

Jaana Rannanpää

VIRIKKEITÄ ANTIIKIN KREIKAN VAASIMAALAUKSESTA MODERNISTIEN ILMAISUUN

Tapaustutkimuksina Gustav Klimt ja Pablo Picasso

Taidehistorian pro gradu –tutkielma  
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Jyväskylän yliopisto  
Kevät 2014

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Rannanpää Jaana	
Työn nimi – Title VIRIKKEITÄ ANTIIKIN KREIKAN VAASIMAALAUKSESTA MODERNISTIEN ILMAISUUN - Tapaututkimuksina Gustav Klimt ja Pablo Picasso	
Oppiaine – Subject Taidehistoria	Työn laji – Level Pro gradu –tutkielma
Aika – Month and year Helmikuu 2014	Sivumäärä – Number of pages 98 (+erillinen kuvaliite)
Tiivistelmä – Abstract <p>Tässä tutkielmassa tarkastelen antiikin Kreikan vaasimaalausten modernistien ilmaisuun antamia virikkeitä keskittyen formaalien piirteiden suoraan vaikutukseen, sivuten aiheita ja symboleita sekä epäsuoraa vaikutusta. Tutkielman rakenteen muotoutumiseen ja kuva-aineiston, lähinnä formalistiseen, purkuun on löytynyt työkaluja sekä taidehistorian että semiotiikan metodeista: tärkeimpinä Panofskyn kolmitasoinen malli, Gombrichin skeeman käsite sekä Kandinskyn, Arnheimin ja Rieglin näkemykset.</p> <p>Olen rajannut tarkasteltavan kuvaston antiikin Kreikasta alueellisesti Attikan niemimaahan keskittyen Ateenaan, mikä antaa luontevasti aikarajaukseksi geometrisen, arkaaisen ja klassisen kauden. Modernistien kohdalla aikarajaus on karkeasti 1900-luvun kaksi ensimmäistä vuosikymmentä: Klimtin kohdalla Beethoven-friisi ja kultakausi. Picasson kohdalla puolestaan Avignonin naiset ja klassinen kausi. Tutkielma on pitkälti myös tyylien tarkastelua.</p> <p>Koristeellisuuden ja luonnon muotoihin perustuvan ornamenttiikan olen nostanut erikseen esiin, koska se nousi luontevasti tarkastelukohteeksi niin antiikin vaasimaalausten kuvastosta kuin modernistienkin töistä. Geometrisyyden merkitys tämän tutkielman kohdalla oli suuri.</p> <p>Täysin en voinut sivuuttaa tematiikkaa, vaan käsittelen aiheita viittausten merkitysten pohdinnan yhteydessä. Aiheista merkittävimpänä nousi naiskuvaus ja siihen liittyvä antiikin taiteeseen viittaaminen.</p> <p>Tutkielman suurin ansio lienee vertailevassa kuva- ja tyylianalyysissä sekä valittujen metodien ja käsitteiden tarkastelussa.</p>	
Asiasanat – Keywords: Antiikki, Formalismi, Klimt, Kuva-analyysi, Modernismi, Muotokieli, Ornamentiikka, Picasso, Tyyli, Vaasimaalaus.	
Säilytyspaikka – Depository: elektroninen aineisto, Jyväskylän yliopisto Erillinen kuvaliite: Jyväskylän yliopisto, taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos.	
Muita tietoja – Additional information Kuvaliiteen kuvia ei ole julkaistu elektronisena aineistona tekijänoikeudellisista syistä.	

## Sisällys

<b>1. JOHDANTO</b> .....	1
1. 1. Kohteen rajaus.....	6
1. 2. Aineisto.....	9
<b>2. METODIT</b> .....	14
<b>3. TYYLI: TUTKIELMAN TAUSTOJA</b> .....	22
3.1. Antiikin Kreikasta ja vaasimaalauksista.....	26
3. 2. Modernismi.....	29
3. 2. 1. Itävallan Jugend ja Klimt.....	29
3. 2. 2. Kubismi ja Picasson klassinen kausi.....	35
<b>4. ESI-IKONOGRAFINEN TASO: FORMAALIT PIIRTEET</b> .....	38
4.1. Piste ja viiva.....	41
4.2. Pinnat ja syvyys.....	45
4.3. Rytmii, tila ja kompositio.....	48
4.4. Puuttuvat palaset.....	56
<b>5. IKONOGRAFINEN ANALYYSI: AIHEIDEN TUNNISTAMINEN</b> .....	58
5.1. Ihmiskuvaus – figuurit, nainen ja erotiikka.....	60
5.2. Dekoratiivisuus – luonnon muodot ja geometrinen ornamenttiikka.....	66
5.3. Musiikki – puhdas muoto.....	69
5.4. Symboliikka.....	70
<b>6. IKONOLOGINEN TULKINTA: AIHEIDEN JA SYMBOLIEN VAELLUS</b> .....	73
6.1. Vaikutteiden välillinen siirtyminen.....	78
6.2. Nietzsche: Tragedian synty.....	79
<b>7. JOHTOPÄÄTÖKSET</b> .....	81
<b>LÄHTEET</b> .....	85
<b>LIITE 1</b> .....	91
<b>Kuvaluettelo</b> .....	92

## 1. JOHDANTO

Proseminarityöni<sup>1</sup> jälkeen halusin tutkia enemmän antiikin Kreikan perintöä. Itselleni oli luontevinta tarkastella antiikin Kreikan vaasimaalausten kuvastoa ja sen vaikutusta myöhempään taiteeseen. Suurin syy juuri vaasimaalausten valintaan on ollut se, etteivät ne juurikaan ole muuttuneet aikojen saatossa toisin kuin esimerkiksi maalinsa rapistaneet vaaleat veistokset. Näkökulmaksi olen tässä pro gradu -tutkielmassa valinnut ensisijaisesti formaalien piirteiden, mutta myös mytologisten aiheiden ja symboliikan tarkastelun. Tavoitteeni on selvittää, miten antiikin Kreikan vaasimaalausten muotokieli on vaikuttanut modernistien ilmaisuun ja hieman sivuta myös sitä, miten antiikin mytologian aiheet ja symbolit ilmenevät modernistien taiteessa. Modernismin edustajaksi on itsestään selvästi valikoitunut Gustav Klimt (1862–1918). Itsestään selvästi siksi, että Klimtin *Beethoven-friisi* 1902 (Kuvaliite 2) antoi minulle ajatuksen ja idean tähän työhön: vieraillessani sesessionistien talossa innostuin Klimtin viitteistä antiikin kuvastoon ja tein friisistä ensimmäiset havainnot muotokielen yhteneväisyydestä. Toiseksi vertailukohteeksi ja tapaustutkimukseksi olen valinnut Pablo Picasson (1881–1973). Picasson merkitys modernistina ja kubismin luoja puoltaa hänen valintaansa toiseksi, hyvin erilaiseksi, tapaustutkimukseksi. Luonnollisesti Klimtin ja Picasson lisäksi myös muut modernistit käsitelivät antiikin aiheita ja muotokieltä töissään – ja toiset välttämättä taas eivät. Modernismi itsessään on monisyinen tarkastelukohde. Molemmat tässä tutkielmassa tarkasteltavaksi valitut taiteilijat olivat kuitenkin vallankumouksellisia ja rohkeita suunnannäyttäjiä ja siksin sopivia juuri tähän tutkielmaan. Tarkastelen näitä tapaustutkimuksia rinnakkain läpi työn.<sup>2</sup>

Tutkimuksen suorittamisessa on ollut ensisijaisen tärkeää kuvamateriaalin hankkiminen, minkä jälkeen lähdin etsimään kuvantulkinnan avuksi teoriapohjaa kirjallisuudesta sekä yleistä kirjallisuutta niin antiikin Kreikasta ja vaasimaalauksista kuin modernismista, Klimtistä ja Picassosta. Olettamukseni

---

<sup>1</sup> Antiikin Kreikan seksuaalisuusnormien ilmeneminen ajan kuvataiteessa – tulkintojen tulkintaa. (Jyväskylän yliopisto, 2004)

<sup>2</sup> Schmutzler 1978, 206.

on, että antiikin vaasimaalaukset ovat vaikuttaneet (mm. valitsemieni) modernistien tuotantoon ja ilmaisuun niin muotokielen osalta kuin yksittäisten koristeellisten ja symbolisten elementtien sekä laajemmin teosten aiheiden osalta.

Miten voin olettaa, että antiikin Kreikan vaasimaalauksen muotokieli olisi vaikuttanut yli 2000 vuotta myöhemmin modernistien ilmaisuun? Käytännössä vaasimaalauksia oli jo museoissa saatavilla ja niiden muotokieli oli tunnettu. Taiteilijoilta itseltään ei asiaa voi enää vahvistaa, joten joudun nojaamaan elämäkertoihin ja eritoten tuotantoon, annan teosten puhua. Sekä Klimtin että Picasson teokset osoittavat molempien omanneen antiikin tuntemusta, mikä on selkeimmin osoitettavissa teosten tematiikan osalta. Tutkielmassani pyrinkin osoittamaan tämän myös muotokielen osalta. Antiikin taidetta arvostettiin, etenkin ennen modernismia 1800-luvulla. Antiikin ylevyys ja mystifiointi ovat osaltaan saattaneet vaikuttaa myös ilmaisutavan valintaan. Aiheita antiikista – etenkin mytologiasta – on lainailtu paljonkin myöhemmässä taiteessa. Myös modernistit kommentoivat antiikin aiheita teoksillaan. Mutta toivatko aiheet myös kuvaustavat?

Taustoja esitellessäni etenen kronologisesti. Itse tutkimuksen jäsentely on temaattinen: eri luvuissa käsittelen asiaa eri näkökulmista. Kuvien tulkinnan rungoksi valikoitui Erwin Panofskyn (1892–1968) kolmitasoinen tulkintamalli, koska se tuntuu itselleni kaikkein luontevimmalta tavalta lähestyä visuaalista tekstiä siitä huolimatta, että tulkintamallia on taidehistoriassa pidetty melkein formalismin vastakohtana. Käytän mallia tutkielmaani sopivimmalla tavalla antaen poikkeuksellisen suuren huomion formaaleille piirteille, joista muodostuu esi-ikonografinen taso. Aluksi halusin keskittyä pelkästään formaaleihin piirteisiin, mutta tulin kuitenkin siihen tulokseen, ettei muotoa voi liiaksi erottaa sisällöstä, sillä myös antiikin mytologiset aiheet ja symboliikka ovat vaikuttaneet myöhempään taiteeseen merkittävästi – ja kenties tuoneet mukanaan myös kuvaustapoja.

