellyttää tutkijalta laaja-alaisia tietoja monilta kulttuurin aloilta. Tutkija nähdään itse jakautuneena ja moniäänisenä subjektina. Hän positioituu kohteen suhteen, argumentit rajaavat aineiston hallittavissa olevaan laajuuteen. Intertekstuaalisuus ei ole harmonista vastavuoroisuutta, vaan siinä tekstit taistelevat oikeutuksestaan. Tutkijalla on edelleen vastuu intertekstuaalisuuden huomaamisesta.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Palin, 1998, s. 143

¹⁵⁸ Ibid. s. 142,143

¹⁵⁹ Ibid. s. 143,144

¹⁶⁰ Ibid. s. 144,145

8 TULOKSET JA PÄÄTÄNTÄ

Järvisseudun kansalaisopistojen piirustus- ja maalausryhmissä Korttesjärven vertailuryhmässä oli keskimäärin 10 opiskelijaa vuosina 1996-1999 ja Lappajärven ryhmässä 7 vuosina 1997-1999. Korttesjärven ryhmällä opetusta oli kolme vuotta ja Lappajärven ryhmällä kaksi vuotta. Molemmat ryhmät esittivät työnsä näyttelyissä. Korttesjärvelle kuvataiteen opetus oli tullut jäädäkseen. Näyttelyt herättivät kiinnostusta ja keskustelua kuvataiteen merkityksestä paikkakuntien muun kulttuuriin suhteen.

Pääongelma oli saada alitajuisia ja symbolistisia merkkejä harrastajien töihin opetuksen kautta. Ennen tutkimuksen alkua merkkejä oli ilmennyt vain muutamilla opiskelijoilla kansalaisopistojen piirustuksissa ja maalauksissa. Uskoin kuitenkin, että opetus vaikuttaisi asenteen muuttumiseen siten, että opiskelijat haluaisivat entistä enemmän tietoa ja jättäisivät taideteosten jäljentämiset vähemmälle huomiolle. Ajatusten suuntaamisen metodeiksi valitsin useita opetus-teorioita. Jokainen opiskelija sai henkilökohtaisen opetussuunnitelmansa, jonka suunnittelussa hän oli mukana.

Symbolikielen ymmärtämiseksi opetus sisälsi vanhempaa suomalaista symbolismia. Mukana oli myös eteläpohjalaisten taiteilijoiden töitä sekä eurooppalaisen 1550-luvun Brueghel vanhemman tuotantoa. Tukemaan omia näkemyksiäni valitsin Carl C. Jungin psykoanalyttisen näkökulman taiteen tekemiseen. Jung suosittaa itsetutkistelua, jonka avulla opiskelija voi löytää omia symboleja ja ilmaisukieltä. Jungin koulukunnan kolmen edustajan ohella tutustuttiin ihmismielen syvyyksiin ja ikuisiin symboleihin. Myös Moilasan psykoanalyttinen näkemys oli Jungilta, hän sovelsi niitä satujen tulkintaan, jotka koskivat nuoren eri kehitysvaiheita ja suuntautumisia. Moilanen osoitti symboliikkaa mytologian ja kristinuskon kautta. Lisää symboleista halusin vielä Biermannilta. Suomalaisilla taidegraafikoilla oli osuutensa oppimiseen. Vanhat aapiset ja joulukortit selvittivät symbolistisia ja sommitteluun liittyviä perusasioita. Samastumiskohdeksi naisopiskelijoille tarkoitin meksikolaisen Frida Kahlon. Hän oli lähes koko elämänsä ajan sairas, mutta se ei estänyt hänen kehitystään taiteilijaksi. Opetuksessa käytettiin taidekirjoja, videoita ja piirustus- ja maalausoppaita.