Ornamentiikalla on oma erityissijansa etenkin antiikin vaasimaalauksissa sekä jugendissa. Ornamentiikka, koristeellisuus ja luonnon muodot osoittautuivat niin merkittäväksi tarkastelukohteeksi, että nostan tämän erikseen esiin ikonografisen analyysin alalukuna. Ornamentit eivät ole aivan selkeästi omia kuva-aiheita, mutta eivät pelkkiä muotojakaan.

Muotoa ja sisältöä ei periaatteessa voi erottaa toisistaan. Esimerkiksi antiikin Kreikan vaasimaalauksissa aiheiden tunnistamista auttaa juuri se, että maalauksissa oli tietyt konventiot, joiden mukaan tapahtumia kuvattiin yleensä samantyyppisenä kompositiona. Kuitenkin muotoanalyysiä voi tehdä erillään sisältöanalyysistä ja tätä teen osittain omassa luvussaan esi-ikonografisella tasolla. Teoreettisena apuna formaalien piirteiden ja tyylin tutkimisessa on toiminut erityisesti Alois Rieglin (1858–1905), Ernst Hans Josef Gombrichin (1909–2001) ja Wassily Kandinskyn (1866–1944) näkemykset. Luvussa 4 olen jaotellut formaalit tarkastelukohteet seuraavasti: Ensimmäisenä tarkastelen pistettä ja viivaa. Näistä etenen pintoihin ja syvyyden kuvaamiseen. Lopuksi tarkastelen teosten rytmiä, tilaa ja kompositiota.

Luvussa 5, otsakkeen ikonografinen analyysi alla, tarkastelen teosten aiheita. Kuvanluvussa selkeästi esiin nousseita teemoja ovat jo mainitun ornamentiikan ja luonnonmuotojen lisäksi ihmiskuvaus ja hieman yllättäen musiikki.

Vaasimaalausten aiheet tulivat etenkin 400-luvulle eaa. saakka suureksi osaksi mytologiasta, jonka aikalaiset tosin näkivät omana, todellisena, historianaan. Täytyy siis pitää mielessä, että tutkimukseni tulkitsee omasta ajastamme käsin sekä yli 2000 vuotta sitten että yli sata vuotta sitten voimissaan olleiden kulttuurien tuotteita. Molemmista ajankohdista (taiteen) maailma on muuttunut paljon, eritoten antiikista. Teen tutkielmani tietoisena omasta ulkopuolisuudestani. Tämän lisäksi on huomioitava myös se, että eri aikojen teokset puhuvat eri kieliä: myös antiikin ja modernismin teokset ovat keskenään hyvin erilaisista maailmoista ja kauneuskäsityksistä.<sup>3</sup> Modernismin taiteilijoiden

---

<sup>3</sup> Boardman 1996, 16, 110; Henle 1973, 225-247; Noble 1988, 102-103; Wölfflin 1970, 228-229.

käsitys antiikin kuvastosta on ehkä ollut erilainen kuin itselläni ja oman aikani tutkijoilla. Lisäksi antiikin Kreikan perintö on osittain välittynyt jälkipolville esimerkiksi roomalaisten kopioiden ja renessanssin taiteen välityksellä eivätkä kaikki vaikutteet ole siirtyneet suoraan.

Mikäli olettamukseni antiikin Kreikan vaasimaalausten vaikutuksesta modernismiin pitää paikkansa, on paikallaan tarkastella myös kysymystä tämän havainnon merkityksestä: mitä se merkitsi, että uutta luomaan pyrkivät taiteilijat liittivät teoksiinsa visuaalisia viittauksia antiikin kuvastoon? Tätä tarkastelen luvussa 6, jossa sivuan myös vaikutteiden välillistä siirtymistä.

Taiteen rooli oli antiikin Kreikassa hyvin erilainen kuin esimerkiksi juuri 1900-luvun alussa, johon sitä tässä vertaan. Tämän päivän "taidetta taiteen vuoksi" -käsitystä ei tunnettu, vaan muun muassa vaasimaalaukset nähtiin käsityönä, käyttöesineiden koristeluna, ja niiden tekijät käsityöläisinä. Vaasimaalauksia ei siis omana aikanaan pidetty taiteena. Aikalaisten näkemyksestä huolimatta ne ovat myöhemmin – niin tänä päivänä kuin 1900-luvun alussakin – saaneet osakseen tämän tyyppistä suhtautumista, erityisesti museoihin eristettyinä.<sup>4</sup>

Aikansa käsityöläisyys ei kuitenkaan tee antiikin vaasimaalauksesta millään tavoin huonompaa tai vähemmän taidetta. Tässäkin on ajatuksellinen yhtenevyys modernismiin: 1800-luvun jälkipuoliskolla John Ruskinin (1819–1900) ajatukset innoittivat Arts and Crafts liikettä niin Englannissa kuin muuallakin. Wienissä mm. taideteollisuusmuseo ja -koulu yhdessä pyrkivät ensisijaisesti "yleisen maun" parantamiseen kaikilla teollisuuden aloilla yhdistäen käsityöläisyyden ja taiteen. Klimt muuten meni tuohon kouluun jo 14-vuotiaana, joten voinen olettaa tällaisen ajattelutavan olleen hänellekin tuttu<sup>5</sup>. Käsityöläisyys nostettiin kunniaan ja yksinkertaisempia, geometrisia muotoja arvostettiin jälleen. Erityisesti jugendin taiteilijoiden tuotanto oli hyvin koristeellista, mikä kulkee hyvin käsi kädessä teollisuuden ja käsityöläisyyden

---

<sup>4</sup> Lukkarinen 1998, 18. (Huolimatta siitä, että teos on oppikirjamainen, koin sen hyödylliseksi etenkin tyylin käsittelemisessä.)

<sup>5</sup> Néret 2000, 9.

kanssa. Teollistumisen myötä taidetta on ylipäättään tarkasteltu myös kulutusyhteiskunnan tuotteina eikä pelkästään ”taiteellisen nerouden tuotoksina”<sup>6</sup>.

Keskustelu vaasimaalausten ja modernistien käsityöläisyydestä tai taiteellisuudesta ei kuitenkaan ole tutkielmani keskiössä, ainoastaan sivulause. Itse koen niin modernistit kuin antiikin Kreikan käsityöläisetkin taiteellisen ilmaisun käyttäjinä. Toisaalta 1900-luvun alussa taiteelliset tuotokset nähtiin myös ”yksilöllisten nerojen ajattomina teoksina” ja tämä onkin osin tutkielmani kantava ajatus: taiteen ajattomuus ja eri aikakausien yhteen kietoutuminen siitä huolimatta, että taiteilijoilla yleensä – modernisteilla ehkä vielä muita enemmän – on pyrkimys uuden luomiseen ja vanhasta irtisanoutumiseen.<sup>7</sup> Ehkä tässä tutkielmassa olisi kuitenkin syytä puhua mieluummin visuaalisesta ilmaisusta kuin jokseenkin kantaa ottavasta ja arvottavasta taiteellisuudesta.

En yritä tarkastella Klimtin ja Picasson teoksia yksittäisinä teksteinä, *Beethoven-friisiä* 1902 (Kuvaliite 2) ja *Avignonin naisia* 1907 (Kuvaliite 4, Kuva 17) lukuun ottamatta, vaan pyrin huomioimaan niiden kontekstin ja aseman muiden samankaltaisten teosten joukossa niin oman taidesuuntauksensa sisällä, tekijänsä tuotannossa kuin laajemmin oman aikakautensa tuotteena. Tiedostan teosten kontekstin, mutta yritän olla tuomatta teoksiin ulkoapäin sellaista, mikä niihin ei kuulu. Tiedostan myös sen, että toinen tutkija olisi todennäköisesti valinnut eri teokset, eri taiteilijat ja varmasti myös eri tyyli-suuntaukset. Tutkielmani on väistämättä hyvin subjektiivinen tapaustutkimus taiteessa esiintyvien visuaalisten piirteiden vaikutuksesta myöhempään taiteeseen.<sup>8</sup>

Taiteen parissa tutkitaan usein muodon muutoksia, mikä asettaa olettamuksen siitä, että muodoilla on olemassa jonkinlainen jatkuvuus eri aikoina. Tässä tutkielmassa tarkasteltavana on tuo jatkumo tai taiteen traditio, josta modernistit ovat voineet omaan työhönsä ammentaa – eiväthän modernistitkaan tyhjiössä

---

<sup>6</sup> Fliedl 2006, 29; Lukkarinen 1998, 18.

<sup>7</sup> Lukkarinen 1998, 33.

<sup>8</sup> Lukkarinen 1998, 52-53.



luoneet – tai tarkemmin juuri antiikin Kreikan vaasimaalausten taiteen jatkumolle antama osuus ja se, miten modernistit ovat tästä omaansa poimineet. Teoreetikoista erityisesti Riegl on antanut työkaluja ja näkökulmia muodon kehityksen tarkasteluun.

Antiikin vaasimaalauksia ja modernismia on tutkittu paljon, niistä on kirjoitettu runsaasti. Kuitenkin itse koen antiikin perinnön tarkastelun aina ajankohtaisena, sillä ihmistä kiinnostaa oma historiansa. Monet ovat tätä jo erilaisista näkökulmista tutkineet ja vahvistaneet, on, että länsimaisen taiteen juuret ovat antiikissa. Näin ollen tutkin oman kulttuurini alkulähteitä.

Modernistit toivat taiteeseen jotain vallankumouksellista ja ainakin omaa sieluaani hivelevää: modernismin edustajien mm. Picasson viimeaikaisten näyttelyiden runsauden ja kävijämäärien perusteella väittäisin, että modernismin tutkimus on nyt ajankohtaisempaa kuin koskaan.<sup>9</sup> Tutkielman tekemisen viime metreillä ilmestyi Karl Kilinski II:n tuore teos *Greek Myth and Western Art – The Presence of the Past*, jossa hän tarkastelee antiikin Kreikan aiheperintöä, tosin hieman eri näkökulmasta kuin itse tässä tutkielmassa, mutta aihe on myös taiteen tutkijoiden parissa yhä – tai jälleen – ajankohtainen.