8.1. OPISKELIJAKOHTAISET ARVIOT

Lähtötasoltaan Korttesjärven kymmenen opiskelijan ryhmästä viidellä oli pitempiaikaista kokemusta piirustuksessa ja maalauksessa. Heille oli ehtinyt syntyä käsitys, että naturalistinen kuva oli myös teknisesti hyvä suoritus. He osasivat käyttää muutamaa eri vahvuista lyijykynää, vesivärejä ja osittain öljyvärejä. Puutteita oli pohjustuksessa ja öljyvärien sekoittamisessa, pastelli- ja öljyliiduista ei ollut kokemusta eikä eri paperilaaduista. Akryyliväritekniikka oli myös tuntematon. Kirjaston käyttö oli vierasta.

Opiskelijat puhuivat kuvan taiteellisista piirteistä, mutta ilmaisusta he olivat epävarmoja. Työn symbolistinen merkkikieli oli kaikille opiskelijoille ennestään tuntematon. Osa opiskelijoista ei ollut käyttänyt aikaisemmin taidekirjoja, muutamalla oli kuitenkin oma piirustuksen ja maalauksen opas. Molemmissa ryhmissä opetus alkoi henkilökohtaisen opetussuunnitelman mukaisesti piirustuskurssilla, eri välineisiin ja materiaaleihin tutustumalla. Siitä jatkettiin vesiväreihin, guasseihin ja edelleen grafiikan kautta pastelli-, akryyli- ja öljyväreihin. Ne, jotka olivat aikaisemmin jo piirtäneet, aloittivat suoraan muilla väreillä.

Korttesjärven ryhmästä yksi opiskelijoista oli käynyt ABC-piirustuskoulun. Hän hallitsi piirustuksen tekniikan, mutta ilmaisu puuttui. Hän käsitteli taitavasti pastelliväreillä muotokuvia, öljyväreillä eläinaiheita, maisemia ja asetelmia ikonologisella tasolla. Tämä lahjoistaan tietoinen opiskelija ei ehtinyt tuona aikana muuttaa naturalismiaan ilmaisun suuntaan.

Toinen opiskelija oli saanut hiukan piirustuksen opetusta taiteen oppilaitoksessa. Kiinnostus piirtämiseen johti vitsikirjan tekemiseen, persoonalliseen ilmaisuun, joka oli täynnä omaa symbolikieltä. Intertekstuaalisessa analyysissä teksti ja kuva pitivät yllä huumoria. Hän opetteli tussikynä- ja pastelliliitutekniikkaa ja varjostuksia. Alitajunnan kuvia eikä psykoanalyttistä subjektia ilmennyt, mitä tekijältä voisi odottaa jonkin ajan kuluttua.

Kolmas opiskelija alkoi kömpelöllä piirustustaidolla, kehitti sitä tutustumalla taidekirjallisuuteen, maalaus- ja piirustusoppaisiin, keskusteli avoimesti ja käytti kaikki vapaa-aikansa eri tekniikkojen harjoitteluun. Hänen esittävät työnsä muuttuivat ilmaisuun abstrakteiksi vaikutelmiksi, viitteisiin metallista

jäähän, kiihkeästä rauhaan. Maisemissa hän tutki rakennuksia, asetelmissa esineitä ja kokeili eri materiaaleja, piti portfolioita ja tutustui eri näyttelyihin. Psykoanalyttistä eikä intertekstuaalista piirrettä ei töissä vielä näkynyt, lukuunottamatta paria grafiikan vedosta kaktuksista ihmisten luonteenkuvina.

Neljäs opiskelija nousi ikonologiselta tasolta symbolistiseen ilmaisuun. Hän osoitti hallitsevansa muotokielen ja ymmärsi itsetutkistelun psykoanalyttisen merkityksen kuvakielelle. Yksi hänen pastellitöistään oli alitajunnan kuvia antiikin kreikkalaisesta laivasta merellä. Useita tunnekuvia syntyi myös värisommitelmina. Vuorovaikutteinen keskustelu ja taidekuvien analysointi vaikuttivat siihen, että hän rupesi kirjoittamaan runoja.