## 1. 1. Kohteen rajaus

Antiikin maailma -käsite kattaa pitkän ajanjakson ja laajan maantieteellisen alueen. Vaasimaalausten kohdalla käsittelen tyylejä kausittain, vaikka siirtymät ovatkin olleet pehmeitä ja päällekkäisiä. Yksittäisiin teoksiin viitataan vuosikymmenen tai -sadan mukaan, vaikka aikalaisilla ei ajanlaskustamme käsitystä ollutkaan. Tämä on lähinnä ajallisen ja vaasimaalauksen kehityksen hahmottamiseksi: selkeyttämään antiikin kuvaston käsittelyä.<sup>10</sup> Siitäkin voi kiistellä, milloin antiikin Kreikan vaasimaalauksen katsotaan alkaneen. Mukaan

---

<sup>9</sup>Ateneum – Pablo Picasso <<http://www.ateneum.fi/fi/pablo-picasso>> 2010. (esimerkiksi Ateneumin Picasso näyttely 18.9.2009 – 28.1.2010 keräsi 314 755 kävijää)

<sup>10</sup> Boardman 1996, 9, 100-103.

voisi laskea myös geometrista kautta edeltäneet mykeneläisen ja minolaisen kulttuurin<sup>11</sup>. Tässä tutkielmassa tarkasteltavaksi sisällytin kuitenkin alueellisesti Attikan niemimaan ja erityisesti Ateenan geometrisesta kaudesta alkavan kuvaston, kuten keskittyi yleisesti ottaen Kreikan vaasimaalaus-kulttuurinkin. Tosin täytyy muistaa, että kaikki samalla alueella työskennelleet vaasimaalarit eivät olleet välttämättä paikallisia, vaan mukana on varmasti ollut myös muualta tulleita omine vaikutteineen.<sup>12</sup>

Klimt innoitti päälähteekseni Wienin Taidehistoriallisen museon oman julkaisun antiikin kokoelmastaan *Antike Welten – Meisterwerke griechischer Malerei aus dem Kunsthistorischen Museum Wien*<sup>13</sup>. Tuo oli nimittäin paikka, jossa myös Klimt pääsi tutustumaan vaasimaalauksiin – keisarillinen kokoelma oli tuolloin jo perustettu ja tästä teoksesta saa hyvän kuvan myös siitä, mitä vaikutteita Klimt aikanaan on saattanut poimia, suoraan. Teos toimii tavallaan tämän tutkielman antiikin kuvaston korpuksena Klimtin osalta, joskin osittain toisen käden kuvälähteenä – kaikki vaasit eivät olleet esillä museossa kokoelmaan tutustuessani. Klimtin aikana tehtiin Kreikassa tärkeitä kaivauksia, joiden ansiosta taiteilijat pääsivät tutustumaan antiikin taiteeseen myös julkaisujen kautta, museoiden karttuvien kokoelmien lisäksi.<sup>14</sup> Flormanin mukaan Klimt otti jopa täysin suoraan vaasimaalauksen kuvauksia E.Gerhardin teoksesta *Trinkschalen und Gefässe des königlichen Museums zu Berlin (1848–1850)*, joten luonnollisesti olen tutustunut huolella myös tämän teoksen kuvaliitteeseen.<sup>15</sup> Tarkempaa tietoa on hankala löytää, koska Klimtin omistamien kirjojen ja julkaisujen lista on puutteellinen. On kuitenkin löytynyt päiväämätön Klimtin tekemä tilaus teoksesta *Die antiken Vasen der Akropolis zu Athen*.<sup>16</sup> Toisena merkittävänä antiikin kuvälähteenä tässä tutkielmassa on toiminut puolestaan Picassoa lähempänä ollut Madridin arkeologisen museon P. Gregory Wardenin toimittama teos *Greek Vase Painting – Form, Figure and*

---

<sup>11</sup> Boardman 1996, 29.

<sup>12</sup> Kilinski 2004, 11.

<sup>13</sup> Grewenig 1997.

<sup>14</sup> Florman 1990, 314.

<sup>15</sup> Florman 1990, 320; Gerhard 1850, kuvaliite.

<sup>16</sup> Nebehay 1969, 52-53.

*Narrative*<sup>17</sup>, joka on toiminut apuna myös vaasimaalausten muotokielen tarkastelussa.

Picasson tuotanto on laaja: yli 20 000 teosta. Tämän tutkielman kannalta olennaisimpana näen luonnollisesti klassisen kauden. Lähiluvun kohteeksi rajasin vuodet 1907 – 1925 (kubismi ja uusklassismi), koska halusin keskittyä juuri 1900-luvun alkuun: sekä *Beethoven-friisin* että *Avignonin naisten* syntyajankohtaan. Picasso taiteilijana on siinä mielessä ehdoton valinta tutkimuskohteekseni, että hän oli itse kiinnostunut taiteen historiasta ja omasta paikastaan taiteen traditiossa. Hän myös versioi monia tunnettuja taiteen historian merkittäviksi nousseita teoksia. Myös omassa myöhemmässä tuotannossaan hän palasi omaan varhaisempaan tuotantoonsa. Picasson itsetietoisuus on kiinnostavaa.

Gustav Klimtin tuotantoa tarkastelen työssäni loogisesti samoilta ajoilta kuin Picasson tuotantoa: n.1900 – 1918 eli Klimtin viimeiset elinvuodet. Ajatus kun lähti vuoden 1902 *Beethoven-friisistä*, joten luontevasti Klimtiltä lähempään tarkasteluun valikoitui hänen kultakautensa, jonka alkuna pidetään juuri *Beethoven-friisiä*.

En tarkastele tutkielmassani teosten merkityksiä niiden vastaanottajille, sillä merkitykset muuttuvat erilaisissa vastaanottotilanteissa ja ne ovat aina myös tulkinnallisia ja henkilökohtaisia. Tämän lisäksi teosten vastaanotossa muodostuvat merkitykset ovat loppujen lopuksi tekijänsä ulottumattomissa.<sup>18</sup> En myöskään ota kantaa teosten esteettisyyteen. Jätän tarkoituksella huomiotta myös teosten laajemman yhteiskunnallisen merkityksen, mutta jossain määrin yritän tuoda esiin antiikin ja modernismin suhteen merkitystä 1900-luvun alun taiteessa ja sitä kautta sivuan myös kontekstia.

---

<sup>17</sup> Warden 2004.

<sup>18</sup> Lukkarinen 1998, 40.

## 1. 2. Aineisto

Vaasimaalaukset ovat siinä mielessä hyvä kohde tutkia antiikin kuvataidetta, että niitä on säilynyt, toisin kuin puu- ja kangaspintoja. Pronssiesineitäkin on myöhemmin sulateltu ja käytetty uudelleen raaka-aineena. Saveen poltetut kuvat taas ovat lähestulkoon ikuisia ja kuvia on pystytty kokoamaan myös särkyneiden vaasien fragmenteista. Vaasit olivat aikanaan yleisiä ja tärkeitä juurikin materiaalinsa vuoksi: savi oli halpaa ja sitä oli saatavilla arjen käyttöesineisiin. Vaasimaalauksia – kuten muutakin antiikin Kreikan taidetta – on säilynyt myös roomalaisten ja muiden kopioina.<sup>19</sup> Itse joudun osin tyytymään toisen käden kuvamateriaaliin, mutta pitäydyn kuitenkin Kreikan kuvastossa.<sup>20</sup>

Tutkimus on siis tapaustutkimus, jossa antiikkia edustavat säilyneet(!) ja osittain toisen käden lähteistä löytyvät vaasimaalaukset ja niiden fragmentit. Kuten Boardman toteaa: se, mitä meillä on, ei ole kaikki, mitä on ollut<sup>21</sup>. Kilinskikin arvioi, että kreikkalaisista vaaseista on säilynyt ehkä vain yksi prosentti.<sup>22</sup> Hyvällä syyllä voi kuitenkin olettaa, että kokonaiskuva on kattava ja luo riittävän yleiskuvan tyyleistä. Ja toisaalta myöskään modernismin taiteilijat eivät päässeet tekemään sen läheisempää tuttavuutta antiikin vaasimaalauksen kanssa kuin minä tämän tutkielman puitteissa. Onnekseni olen saanut tutustua myös ensikäden lähteisiin Wienin kulttuurihistoriallisessa museossa, Louvressa ja Eremitaasissa, mutta tämän tutkielman esimerkeiksi oli jo käytännön syistä helpompi valita valmiit kuvat toisen käden lähteistä. Esimerkkini toimivat tyyppiesimerkkeinä, joten senkään puolesta ei ole merkitystä, onko esimerkkinä jokin tietty vaasimaalaus.

Olen poiminut valitsemiltani modernismin edustajilta, Klimiltä ja Picassolta, tutkielman kannalta havainnollistavat esimerkkiteokset sen mukaan, mitkä mielestäni parhaiten tuovat esiin kuvallisen analyysini johtopäätöksiä ollen

---

<sup>19</sup> Boardman 1996, 16, 32.

<sup>20</sup> Warden 2004, 6-7.

<sup>21</sup> Boardman 1996, 26-27.

<sup>22</sup> Kilinski 2004, 16.

kuitenkin tekijälleen tyypillisiä tuotoksi. Tekstimuodossa avaan ja perustelen valintojani. Klimtin kohdalla huomio on ollut ensisijaisesti *Beethoven-friisin* (1902) tarkastelussa, joka laajana työnä on antanut tutkielmalleni paljon. Picasson kohdalla merkittäväksi tarkastelukohteeksi nousi varhaisen kubismin *Avignonin naiset* (1907), koska taiteilijan laajasta tuotannosta formalistinen kubismi näyttäytyi tutkielman aiheen kannalta mielenkiintoisimpana skeemana. Picassolta valikoitui lisäksi tematiikaltaan itsestään selvästi klassisen kauden tuotanto (1918–1925).

### **Beethoven-friisi**

*Beethoven-friisiä* (1902) pidetään yhtenä Klimtin pääteoksista ja hänen kultaisen kautensa aloitustyönä. Klimt maalasi sen sesessionistien Beethoven näyttelyyn (15.4. – 27.6.1902). Teos oli tarkoitettu tilapäiseksi ja se oli tarkoitus purkaa näyttelyn jälkeen. Monien kiemuroiden jälkeen friisille tehtiin oma huone sesessionistitalon kellariin 1985. Friisin teema perustuu Richard Wagnerin (1813–1883) tulkintaan Ludwig van Beethovenin (1770–1827) 9stä Sinfoniasta. Friisi on maalattu kolmelle seinälle ja sen kokonaispituus on 34 metriä (pitkät sivut noin 14 metriä ja keskiosa eli etuseinä 6,30 metriä) ja korkeus on noin 2 metriä. Se on maalattu betoniseinään ja koristeina on käytetty mm. tekojalokiviä ja peilejä. Teos löytyy kokonaisuudessaan valokuvattuna myös sesessionistien verkkosivuilta<sup>23</sup>. Friisiä tutkineen Bisanz-Prakkenin mukaan kolme tärkeintä piirrettä friisissä ovat sen kaksiulotteinen kuvaustapa etenkin ihmisfiguureissa, ilmaisuvoimainen viivankäyttö ja ornamenttiikan dominoiva rooli.<sup>24</sup> Kaikki nämä elementit ovat tunnusomaisia myös antiikin Kreikan vaasimaalausten ilmaisulle.

### **Klimtin kultainen kausi**

Kulta värinä ja elementtinä Klimtin teoksissa on kiinnostava ja siihen on liitetty erilaisia merkityksiä. Esimerkiksi Pächtin mukaan kulta ei ole pintaväri, vaan se on valon hehkua.<sup>25</sup> Kultaisen kauden varhaisemmissa teoksissa Klimtin käyttämä lehtikulta on liitetty pyhyyteen, esimerkiksi *Pallas Athenen* 1898

---

<sup>23</sup> Wiener Secession <<http://www.secession.at/>> 2010.

<sup>24</sup> Bisanz-Prakken 1977, 31-37; Wiener Secession <<http://www.secession.at/>> 2010.

<sup>25</sup> Pächt 1999, 40.

(Kuvaliite 3, Kuva 12) kypärä ja varusteet. Myöhemmin Klimtin liittäessä kullan hänen femme fatale -kuvauksiinsa, sen on tulkittu kuvaavan näiden naisten vihjailevaa voimaa. Kultaisesta kaudesta puhutaan usein myös Klimtin kultakautena ja se on siksikin merkittävä tarkastelukohde. Tärkeänä teemana ovat naiset, kuten ovat läpi koko Klimtin tuotannon. Klimtin kultainen kausi kulminoitui *Suudelman* (*Der Kuss*) 1907/1908 (Kuvaliite 3, Kuva 26) tai toisten mukaan *Adele Bloch-Bauer I* -muotokuvaan 1907 (Kuvaliite 3, Kuva 25). Kulusta kautta leimaa runsaan kullan käytön myötä teoksiin tulleet tyyllittely, mikä osaltaan vaikuttaa suuresti teosten muotokieleen. Lehtikullan käyttöön Klimt on ilmeisesti inspiroitunut mm. Ravennan matkoillaan, joissa hän tutustui mosaiikkeihin, mikä näkyy kultakauden teoksissa värin käytön ja pelkistyneen lisäksi etenkin vaatetuksen mosaiikkimaisena kuviointina.<sup>26</sup>

### **Les Demoiselles d'Avignon**

Picasson *Les Demoiselles d'Avignon* 1907 on mielenkiintoinen teos etenkin sen muotojen ja tilan käsittelyn vuoksi. Sen voi nähdä kubismin lisäksi myös abstraktin esittämisen alkuna. Pyrin tässä kuvauksessa lyhyesti liittämään teoksen myös oman aikansa kontekstiin, koska se tutkielmassani edustaa laajemmassa näkökulmassa modernismia ja myös kommentoi omaa aikaansa. Primitiivisen taiteen lisäksi Picasso otti tähän vaikutteita ainakin Jean-Auguste-Dominique Ingressin (1780–1867) *Le Bain Turc* (1859–1863) teoksesta, El Grecon (1541–1614) teoksesta *Visión de San Juan* (1608–1614), Paul Cézannen (1839–1906) teoksesta *Les grandes baigneuses* (1899–1906) ja Henri Matissen (1869–1954) teoksesta *Le bonheur de vivre* (1905–1906). Primitiiviseen taiteeseen Picasso tutustui muun muassa Paul Gauguinin (1848–1903) kautta.<sup>27</sup>

*Avignonin naiset* (1907) on kankaalle maalattu öljyvärimaalaus, koko 243,9 cm x 233,7 cm. Teos on MOMA:n kokoelmissa New Yorkissa, joten olen voinut tarkastella sitä ainoastaan toisen käden lähteistä – luonnoksiin pääsin tutustumaan Ateneumin Picasso-näyttelyssä 2009. Teoksessa on ensimmäistä

<sup>26</sup> Néret 2000, 56-57, 65-67.

<sup>27</sup> Buchholz & Zimmermann 2005, 36-37; Green 2001, 2-4, 20-22, 128-129.

kertaa selkeästi havaittavissa taiteilijan kiinnostus primitiivisiin muotoihin. Myös muilla modernisteilla on havaittavissa selkeä kiinnostus primitivistiseen taiteeseen ja kubistit olivat erityisen kiinnostuneita primitiivisen taiteen geometrisyydestä. Vaikutteet Picasso lienee saanut iberialaisesta taiteesta. Tästä huolimatta ja juurikin siksi tarkastelen tätä teosta tarkemmin: se ei ollut missään määrin itsestään selvä kohde vertailuuni sillä otaksun, etten löydä siitä suoria visuaalisia viittauksia antiikin Kreikan vaasimaalauksiin teoksen tilan käsittelyn lisäksi. Muodon primitiivisyyden kannalta tämä teos on siis hyvin mielenkiintoinen tutkimuskohde. Teoksen merkittävyyttä lisää se, että sen voi nähdä olevan lähtökohta kubismin syntymiselle. Muotojen primitiivisyys on piirre, jota ei mielestäni voi sivuuttaa, koska se yhdistyy läheisesti geometriseen dekoratiivisuuteen ja luonnon muotoihin.<sup>28</sup>

*Avignonin naiset* -teoksessa primitiivisyys tulee selkeimmin esiin figuurien naamiomaisista kasvoista. Primitiivisyyden mukana teokseen tulee myös viite villiin seksuaalisuuteen ja sivistymättömyyteen, mikä sopii yhteen ajan rohkeiden eroottisten kuvausten kanssa. Toisaalta *Avignonin naiset* ja monet muut modernistien (etenkin juuri ne rohkeat seksuaaliset kuvaukset) olivat aikalaistensa silmissä liiankin vulgaareja.

### **Picasson klassinen kausi**

Picassolla oli tuotannossaan uusklassinen kausi 1916 – 1925. Viimeistään hänen Italian matkansa 1917 tutustutti taiteilijan klassiseen antiikkiin. Uusklassisella kaudella hänen taiteessaan korostui viivan ja piirroksellisuuden merkitys sekä erityisen voimakas ääriviivan käyttö. Kauden teoksia leimaa sommitelmallinen tasapaino. Selkeästi antiikin tuomia piirteitä näkyy muun muassa kuvattavien henkilöiden vaatetuksessa. Picasson ihmiskuvaus muuttui massiivisemmaksi ja ikään kuin patsasmaiseksi.<sup>29</sup>

Mielestäni tämän tutkielman kannalta merkittävää Picasson tuotannossa, ja valikoiduissa esimerkkiteoksissa, on se, että niin *Avignonin naisissa* kuin

---

<sup>28</sup> Buchholz & Zimmermann 2005, 36-37.

<sup>29</sup> Buchholz & Zimmermann 2005, 42-43, 48-50.

klassisen kauden tuotannossaankin Picasso tuntuu taistelevan klassista antiikin kauneusihannetta vastaan. Antiikin Kreikan kuvasto on siis mahdollisesti vaikuttanut Picasson ilmaisuun ikään kuin käänteisellä tavalla.



## 2. METODIT

Metodit ovat nousseet aineiston pohjalta. Analyysin tekeminen alkoi oikeastaan jo aineistoa lukiessa, selatessa ja kuvallisia esimerkkejä valitessa ja rajatessa. Empiirinen tutkimustyöni onkin lähtenyt liikkeelle vertailemalla ja katsomalla rinnakkain kuvia antiikin vaasimaalauksista ja modernistien teoksista. Etsin yhtäläisyyksiä, säännönmukaisuuksia ja tarttumakohtia synnyttäen havainnointiin perustuvia johtopäätöksiä, joita tukevat kuva-analyttiset teoriat. Sveitsiläisen taidehistorioitsija, -kriitikko ja esteetikko Heinrich Wölfflinin (1864–1945) mukaan kaikki visuaaliset toteutustavat eivät ole mahdollisia kaikkina aikoina, vaan on olemassa tiettyjä visuaalisia mahdollisuuksia, joihin taiteilija sitoutuu: näin syntyy tyyli<sup>30</sup>. Tarkastelen tutkielmassani siis modernismia 1900-luvun alun suomien visuaalisten mahdollisuuksien luomuksena poimien sen sisällyttämistä monista tyyleistä keskenään hyvin erilaiset jugendin ja kubismin, joita tarkastelen yksittäisten taiteilijoiden Klimtin ja Picasson töiden avulla. Aion tutkielmassani osoittaa, että antiikin Kreikan vaasimaalauksen tyyli elää myöhempien tyylien sisällä ja on ainakin jossain määrin kirjoitettu osaksi myöhempien taiteen kielten kielioppia.

Kuva-aineiston ”lukeminen” ja luetun kirjalliseen asuun saattaminen vaativat tulkintaa. Tutkielmani on siis havainnointiin ja tulkintaan perustuva ja luonnollisesti täysin tarkastelemieni taiteilijoiden ulottumattomissa. Ville Lukkarinen ilmaisee mielestäni hyvin eri aikakausien tarkastelun suurimman ongelman ”...vaikka kuinka kuvittelisimme olevamme erityisen herkkiä toisen aikakauden erityispiirteille, emme voi toivoa ymmärtävämmä sitä tuomatta esiin oletuksia, jotka ovat luonteenomaisempia omalle ajallemme kuin sille ajalle, joka on tutkimuskohteemme”.<sup>31</sup> Olen tietoinen omasta asemastani ja historiallisesta etäisyydestä tutkimuskohteeseeni. Pyrin säilyttämään nöyryyteni sitä tietoa kohtaan, etten voi täydellisesti ymmärtää, voin vain tulkita.

---

<sup>30</sup> Wölfflin 1970, 11.

<sup>31</sup> Lukkarinen 1998, 46.

Tutkimusotteeni on induktiivinen: työni kulkee yksityisistä havainnoista yleisiin merkityksiin, yksityiskohdista laajempien kokonaisuuksien tarkasteluun. Aloitan empiirisestä havainnoinnista, tulkitsen lähilukuisesti hankkimaani kuvamateriaalia ja nostan siitä analyysin ja vertailun avulla merkittäväksi katsomiani teemoja. Tämä on edellyttänyt syvällistä perehtymistä kuvalliseen aineistoon. Dialektinen jäsenitys (antiikki ja modernismi keskustelevat) on tutkielmalle ilmeinen. Etenen systemaattisesti kohta kohdalta, luku luvulta, yksinkertaisesta monimutkaisempaan ja syvempään. Tutkimus on vertaileva ja erittelevä, lähestymistapa suhteita osoittava. Tutkielmaani valikoituneet teoreetikot ovat tuottaneet tekstinsä jo pari sukupolvea sitten, mutta tästä huolimatta nämä taiteentutkimuksen ja semiotiikan perinteiset työvälaineet eivät ole vanhentuneita.