Viides opiskelija kuvasi ihmistä symbolisesti kettuna häkissä ja tyttökettua häntä värjättynä tukkana. Hänen töissään hyljätty lapsi vietti yötä kadulla, ihmiskunta oli tuhoutumassa ja maailman luonto saastumassa. Opiskelija osasi naturalistisen luonnon kuvauksen ja jatkoi pohdiskeluaan syvemmälle sisimpäänsä. Erityisesti taipuisasta koivusta tuli hänen symbolinsa. Hän keskusteli mielellään ilmaisusta, mutta pelkäsi ihmisten mielipiteitä töistään. Psykoanalyttinen ote oli juuri tekemässä tuloaan. Intertekstuaaliseen analyysiin luokittelemalla kantaottavat kuvat. Rumuus ja väkivalta olivat tabuaiheita, kauneus-käsite oli johtavana kaikissa muodoissa.

Kuudes opiskelija alkoi grafiikan työnsä rohkeasti ihmisfiguurilla, toisti sitä, ja sai siihen eksoottista tunnetta. Figuurin muodot lähtivät tiedostamattomasti ja muistuttavat hänen omaa vartalooaan. Työssä oli viitteitä alitajuiseen ja symbolismiin, että takana jossain oli toinenkin todellisuus. Tämän opiskelijan vihollinen oli työkiireet.

Muilla opiskelijoilla työt olivat naturalistisia. Kaksi opiskelijoista harjoitteli muotoa jatkuvasti ja haaveili jatko-opinnoista taiteen oppilaitoksissa. Yksi heistä maalasi vesiväreillä kaunista naista ja useita luontoaiheisia akvarellejä, piirteli vaatteita ja esineitä. Toinen heistä teki naturalistisia lyijykynäpiirustuksia kiiltävistä esineistä, tekstuureja eläinten karvapeitteestä. Vesiväri- ja öljyväritekniikka vielä ontui. Loput kaksi harjoittelivat puunrunkoja, latvuksia, oksia, maanmuotoa ja rakennuksia eri väreillä ja kynillä.

Jäljentämisen he aloittivat värien sekoituksella. He ymmärsivät harjoituksen ja tietopuolisen kirjallisuuden tärkeyden.

Arvioidessani Korttesjärven vertailuryhmää kolmen lukuvuoden ajalta viidellä opiskelijalla ehtivät taidot, tekniikat, oma symbolikieli lähestyä toisiaan kurssien lopulla, muiden kohdalla välimatka säilyi. Ikonologisen tason edustusta oli eniten, kuvat olivat näköisiä ihmisiä ja esineitä asetelmissa, maisemia, rakennuksia ja kukkasia.

Intertekstuaalista kieltä ilmeni kahdella opiskelijalla, symboliikkaa neljällä. Hiven psykoanalyttistä kuvausta käytti yksi opiskelija. Keskustelusta ja kuvien analysoinnista pitivät kaikki. Kuvien jäljentämistä maalaustekniikan opiskelussa kokeili kaksi opiskelijaa. Viisi opiskelijoista oli päivisin töissä, kaksi muissa kouluissa opiskelemassa ja kaksi eläkkeellä. Käytetty aika on liian lyhyt muuttamaan vuosikausien ajatustottumuksia, lukemaan oma-aloitteisesti taidekirjallisuutta ja käymään näyttelyissä. Myöskin yksi tai kaksi työtä on vähäinen määrä kertomaan sitä, mikä on symbolistista omaa kieltä, vaikka nämä olisivatkin merkkejä oikeaan suuntaan. Kuitenkin vitsikirjan tekeminen on jo sitä, sillä kuvia oli runsaasti. Kolmen vuoden aikana kirjaston kaikki taidekirjat lainattiin ja täydennystä haettiin ympäristön kirjastoista. Kuvataiteen soveltavana aineena jatkoin keramiikan opetuksella viimeisen lukukauden kevätkaudella. Piirustustaitoiset saivat onnistuneen lähdön.