### **Panofskyn kolmitasoinen ikonologia**

Altti Kuusamon teos *Tyylistä tapaan* tutustutti minut aikanaan semioottiseen lähestymistapaan ja Erwin Panofskyn kolmivaiheiseen ikonologiaan. Tämän pohjalta tutkielmani runko on muotoutunut seuraavanlaiseksi: Painotan ensimmäistä, primääriä tai esi-ikonografista tasoa käsittelemällä sitä formalistisen analyysin tasoa, joka on tutkielmani tärkein alue. Minun nähdäkseni muotoa ei voi täysin irrottaa sisällöstä, joten koen tarpeelliseksi täydentää formaalia kuva-analyysia etenemällä ikonografiselle tasolle tarkastelemaan vaikutteita antaneita symboleita ja aiheita. Antiikin Kreikan vaasimaalausten vaikutusta myöhempään taiteeseen tutkittaessa on myös aiheen sivuaminen paikallaan, vaikkakin tutkielman tarkoitus on keskittyä nimenomaan muotokieliin. Tähän johtopäätökseen päädyin viimeistään moduksia pohtiessani.

Panofskyn metodissa kyse on varsinaisesti ikonologiseen tulkintaan tähtäävästä toiminnasta: esi-ikonografinen taso ja ikonografinen analyysi ovat tie ikonologiseen tulkintaan. Tämän tutkielman kannalta oli loogisinta kääntää asetelma (sen ristiriitaisuus tiedostaen) pääläelleen ja paino on esi-ikonografisessa tasossa ikonografisen analyysin ja myös jossain määrin

ikonologisen tulkinnan täydentäessä ja vahvistaessa esi-ikonografisen tason havaintoja. Oma suhtautumiseni ikonologiseen tasoon on hieman epäilevä – koen pro gradu-tutkielman tämän aiheen kohdalla hieman liian rajalliseksi tehdäkseeni riittävän syvällisiä tulkintoja. Tästä asetelman erilaisuudesta huolimatta halusin käyttää runkona nimenomaan kolmitasoista ikonologista tulkintaa, koska se on mielestäni erinomainen keino avata visuaalisia tekstejä ja eriaikaisten skeemojen kausaalista suhdetta toisiinsa.

Vaikka ikonologinen tulkinta on usein nähty täysin vastakkaisena formaaleille teorioille, ne voivat minusta hyvinkin täydentää toisiaan ja tukea tulkintoja. Valitsemani tutkimuskysymyksen luonne on sellainen, etten voi sivuuttaa aiheiden, niiden tekstuaalisten lähteiden ja teosten merkityksen mahdollista vaikutusta muotoseikkoihin. Toisin sanoen siitä huolimatta, että perinteiset formaalit analyysit ovat tutkielman keskiössä, koen erittäin tärkeänä myös kysymyksen siitä, miten visuaalisten viittausten merkityksenanto muodostuu. Tämä tarkastelu antaa koko edeltävälle analyysille todistusvoimaa. Olen siis tietoisesti muokannut erilaisia kuva-analyysin välineitä työhöni sopiviksi.<sup>32</sup>

## **Tyyli**

Ei ole olemassa objektiivista näkemystä: jos usealle taiteilijalle annettaisiin tehtäväksi kuvata sama kohde, olisivat tulokset hyvin erilaisia keskenään. Jokaisella henkilöllä on oma näkemyksensä ja oma käsialansa, joita voidaan tulkita muun muassa muodon analyysin avulla. Wölfflin yritti kehittää taidehistoriassa ensimmäisen muodon analyysiin perustuvan tyylikieliopin, josta hän tahtoi eräänlaisen yleisen kielen, jolla voisi keskustella sanallisesti siitä, mitä me näemme. Kielen, jonka avulla voisi kuvata eri kieliä puhuvien tyylien eroja ja selittää niiden muuttumista. En täysin allekirjoita Wölfflinin ajatuksia eikä hän tutkielmani metodiikassa olekaan keskiössä, mutta joihinkin hänen esittämiinsä mielenkiintoisin näkemyksiin olen tarttunut. Apunani on jossain määrin toiminut myös Wölfflinin tapa jakaa muoto-ominaisuudet viiteen

---

<sup>32</sup> Kallio 1998, 118-120; Kuusamo 1996, 60-61.

käsitepariin, jotka edustivat optisia skeemoja, joiden läpi maailmaa esitetään.<sup>33</sup> Tyylien tarkastelussa apuna toimivat erityisesti Rakel Kallion näkemykset tyylistä.

Riegl näki, että jokaisella aikakaudella on oma tyyhinsä ja näin ajattelivat myös sesessionistiteoreetikot kuten Otto Wagner (1841–1918). Kallio nostaa esiin erään Rieglin merkittävän ajatuksen: modernismia edeltäneenä aikana taiteilijoiden antiikin ja muun aikaisemman taiteen jäljittely toi taiteeseen vapautta, mikä 1800-luvun lopussa ei ollut mahdollista lisääntyneen historiallisen tiedon vuoksi. Toisin sanoen se, että antiikin tuntemus ei aikaisemmin ollut niin korkealla tasolla, antoi taiteilijoille vapaamman tavan tulkita esikuvia.<sup>34</sup>

### **Esi-ikonografinen taso – kuvien formaalit piirteet**

Esi-ikonografisen tason formaali analyysi lähtee liikkeelle kuvien pienimmistä merkityksellisistä yksiköistä, pisteistä ja viivoista. Ensimmäinen teoreetikko, joka nousi mieleeni pisteestä ja viivasta oli tietenkin Wassily Kandinsky. Hänellä oli hyviä ajatuksia elementtien jännitteistä ja harmoniasta kuvapinnoilla. Näiden ajatusten oli tavoitteena toimia osana komposition kielioppia. En nojaa esi-ikonografisella tasolla pelkästään Kandinskyin näkemyksiin, mutta ne kulkivat mukana läpi muotokielen tarkastelun.

Wölfflinin muodon kehityksen tarkastelu ja Kandinskyin komposition analysoiminen tarjosivat jaottelun tälle tutkielmani keskeisimmälle luvulle. Muodon kehityksen tutkimisen Wölfflin jakaa viiteen erilaiseen vastakohtaparien tarkasteluun, joka hänen mukaansa oli taiteissa luonnonlakien kaltaista: <sup>1)</sup>Viivan merkityksen väheneminen, siirtyminen kohti maalauksellisuutta. Tässä tutkielmassa painopiste on viivan käytössä ja muodoissa. Viivan tarkastelussa ja pisteen käytössä ajattelun apuna toimii erityisesti Kandinsky. Wölfflin käytti määritelmää kuvaamaan taiteen kehityksen yleistä tendenssiä. Voinkin pohtia,

---

<sup>33</sup> Kallio 1998, 64-65; Wölfflin 1970.

<sup>34</sup> Kallio (2) 1998, 47.

ovatko valitsemani modernistit palanneet viivankäyttöön juuri antiikin vaikutuksesta.

<sup>2)</sup>Toisena näkökulmana Wölfflinillä on pinnan tai tason käytöstä siirtyminen kohti tilan ja syvyyden kuvausta eli käytännössä kaksiulotteisen kuvaustavan muuttuminen kohti kolmiulotteista kuvaustapaa. Analyysin edetessä nousee selkeästi esiin antiikin kaksiulotteisen kuvaustavan merkitys. Syvyyden ja tilan käsittelyssä apuna toimivat muun muassa Kandinskyn, Rudolf Arnheimin (1904-2007) ja Otto Pächtin (1902-1988) näkemykset. Pächtin peruskäsitteenä toimii *Gestaltungsprinzip* eli hahmottelun/muotoilun periaate, jonka avulla pyritään paljastamaan taideteoksen rakenne. Pächtin artikkelit käsittelevät muun muassa ornamentaalaisia keinoja keskiaikaisissa käsikirjoissa.<sup>35</sup> Arnheim käsittelee kompositiota kahdesta voimasta käsin: keskiölähtöinen 'centric' ja epäkeskiölähtöinen 'eccentric' eli sisältä ja ulkoapäin vaikuttavat voimat. Arnheim näkee sommitelman visuaalisten voimien dynaamisena vuorovaikutuksena. Tästä lähtökohdasta hän etsii teoksen painopistettä ja energiaa. Arnheim keskittyy muotoihin eikä niinkään väreihin, mikä on toiminut hyvin analyysissäni ja mielestäni näkemykset myös sointuvat Kandinskyn näkemyksiin muotojen jännitteistä.<sup>36</sup>

Rytmin ja komposition tarkastelussa nojaan lähinnä Kandinskyn ja Rieglin ajatuksiin. Vaikka perehdyinkin Rieglin ajatuksiin alun perin lähinnä ornamenttiikan tarkastelun vuoksi, on hän antanut osansa myös tutkielman esi-ikonografiselle osalle. Riegl on pohtinut paljon geometrisyyden merkitystä ja häneltä sain ajatuksia myös rytmistä ja symmetriasta koskien.

Tässä kohdin täytyy tosin tuoda esiin Kallion huomio Wölfflinin käsitteistä: Wölfflinin kuvaamia ominaisuuksia esiintyy kaikkien aikakausien tyyliissä ja sen vuoksi käsitteitä ei voi käyttää eri tyylien erottelemisen työvälineinä.<sup>37</sup> Tämän kaltaiseen johtopäätökseen tulin itsekin ja sen vuoksi ajatukset jäivät lähinnä

---

<sup>35</sup> Pächt 1999, 11.

<sup>36</sup> Arnheim 1988.

<sup>37</sup> Kallio 1998, 64.

tutkielman rakenteen muokkaamiseen, mielestäni jaottelussa kuitenkin on omat hyvät puolensa, jotka auttavat ajatusteni jäsentelyä. Kuitenkin tarkemmassa analyysissä nojaan enemmän mm. Kandinskyn ajatuksiin, jotka tuntuvat selkeämmiltä ja omalle ajatustavalleni läheisemmiltä.