Lähtötasot Lappajärven ryhmässä jakaantuivat epätasaisesti siten, että toiset olivat pitemmällä, toiset vasta-alkajia. Kolmella opiskelijalla oli pitkäaikaista piirustuksen ja maalauksen kokemusta, muut neljä opiskelijaa aloittivat alusta. Neljä opiskelijaa oli päivisin töissä ja kolme eläkeläistä. Henkilökohtainen opetussuunnitelma toimi ryhmässä siten, että yhtään viiden viikon jaksoa ei saatu suunnitelman mukaisesti loppuun. Se oli ymmärrettävää, koska monilla opiskelijoilla oli opiskelutottumattomuutta ja poissaoloja.

Ensimmäinen opiskelija oli aloittanut kymmenen vuotta sitten, tutustunut öljyväreihin, siirtyi pastelliväreihin ja opiskeli tekniikan nopeasti. Ilmaisusta hän ensi kerran kuuli opetuksen aikana, kokeili abstrakteja värisommitelmia ja maalasi unikuviaan annetun tehtävän pohjalta. Sen analysoinnissa opiskelija

käsitti omat lahjansa ja niiden kehittämismahdollisuuden. Hän osallistui diskurssiin taiteen kielestä omine mielipiteineen. Ajan puute esti häntä opiskelemasta koko illan ajan. Kuvat pysyttelivät ikonologisella tasolla. Muuta psykoanalyttistä merkkikieltä kuin unikuvat hänen muissa töissään ei ilmennyt.

Toinen opiskelija oli maalannut yli kymmenen vuotta ja aiheet pysytelleet maisemissa, asetelmissa ja kukkasissa. Hän jäljensi kortteja edelleen osittain pienin muutoksin, mutta alkoi ymmärtää sen tarpeettomaksi, sillä teknillistä piirustus- ja maalaustaitoa häneltä riitti vaativaankin työhön. Asenteen muuttamiseen tarvitaan pitempi tietopainotteinen opetusaika.

Kolmas opiskelija oli maalannut öljyväreillä pitkän aikaa, nyt hän opetti pastellimaalausta ja sai tulokseksi erilaisia asetelmia tyylipuhtaine ikonologisine sommitelmineen. Hän ei ansiotyön vuoksi jaksanut innostua omista ajatuksistaan. Abstrakti aihe olisi vaatinut enemmän aikaa.

Neljäs opiskelija, edellisen lukuvuoden vasta-alkajista oli suunnitellut oman opetussuunnitelmansa aloittaen ottamastaan valokuvasta ja jäljentämällä kuvalyijykynällä, vesivärillä ja lopuksi öljyvärillä. Maalaustekniikkaa ja värien sekoittamista hän opetti jäljentämällä paria taideteosta. Seuraavana vuonna hän jatkoi omia aiheitaan, kuunteli ja kyseli. Hän maalasi kuvia perheestään puutarhassa ja biologina kaikkea luonnon yksityiskohtia useimmiten elämän ja kuoleman symboliikkaan yhdistyneenä.

Viides opiskelija oli syksyllä tullut vasta-alkaja. Hän harjoitteli ensin värin sekoittamista ja kuvan muotoa taideteosta jäljentämällä, kunnes siirtyi omiin näkemyksiin. Kevätkauden töissä ilmeni jo taidon kehitystä ja maalauksellista otetta. Kuvien ikonologisella tasolla maiseman rakenne ja asetelman sommitelu toimivat. Keskusteluun osallistuminen oli vähäistä, se oli enemmän tarkkaavaista kuuntelua ja pohtimista.

Muut kaksi opiskelijaa Lappajärven ryhmästä pitäytyivät naturalismissa. Heidän otteensa oman muotokielen löytymiseen oli vielä alkutaipaleella. Lisäksi sitä etäännytti vuosia kestänyt posliinimaalaus, missä opetus painottui jäljentämisen tekniikkaan. Heille omien ajatusten ja aiheiden soveltaminen työhön ei onnistunut eikä saanut arvostusta.