Wölfflinin kolmas, neljäs ja viides näkökulma eivät suoranaisesti ole vaikuttaneet tutkielmani rakenteeseen, mutta joitakin ajatuksia kolmas ja neljäs kohta herättivät ornamenttiikkaa tarkastellessani: <sup>3)</sup>Suljetusta, itseensä viittavasta muodosta siirtyminen kohti avointa muotoa. <sup>4)</sup>Monimuotoisuudesta ja yksityiskohtien tarkastelusta yhtenäiseen kokonaisuuteen. Nämä näen siirtymisenä selkeiden hahmojen kuvaamisesta kohti kokonaisvaltaisempia kuvauksia tai toisaalta modernismin paluun yksittäisten muotojen kuvaukseen. Viides näkökulma on ollut jossain määrin mukana modernismin tarkastelussa: <sup>5)</sup>Aiheen tarkastelu absoluuttisen sekä suhteellisen selkeyden ja epäselkeyden käsitteiden avulla eli nähdään asiat joko sellaisina kuin ne ovat tai sellaisina, miltä ne näyttävät.<sup>38</sup>

Wölfflinin mukaan kompositio, valot ja värit omaavat oman elämän ja toimivat itsenäisesti eivätkä ainoastaan tue muotoja. Koska työni lähtökohdat ovat antiikin vaasimaalausten tarjoamissa piirteissä, suljen värien ja valon elämän osittain tutkielmani ulkopuolelle. Komposition merkitys sen sijaan nousee kuva-aineistoni pohjalta tärkeäksi ja käsittelen sitä teoksia rytmittävänä elementtinä. Perspektiivin tarkastelun olen myös rajannut tutkielmani ulkopuolelle, sillä antiikin Kreikan vaasimaalauksissa syvyysvaikutelmaa on luotu ennemminkin sommitelman avulla eikä vielä perspektiiviä käyttäen. Toki tällainen formaali ”puute” on piirre sinällään.

### **Ikonografinen ja ikonologinen taso**

Ikonografisella tasolla tarkastelen hieman teosten aiheita ja symboleja. Ornamentiikan noston lyhyesti erikseen sen erityisluonteen vuoksi. Ikonologista tasoa puolestaan vastaa tässä tutkielmassa tapaustutkimus -tyyppinen eri

---

<sup>38</sup> Wölfflin 1970.

aikojen (antiikin ja modernismin) ikonografisten tasojen vertailu. Pysin siis vastaamaan kysymykseen ”Miksi taiteilija on 1900-luvun alussa sisällyttänyt teokseensa visuaalisen viittauksen juuri antiikin skeemastoon ja minkä merkityksen tämä viittaus teokseen tuo?”. Laajempi ikonologinen tulkinta tästä oikeammin formalistis-ikonografisesta tutkielmasta sopisi paremmin jatkotutkimuksen aiheeksi.

### **Skeema**

Wienissä syntynyt taidehistorioitsija Ernst H. Gombrich tarkastelee taidetta – myös formaaleja piirteitä – tiedettä, psykologiaa ja filosofiaa apunaan käyttäen. Perusideana on, että taiteilija lähtee liikkeelle ideastaan (eikä visuaalisesta vaikutelmasta) ja sovittaa tämän idean sopimaan kuvattavaan kohteeseensa. Juuri näin Klimtkin teki maalatessaan *Beethoven-friisiä*. Gombrichin tekstit ovat auttaneet muutoinkin kokonaisuuden ja teoriakentän hahmottamisessa, sillä hän on perehtynyt muun muassa Adolf von Hildebrandin (1847–1921), Wölfflinin, Rieglin ja Aby Warburgin (1866–1929) ajatuksiin.<sup>39</sup>

Olen viehättynyt Gombrichin ajatuksesta taiteen jatkumosta ja tarkastelenkin tätä hänen skeema-käsitteen avulla. Tosin omasta mielestäni jatkumo sanan varsinaisessa merkityksessä ei välttämättä ole kaikkein kuvaavin: taiteen kehitys ei mielestäni ole lineaarista ja katkeamatonta, vaan vaikutteet ikään kuin verkottuvat. Mutta kokonaisuudessaan – sivuhaaroista huolimatta – koen, että menneisyys ei voi olla vaikuttamatta nykyhetken taiteen tekemiseen. Mennyt vaikuttaa sekä suoraan että välillisesti ja mielestäni skeeman käsite on loistava kuvaamaan tätä ketjua. Miten antiikin skeemasto korjasi tai muokkasi modernistien skeemastoja?

Gombrich käsittelee skeemaa sekä kuvaus- että havaintotapana. Hänen mukaansa taiteilija luo työnsä aina skeeman vaikutuksen alaisena joko tietoisesti tai tiedostamattaan. Taiteilija saattaa siis olla tarkoituksellisesti esimerkiksi vallitsevan tyylin skeeman alainen tai tämän tutkielman kannalta

---

<sup>39</sup> Gombrich 1994.

menneen tyylin alainen. Toisaalta niin vallitseva tyyli kuin menneisyyden visuaaliset kuvastot saattavat omien skeemojensa kautta vaikuttaa myös taiteilijan tätä tiedostamatta. Joten, koska on melko helppo osoittaa sekä Klimtin että Picasson tunteneen antiikin Kreikan vaasimaalausten skeemaston, on analyysin alkuvaiheissa oikeastaan vähemmän merkitystä sillä, käyttivätkö taiteilijat antiikin skeemastoa tarkoituksellisesti vai alitajuisesti. Tarkoituksenmukaisuuden pohdinta ja sen käyttäminen uuden luomiseen tai vallinneen skeeman murtamiseen jää ikonologiseen tulkintaan. Gombrichin skeeman käsite ja perinteisen tyylihistorian näkemys tyylin geneerisyydestä kulkevat käsi kädessä: aikakausi luo kehykset, joiden sisällä taitelija teoksiaan tuottaa.<sup>40</sup>

### **Ornamentiikka**

Itävaltalainen taidehistorioitsija Alois Riegl on tutkinut koristeellisen taiteen, kuvioiden ja ornamenttien historiaa. *Stilfragen* teoksessaan hän demonstroi, miten kasviornamentit kehittyivät ja muuttuivat jatkumossa Egyptin lootuksesta arabeskiin osoittaen, ettei kehitys ollut sattumanvaraista, vaan ilmaisee taiteellisten intentioiden muutosta. Teos on toiminut lähteenä ornamentteja tarkastellessani, koska se painottuu antiikin Kreikan ornamenttien tarkasteluun. Rieglin näkemyksiin nojaamista puolsi myös se, että hän oli Klimtin ja Picasson aikalainen.<sup>41</sup>

Riegl näki ornamentit taiteen kehityksen lopputuloksena: evoluutio kulki kuvanveistosta esittävien aiheiden ja ääriviivan keksimisen kautta ei-esittävään ornamenttiin. Erityisesti ääriviivan keksimisen hän näkee merkittävänä hetkenä. Taide vapautui jäljittelemisen pakosta ja antoi tilaa vapaalle taidetahdolle (*Kunstwollen*). Täten Riegl käsittelee tyyliä älyllisenä toimintana ja jäljittelylle vastakkaisena toimintana, mikä onkin modernisteille sopiva ajatusmalli.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Gombrich 1979, 4; Gombrich 1994, 53-55; Kallio 1998, 66.

<sup>41</sup> Riegl 1992.

<sup>42</sup> Kallio (2) 1998, 41-43.



### 3. TYYLI: TUTKIELMAN TAUSTOJA

Taiteen olemus ei ole pysyvä, päinvastoin. Se on ollut hyvin erilainen esimerkiksi juuri antiikissa kuin modernismissa tai tänään. Taiteen kehityksessä ei mielestäni ole selvää jatkumoa, vaan eri tyyliä ovat keskenään osin päällekkäisiä ja hyvinkin erilaiset tyyliä samanaikaisia ja jotkut hyvin eriaikaiset keskenään samankaltaisia.<sup>43</sup> Tutkimusotteeni saattaa vaikuttaa vanhanaikaiselta, koska käsittelen yksittäisten taiteilijoiden yksittäisiä teoksia yhtenäisenä massana, jonka luokittelen vielä modernismin, hyvin monimuotoisen aikakauden, edustajaksi. Taidehistorian perinteinen luokittelu kuitenkin jäsentää taiteen historiaa ja helpottaa myös oman tarkastelukohteeni sijoittamista ja tutkimuskohteisiin viittaamista. Itse näen tyylihistorian varsin toimivana luokitteluna ja nojaan siihen. Mielestäni on mielenkiintoista ja aiheellista tarkastella hieman sitä, miten myöhemmät tyyliä ovat ottaneet vaikutteita tietyistä varhaisemmista tyyleistä tai aikakausista ja tarkastella näiden visuaalisten viittausten merkityksiä. Kuusamon mukaa kuvia luettaessa otetaan aina huomioon sen laji, senkin vuoksi pidän tyylien esittelyä tärkeänä.<sup>44</sup> Tämän vuoksi liitän tähän myös taustoitukseen tyyleistä, joita käsittelen ja samalla avaan lukijalle, miten itse käsitan sanan tyyli juuri tässä tutkielmassa. Ja osin myös sen vuoksi, että taide on mielestäni aina jossain määrin kontekstisidonnaista ja tarkastelemani modernistit kommentoivat töillään myös ympärillään olevaa yhteiskuntaa, joten pieni historiaustoitus toimikoon johdantona analyysilleni.

Tyyli voi tarkoittaa yksilötyyliä, tietyn taiteilijan käyttämää kuvaustapaa. Tyyli voi viitata myös tietyn taiteilijaryhmän tai koulukunnan ilmaisulliseen yhtenäisyyteen. Tyyllillä voi viitata myös kokonaista aikakautta hallitsevaan ilmaisuun.<sup>45</sup> Tutkielmani otsikossa seisova modernismi ei ole tyyli vaan aikakausi. Tarkastelen tutkielmassani siis ajallisesti kaukaisten taiteellisten ilmausten yhteneväisyyksiä. Modernismin sisällä vaikuttaneista keskenään hyvin

---

<sup>43</sup> Lukkarinen 1998, 36.

<sup>44</sup> Kuusamo 1990, 13.

<sup>45</sup> Kallio 1998, 66-67.

erilaisista tyyleistä olen valinnut esimerkeiksi Jugendin, kubismin ja Picasson klassismin. Jugend sopii siinä mielessä poikkeuksellisen hyvin tarkastelukohteeksi, että se on monin osin edustanut koristetaidetta, kuten oli antiikin vaasimaalaustenkin laita. Kubismin puoleen olen taipunut prosessin edetessä sen muotojen tarkastelutavan vuoksi. Kubismin valitsin juurikin siitä syystä, että se on kovin erilainen suuntaus. Tosin kubismin primitiivisyys on osoittanut sen työni edetessä myös poikkeuksellisen hyvin soveltuvaksi tarkastelukohteeksi juuri tähän tutkielmaan. Picasson klassinen kausi on tematiikaltaan selkeä valinta ja muotokielen puolesta myös mielenkiintoinen ja jokseenkin haastava tarkastelukohde.

Mielestäni Rakel Kallio tiivistää tyylin käsitteen hienosti: tietty joukko teoksia jakaa joitakin visuaalisia vakioisia piirteitä. Tyyli on toistoa. Tyyli on ajatus siitä, että tekotavat ja teoksen formaalit piirteet ovat toistettavia. Ei ole olemassa tieteellisesti eksakteja tyylimääritelmiä, on vain kuvailevia käsitteitä, typologioita.<sup>46</sup> Itse tyyli-käsitteen määrittely on haastavaa, mutta hyvin pitkälle jaan Kallion näkemyksen tyylistä ja yritän hieman avata ajatuksiani, sillä tyyli on tutkielmani tärkeimpiä käsitteitä. Haluan tuoda myös esiin sen, että yksittäisen tyylin (esimerkiksi arkaainen vaasimaalaus) absoluuttinen määritelmä on melko mahdoton tehtävä, mutta pyrin sanallistamaan käsittelemiäni visuaalisia tyylejä riittävän hyvin taustoittaakseni analyysiani. Toki tyylien määrittely jatkuu myös analyysissä.

Visuaalisesti tyyli on teoksen merkityksestä erillinen taso: formaalit elementit ilman sisältöä. Tosin antiikin vaasimaalauksissa kuvauskonventiot vaikuttivat jossain määrin myös tyylin muotoutumiseen. Näkisin, että tyyli voi muotoutua myös kuvaustapalähtöisesti kuten kubismissa. Myös aiheet ja teemat saattavat tuoda oman lisänsä tyyliin: tämän väitteen pyrin todistamaan analysoimalla vaasimaalausten vaikutusta nimenomaan Klimtin ja Picasson tuotantoon.

---

<sup>46</sup> Kallio 1998, 59.

Tutkielmani on tyylien vertailevaa analyysiä. Pächtin mukaan yksi parhaista tavoista opettaa silmiään on vertaileva tutkimus.<sup>47</sup>

Tyylin visuaalinen yhtenäisyys muodostuu muun muassa yksittäisistä kuvallisista elementeistä, kuten viivankäytöstä, siveltimen jäljestä tai kokonaisvaltaisista rakenteista kuten sommittelusta. Myös erilaiset muotoelementit – tai niiden puuttuminen – ovat olennainen osa tyyliä, esimerkiksi tarkastelemissani teoksissa antiikin tyyliä ja modernismin tyyliä yhdistää perspektiivin puuttuminen. Tutkielmani kannalta myös figuurien kuvaustavat ovat mielenkiintoinen tarkastelukohta.<sup>48</sup>

Formaalissa analyysissä apunani toimiva Kandinsky ei puhu suoraan tyylistä, lähinnä hän tarkastelee kompositiota ja sen muodostumista kuvan peruselementtien kautta. Mutta myös hän tuo esiin sen, että komposition ”äänen” ja perussuuntausten taustalla vaikuttavat sellaiset tekijät kuin aika, kansallisuus ja taiteilijan oma persoonallisuus, johon myös aika ja kansallisuus vaikuttavat.<sup>49</sup> Parhaiten ymmärrän tämän saman asian Gombrichin skeema-käsitteen avulla.

Gombrichin näkemyksiin tyylistä ja erityisesti skeema-käsitteeseen olen tutustunut sekä hänen omien tekstiensä että Altti Kuusamon ja Rakel Kallion tulkintojen kautta. Kiteytetyimmän oman näkemykseni tyylistä ilmaisee Kallio viitatessaan Gombrichin näkemykseen siitä, että tyyli on kuten kieli: se ”*voidaan oppia kutakuinkin täydellisesti tietämättä sen sääntöjä tarkasti*”<sup>50</sup> Tästä todisteena ovat esimerkiksi taideväärengökset, joiden tyyli ja taiteilijan käsiala ’tunnistetaan’, vaikka teos olisi keksitty. Kuitenkin tyylin ”kieliopin” sääntöjen täydellinen määrittely on mahdotonta. Näin ollen tyylin tunnistaminen

---

<sup>47</sup> Pächt 1999, 87.

<sup>48</sup> Kallio 1998, 60.

<sup>49</sup> Kandinsky 1979, 132-133.

<sup>50</sup> Kallio 1998, 60.

on aina subjektiivista toimintaa.<sup>51</sup> Pächt puolestaan puhuu muodoista taiteen kielenä.<sup>52</sup>

Gombrichin mukaan jokaisella sukupolvella on omanlaisensa taidemaku.<sup>53</sup> Gombrichin mukaan taideteosten havainnointiin ja katsomiseen vaikuttaa katsojan oma "odotushorisontti" eli teoksen tyyliin liittyvät odotukset, se mielikuva, mikä katsojalla tyylistä on. Myös taiteilijalla itsellään on vastaava "odotushorisontti", jonka läpi hän tarkastelee kuvauskohdettaan ja työtään. Tyyli olisi siis tällainen taiteilijan oppima skeema. Tyyli skeemasto on ikään kuin ihannekuvasto, josta taiteilija valitsee omaan ilmaisuunsa sopivat välineet ja näin luo oman kuvausskeemastonsa. Tämän tutkielman kannalta voidaan tarkastella antiikin Kreikan vaasimaalausten tyyli skeemaston tarjoamia välineitä modernisteille.<sup>54</sup>

Tyyliä ja sen tunnusomaisimpia piirteitä ei voi tarkastella ainoastaan formaalilla tasolla, vaan ismeissä on mielestäni yleensä kyse jostain hieman kattavammasta skeemasta. Ylipäätään tyylien jaottelu on lähinnä taiteesta puhumista ja tutkimista helpottavaa keinotekoisia määrittelyä. Mikään määrittely ei voi kattaa eri aikojen sisällä vallinnutta tyylien kirjoa puhumattakaan yksittäisten teosten erilaisuudesta. Kallio puhuu tyylihistoriasta hyvin länsimaisena ajattelutapana, mikä ehkä selittää sen istuvuutta omaankin ajattelutapaani.<sup>55</sup>

En voinut olla pohtimatta myös modaalisuuden teoriaa tyyli-käsitteen sijaan, mutta koin sen kuitenkin epäsopivaksi ja vaikeaksi, koska tarkasteluni lähtökohta on formalistinen. Ajatus sisällön muodoista ja muotojen kantamista merkityksistä kuitenkin soveltuisi laajentamaan tätä(kin) tutkielmaa.<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> Kallio 1998, 60-63.

<sup>52</sup> Pächt 1999, 85.

<sup>53</sup> Gombrich 1994, 51.

<sup>54</sup> Gombrich 1979, 4; Gombrich 1994, 53-55; Kallio 1998, 62-63.

<sup>55</sup> Kallio 1998, 66-69.

<sup>56</sup> Kuusamo 1996, 218-232.

### 3.1. Antiikin Kreikasta ja vaasimaalauksista

Antiikin Kreikassa muusat inspiroivat kirjailijoita luovuuteen, vaasimaalareiden ja muiden käsityöläisten suojelijana puolestaan olivat Athene ja Hefaistos: järkevä, käytännöllinen ja tekninen eikä niinkään luova tai taiteellinen. Kreikan kieli ei tuolloin edes tuntenut sanaa taide, vain 'techne' [taito].<sup>57</sup> Aikalaiset pitivät vaasimaalauksia ilmeisesti lähinnä käyttöesineiden koristeluna.

Tyylillisesti leimaa antavin vaasimaalauksen alue on mielestäni Attikan niemimaa ja etenkin Ateena geometriselta kaudelta eteenpäin. Ateenasta tuli Attikan niemimaan vaasimaalauksen suhteen tärkeä keskus vasta pronssikauden lopussa, mutta se hallitsi jo geometrista kautta.<sup>58</sup> Ateenan nousu lisäsi myös vaasien kysyntää ja markkinoita viennin muodossa.<sup>59</sup> Geometrisen kauden vaasimaalaukset ovat lähinnä hautalöytöjä.<sup>60</sup> Niille ovat tunnusomaisia meanderi<sup>61</sup>-, siksak- ja kolmionauhat. Myöhemmin yleistyivät myös ympyrät ja pyöreät kuviot.<sup>62</sup> 700-luvulla eaa. Ateenan asema taiteen saralla vahvistui entisestään ja siitä tuli johtava keskus. Tuolloin tulivat vaasimaalauksiin yksinkertaistetut figuurit, joiden geometrinen rytmi luotiin toiston avulla. Geometriset kuviot pysyivät suosittuina ja perusteet säilyivät läpi kaikkien antiikin taiteen periodien. Geometriseen tyyliin alettiin ottaa vaikutteita itämaista, tyyli muotoutui realistisemmaksi: vartalon suhteet otettiin huomioon sekä anatomisia yksityiskohtia alettiin kuvata.<sup>63</sup> Myös griipit<sup>64</sup>, khimairat<sup>65</sup>, gorgot<sup>66</sup> ja

---

<sup>57</sup> Boardman 1996, 11-16, 258; Noble 1988, 14.

<sup>58</sup> Boardman 1996, 32.

<sup>59</sup> Noble 1988, 14.

<sup>60</sup> Castrén & Pietilä-Castrén 2006, 65.

<sup>61</sup> Meanderi on jatkuva, nauhamainen koristeaihe, joka on saanut nimensä Fryygiassa ja Kaariassa virtaavan mutkittelevan Maiandrosjoen mukaan. Meanderin muodostaa yksi tai useampi yhdensuuntainen nauha, joka etenee (/ jotka etenevät) suorakulmaisesti neliöitä muodostaen. (Castrén & Pietilä-Castrén 2006, 333.)

<sup>62</sup> Boardman 1996, 35; Noble 1988, 99.

<sup>63</sup> Boardman 1996, 38-42, 54.

<sup>64</sup> Griippi (kreikan *gryps*) on aarnikotka, jolla on leijonan ruumis, kotkan pää ja siivet. Kreikan taiteeseen se on kulkeutunut Mesopotamian ja Egyptin taiteesta. (Castrén & Pietilä-Castrén 2006, 196.)