Arvioidessani Lappajärven ryhmää ilmeni, että kolmen opiskelijan pitkäaikainen maalausharrastus ja tyydyttävä piirustustaito ei tuonut vielääkään rohkeutta oman ilmaisun suuntaan. Kuitenkin heidän asenteensa muuttui myötämielisemmäksi uuden oppimiseen, osittain ilmaisun merkityksen ymmärtämisen vuoksi, osittain taidekirjallisuuteen tutustumisen johdosta. Kaksi vasta-alkajaa ilmaisi halunsa oppia eri tekniikoita, toiselle heistä kehittyi jo omanlaatuista maalaustekniikkaa ja toiselle kuvakieli, jolla hän viittasi elämän ja kuoleman symboliikkaan. Yleisesti työt pysyivät ikonologisella tasolla. Opiskelijat hakivat jo oma-aloitteisesti kirjaston taidekirjoja, myös graafisia kuvituksia sekä maalausoppaita. Mutta kaksi lukuvuotta oli liian lyhyt aika näkemyksen muutokseen, missä näkyisi omia symbolistisia merkkejä.

Kokonaisarviossa Lappajärven ja Korttesjärven opiskelijoiden töistä eniten edustusta oli ikonologisella tasolla, jolle jäämistä puolustaa lyhyt oppimisaika ja eri syistä johtuvat poissaolot. Oppiminen tapahtui vaiheittain ajan kanssa ja monenlaisessa vuorovaikutuksessa. Ikonologisuutta tukee myös naturalismi, kauniin ja näköisen yleinen ihannointi. Korttesjärveläiset olivat taidoissa pitemmällä kuin lappajärveläiset, joilla oli vuosi vähemmän opiskelua takana. Ilmaisullisen niukkuuden yhdeksi syyksi näen puutteellisen piirustus- ja maalaustaidon, varsinkin Lappajärven ryhmällä. Näyttelyissä se ilmeni eri tekniikkojen puuttumisina, lappajärveläiset olisivat opetelleet ne seuraavana lukuvuonna. Suurimmalla osalla opiskelijoista perspektiivi ja ihmisen hahmo puuttuivat kokonaan tai osittain. Niiden syventäminen tapahtuisi seuraavilla kursseilla. Tästä huolimatta yksittäisissä töissä oli kristillistä ja ei-kristillistä symboliikkaa viitteineen, kuten laivoja, vettä, siltoja, puutarha-aitoja, rakennuksia, kyläryhmiä, eläimiä ja ihmisiä sekä abstrakteja kuvioita.

8.2 VÄITTÄMIEN TODISTELUA

Todistetuksi tuli kummankin ryhmän osalta, että piirustus- ja maalaustekniikoiden perusteiden taitovaatimus tukee ilmaisua. Tiedon ja taidon hahmotustavat ovat yksilöllisiä, joku tarvitsee enemmän harjoitusta kuin toinen samalla kurssilla, jossa oppiminen etenee eri vaiheiden kautta. Taidekirjoja ja maalaus-

oppaita opittiin käyttämään taidon saavuttamiseksi, mutta taidekirjakohtaista keskustelua luennon aikana oli liian vähän kolmen lukuvuoden aikana.

Todistetuksi tuli, että oppimista tapahtui yhtä lailla arkielämän tilanteissa kotivideoiden ja kirjojen äärellä kuin kansalaisopistojen luokkahuoneissa. Opiskelijat olivat tarkkailleet sosiaalista ympäristöään lainalaisuuksineen ja heijastaneet niitä kuviin omasta maailmastaan käsin. Opetuskeskustelun merkitys korostui. Yhteiskritiikissä opiskelijat halusivat itse selittää ja arvioida töitään. Siksi keskusteluihin pääsisällöksi tuli opiskelijan oma havaintomaailma, ilmaisun laajentaminen ja syventäminen.

Opiskelijoiden asenteella oli yhteys aiheiden valintaan. Niiden takana oli eettinen kysymys eikä vain esteettinen, minkä todisti kuvan käyttötarkoitus, sillä naturalistinen näköisyys ja epätodellisen kaunis veivät voiton muista tavoitteista. Ruma, inhottava ja sota jäivät pois kuva-aiheista. Kuitenkin ne kuvat, jotka tulivat ihmisen sisältä, vaikuttivat sekä tekijään että katsojaan eniten persoonallisen symboliikka- ja merkkikielen ansiosta. Tällaisia olivat abstraktit tunneilmaisuun liittyvät kuvat, vitsikirjan kuvat, ihmisfiguurit, yksinäinen lapsi, kettutyöt ja naisenpäinen lintu. Myös luontoon liittyvät aiheet: puiden lehdet, laiva merellä, kaktukset, luonnonsuojelu ja maailman tuhoutuminen.

Tarvitaan lahjoja, taipumuksia ja halua niiden kehittämiseen. Toisaalta opetuksen psykoanalyttinen näkemys painottaa kokemuksen hyväksi käyttämistä ja itsensä tunnustelua sekä sen perusteella syntyneitä kuvakieltä, mutta se edellyttää ihmistä, jolla on tarve vaikuttaa mielipiteisiin. Tietäminen ja tekeminen ovat eri asioita. Tässä niiden olisi pitänyt toimia tiiviimmin ympäristön käsityksiä vastaan siten, että kuvien vastaanottajien asenteet olisivat muuttuneet suvaitsevaisemmiksi. Toisaalta taidekasvatus painottaa vapaata valintaa. Siksi opiskelija valitsi itselleen merkityksellisen suunnan, jonka sisällöksi tuli kaunis kaikissa muodoissaan. Ne opiskelijat, jotka tavoittelivat enemmän ilmaisua ja symboleita, pääsivät osittain tavoitteisiinsa ja jatkavat edelleen opiskeluaan. Todistetuksi tuli, että aikuisten taidekasvatusta sisältävä monitasoinen henkilökohtainen opetussuunnitelma oli onnistunut eikä ahdistanut ketään tiettyyn kaavaan. Myös opetusteorioiden osoittautuivat pitäviksi.

Se mitä tutkimus antoi minulle, oli kauttaaltaan opetustyön syventämistä ja uusia näkemyksiä. Tutkimus vahvisti käsityksiäni oman kuvakieleni kehittymisestä sisäisessä ajattelun ja tunteiden prosessissa. Oppimiseni tapahtui taidekasvatuksen kirjallisuuden kautta ja ennen kaikkea tutustumalla jungilaiseen psykoanalyttiseen näkökulmaan. Se kehottaa oman tietoisuuden ja tiedostamattomuuden tarkkailuun ja erotteluun. Toinen anti tutkimuksesta tuli kuvamaailman laajentumisena symbolistiseen suuntaan. Tein tutkimuksen aikana luovaa työtä ja pidin näyttelyn, jossa symboliikka sekä tietoinen ja tiedostamaton kuvakieleni olivat pääsääntöisesti esillä. Vakuutuin siitä, että tietoinen suuntautuminen ja kiinnostus omiin tuntemuksiini johtivat parhaimpiin tuloksiin yhtä lailla omalla kuin opiskelijoiden kohdalla.