<sup>65</sup> Khimaira on tulta syöksevä hirviö, joka Homeroksen mukaan oli edestä kuin leijona, takaa kuin käärme ja keskeltä kuin vuohi. (Castrén & Pietilä-Castrén 2006, 260.)

muut tarueläimet ja hirviöt löysivät tiensä protoattikalaisen/orientaalisen vaasimaalauksen kuvastoon.<sup>67</sup>

Antiikin vaasimaalausten tyylin syntyyn ovat oman leimansa antaneet kausaaliset syyt: materiaali ja tekotapa ovat hyvin pitkälle määränneet mm. värimaailman. Ja tietyt kuvaustavat luovat oman ilmeensä. Arkaaisen ajan vaasimaalaus ja keramiikkataide kukoistivat Attikassa. 600-luvulla eaa. ateenalaiset omaksuivat korinttilaisilta mustakuviomaalaustekniikan. Kuvio maalattiin märkään pintaan ja poltettaessa se muuttui kiiltävän mustaksi. Mustakuviotekniikassa siis kuvio maalattiin mustaksi ja yksityiskohdat on uurrettu kuvioon. Mustakuviomaalaustekniikan suosion hiivuttua sitä käytettiin lähinnä puhtaiden ornamenttien maalaamiseen aina 300-luvulle eaa. saakka.<sup>68</sup> Maalaustekniikasta johtuen kuvaustapa perustui viivoihin.

500-luvun Ateenan keramiikkateollisuus saavutti punakuviomaalauksen muodossa johtoaseman Kreikassa. Punakuviomaalaustekniikka on keksitty noin 530 eaa. Attikassa.<sup>69</sup> Vuosisadan verran molemmat tekniikat kukoistivat rinnakkain. 400-luvulla eaa. punakuviotekniikka on syrjäyttänyt mustakuviomaalauksen.<sup>70</sup> Tekniikka on mustakuviotekniikkaan verrattuna käänteinen. Kuvioden ääriviivat tehtiin siveltimellä, taustat maalattiin mustaksi ja kuvioon oli helppo tehdä yksityiskohtia siveltimen avulla. Tämän ansiosta viivan käyttö on hienompaa, värien merkitys vähenee (lisävärinä käytettiin alkuvaiheessa valkoista) ja ihmishahmon kuvaus tulee entistä todenmukaisemmaksi jo värinkin puolesta, vaatteet ja kankaat kuvataan vapaasti laskostettuina.<sup>71</sup> Hieman myöhemmin draperian kuvaus muuttuu lähes läpinäkyväksi: kangas paljastaa allaan olevat muodot, vaikutteet tähän tullevat veistotaiteesta.<sup>72</sup>

---

<sup>66</sup> Gorgot olivat naispuolisia, käärmehiuksisia hirviöitä. Heitä oli kolme: Stheino, Euryale ja Medusa. (Castrén & Pietilä-Castrén 2006, 194.)

<sup>67</sup> Boardman 1996, 55.

<sup>68</sup> Boardman 1996, 100; Castrén & Pietilä-Castrén 2006, 355; Noble 1988, 79, 99, 111.

<sup>69</sup> Castrén & Pietilä-Castrén 2006, 66, 470; Noble 1988, 99.

<sup>70</sup> Henle 1973, 9; Noble 1988, 99.

<sup>71</sup> Boardman 1996, 114-118, 198; Castrén & Pietilä-Castrén 2006, 470; Noble 1988, 99.

<sup>72</sup> Boardman 1996, 208.

Klassisen kauden alussa ilmestyivät vaasimaalauksiin ensimmäiset kuvapinnat, joissa figuurit on aseteltu eri tasoille (n. 460-luvulta eaa.). Niissä korostuu tilan merkitys verrattuna yksitasoisiin friisikuvioihin.<sup>73</sup> 400-luvun eaa. lopulla on Attikasta siirtynyt ruton ja levottomuuksien vuoksi vaasimaalareita Etelä-Italiaan hellenistisille alueille, parempien vaasimarkkinoiden toivossa. 300-luvun eaa. loppua kohti vaasimaalaus menetti suosiotaan ja lähinnä yksinkertaiset, kukkaskoristekuvioituidut vaasit säilyivät tietyissä luokissa. Taiteissa kukoisti lähinnä kuvanveisto.<sup>74</sup>

Vaikka vaasimaalauksia ei olisi pidettykään varsinaisesti taiteena, niiden joukossa ovat silti ensimmäiset maalaukset länsimaisen taiteen historiassa, jotka ovat tekijöidensä signeeraamia. Vaaseissa esiintyy naturalistista kuvausta, eritoten ihmisfiguurien suhteen sekä myös ornamentaalisia koriste-elementtejä. Osa vaasimaalareista hallitsi myös tilan hahmottamisen ja mittakaavassa maalaamisen. Tarinan kerrontaa tulee usein friisimäisissä kuvauksissa. Tekniikan puolesta vaasimaalaukset ovat enemmän piirrosmaisista kuin maalauksellisista. Todennäköisesti siirtyminen jäykästä mustakuviotekniikasta hieman vapaampaan ja maalauksellisempaan (silti piirrosmaiseseen) punakuviotekniikkaan on johtunut vaasimaalareiden tahdosta vapaampaan ilmaisuun muodon ja tilan suhteen. Mustakuviotekniikassa maalaustavasta johtuen kuvaustapa perustui viivoihin ja oli siten vielä piirrosmaisempi kuin punakuviotekniikka.<sup>75</sup>

Työssäni en mene tarkemmin vaasien muotoihin tai käyttötarkoituksiin, vaan keskityn itse koristekuvioihin, maalauksiin. Ja vaikka joitakin vaasimaalareiden tekijöitä tai koulukuntia/pajoja on tunnustettu sekä joitakin signeerauksia jo vuodesta 580 eaa. eteenpäin löytyneet, niin viitaan tutkielmassani vaasimaalauksiin lähinnä aikakausittain.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> Boardman 1996, 199-200.

<sup>74</sup> Boardman 1996, 213, 247; Castrén & Pietilä-Castrén 2006, 66.

<sup>75</sup> Warden 2004, 4-6.

<sup>76</sup> Blomberg 1996, 51-53; Castrén & Pietilä-Castrén 2006, 355; Noble 1988, 11.

### **3. 2. Modernismi**

Modernismilla tarkoitetaan uudenlaista taidetta: 1800-luvun lopulta eteenpäin, joidenkin näkemysten mukaan aina nykypäivään saakka. Ensimmäisistä modernismin taiteilijoista ja suuntauksista voidaan keskustella, työni kannalta se ei ole relevantti kysymys. Monet keskenään hyvinkin erilaiset liikkeet ovat samanaikaisia, joten lineaarista kehitystä ei voi kuvata, minkä vuoksi tapaustutkimukset sopivat aiheen tarkasteluun. Kyse on muutoksesta ja uudistamisesta, taiteen vapauttavasta voimasta, keskittymisestä esteettisiin efekteihin, erillään yhteiskunnan taiteellisista kriteereistä. Taiteesta itsestään tuli kriittistä. Taidemaailman muutokseen vaikuttivat ympäröivässä maailmassa tapahtuneet mullistukset: teollistuminen, kaupunkien kasvu ja pelko siitä, että ihmiset vieraantuvat luonnosta.<sup>77</sup> Lähtökohta tälle tutkielmalle oli antiikin perinnön tarkastelu ja etenkin vaikutus myöhempien taiteilijoiden ilmaisuun. Suurin syy siihen, että valitsin modernismin vertailukohtaksi on taiteessa tapahtunut murros, kriittisyys ja itsensä tiedostaminen. Ajatus uuden luomisesta irrallaan yhteiskunnasta ja esteettisiin efekteihin keskittyminen yhdistettynä ajatukseen siitä, että akateemisena pidetty antiikin kuvasto olisi omana skeemanaan ollut vaikuttamassa myös modernistien työskentelyyn luo mielenkiintoisen pienen ristiriidan ja antoi sysäyksen tämän tutkielman tekemiselle juuri sen vuoksi, että tarkastelukohde ei ollut missään määrin itsestään selvä.

#### **3. 2. 1. Itävallan Jugend ja Klimt**

Itävallassa 1800-luvun viimeisinä vuosina termillä sesessionismi on viitattu kaikkeen moderniin.<sup>78</sup> Katsomis- ja määrittelytavasta riippuu, miten modernismi määritellään. Schmutzlerin mukaan Art Nouveau on tyyli, joka kehittyi historismin ja modernismin välissä eikä siis laske sitä lainkaan modernismiin kuuluvaksi, toisten mukaan taas modernismin voidaan katsoa lähteneen jo

---

<sup>77</sup> Dawtrey et al. 1996, 6, 22, 29, 38-39; Lynton 1980, 13; Stangos 1985, 7-8.

<sup>78</sup> Waissenberger 1977, 42.



impressionismista tai post-impressionismista.<sup>79</sup> Myös Fliedl kyseenalaistaa Klimtin kuulumisesta 1900-luvun taiteen historiaan mm. hänen koulutustaustansa vuoksi.<sup>80</sup>

Jugendin vahvimmin edustetut taiteelliset alueet olivat koristeellisuus ja taideteollisuus: sisustusarkkitehtuuri, huonekalusuunnittelu ja muut käyttöesineet sekä kirja-design. Jugend ei erotellutkaan eri taiteen aloja selkeästi, vaan pyrki kaiken kattavaan kokonaistaide-teokseen 'Gesamtkunstwerk', mistä hyvänä esimerkkinä on sesessionistien aikakauslehti *Ver Sacrum*<sup>81</sup>, jonka taitossa pyrittiin täydelliseen taiteellisuuteen jokaisella sivulla, kuvalla ja kappaleella.<sup>82</sup> Samoin arvostettiin myös monipuolista "universaalia taiteilijaa", joka työskentelee useilla eri alueilla eikä keskity loistamaan ainoastaan yhdessä. Myös Gustav Klimt toimi sekä suunnittelijana, graafikkona että maalarina. Klimt suunnitteli myös vaatteita niin itselleen kuin teostensa malleille.<sup>83</sup>

Jugendille luonteenomaista on ornamenttiikan käyttö ja pintaliikkeen luominen sen avulla, mikä tulee esiin myös vapaassa maalaustaiteessa. Jugend-tyylissä toistuva, kiemurainen viiva voidaan nähdä narsistisena, itseensä rakastuneena, linjana. Schmutzlerin mukaan Jugend-tyyliin vaikutti paljon myös antiikin mytologian hahmo Narcissos. Liikkeen narsismia kuvastaa Schmutzlerin mukaan myös näyttelyiden paljous.<sup>84</sup> Itse en välttämättä veisi tulkintaa