KIRJALLISUUSLUETTELO

- Aho, Juhani, Venny Soldan- Brofeldt ja hänen maailmansa
1946 Laatuspaine WSOY, Porvoo.
- Elovirta, Arja, Lukkarinen, Ville, Katseen rajat, taidehistorian metodologiaa
1998 Helsingin yliopiston Lahden tutkimus - ja koulutuskeskus,
Gummeruksen Kirjapaino Oy, Jyväskylä
Artikkeli: Tutta Palin, Merkistä mieleen 115-145
- Fuentes, Carlos, Taiteilija Frida Kahlo, Paljastava omakuva, Johdanto, s. 7-24,
1995 Essee ja päiväkirjan selitykset Sarah Lowe, s. 25-29,
suom. Eila Salminen, engl. The Diary of Frida Kahlo, Meksiko.
- Herrera, Hayden, Frida Kahlo, engl. 1983, suom. Antero Kare,
1990 Kaarina Turtia, Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu.
- Jung, Carl G., von Franz, Henderson, Joseph, Jacobi, Jolande, Jaffe, Aniela,
1997 Symbolit, piilotajunnan kieli. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki,
suom. Mirja Rutanen, engl. alkuteos Man and his Symbols, 1964
by Ferguson publishing company, Library of Congress Catalog Card
No:64-18631, USA, Melsa-Pinto (Madrid) Espanja.
Artikkelit: Carl C. Jung, Yhteys piilotajuntaan s. 18 - 104
M.-L. von Franz, Individuaatioprosessi s. 158-229
- Henderson, Joseph, Muinaiset myytit ja moderni ihminen. s. 104-158
Jaffe, Aniela, Symboliikka kuvaamataiteissa s. 230-272
- Ringbom, Sixten, Pinta ja syvyys, esseitä, suom. Eero Kukkaisniemi
1989 Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki, Forssan Kirjapaino Oy, Forssa.
- Biedermann, Hans, Suuri symbolikirja, saksankiel. alkuteos 1989, Mynchen
1996 suom. ja toim. Pentti Lempiäinen, WSOY:n graafiset laitokset, Juva
Lammenranta, H ja Haapala, A, Taide ja filosofia
1991 Gaudeamus Limes ry:n graafiset laitokset, Helsinki.
- Mantere, Meri-Helga, Mielen kuvat, Taideteollinen korkeakoulu
1991 Julkaisusarja A9, VAPK-kustannus, Helsinki.

- Moilanen, Olavi, Totuus on unissa, saduissa ja tarinoissa.
1997 Tenon Lepopaikka Oy Kokkola
- Nelimarkka, Riitta, Seeck, Jaakko, Suhonen, Pekka: Eero Nelimarkka
1984 Tammi, Officine Grafiche A. Mondadori, Verona
- Piironen Liisa, Salminen Antero, Kuvitella vuosisata
1996, Taidekasvatuksen osasto, Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki
Gummerruksen Kirjapaino Oy, Jyväskylä
Artikkeli: Juhani Pallasmaa,
Mielikuvituksen todellisuus ja aistillinen ajattelu, s. 8 - 15
Artikkeli: Inkeri Sava, Tutkiva mieli, s.150-156
- Pääjoki, Tarja, Taidekasvatuksen ja taiteen välisiä kysymyksiä,
1998 lisenssiaattitutkimus, Taidekasvatus, Jyväskylän yliopisto
- Roberts, Keith, Brueghel
1971 Phaidon, London
- Rihlana, Seppo, Väriteoria, Rakennuskirja Oy, Helsinki
1990 Hangon kirjapaino Oy Hanko.
- Salme Sarajas-Korte, Ars, Suomen taide 4, Maalaustaide 1890-luvulla,
1989 Mystiikkaa vai kansallisromantiikkaa, s. 254- 284
Weilin Göös, Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu
- Smith, Ralph, A. The Sense of Art. A Study in Aesthetic Education.
1987 Routledge.
- Stewen, Riikka, Hugo Simberg, Unien maalari,
1989 Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu,
- Valkonen, Markku, Valkonen Olli, Suomen taide, Kultakausi,
1984 WSOY, Graafiset laitokset, Porvoo.
- Vihanta, Ulla, Unelmaton uni, Helsingin taidehistorian laitoksen
1992 julkaisu XI, Amer - Linkki Oy , Tampere.
- Ylikangas, Heikki, Puukkojunkkarien esiinmarssi,
1976 Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu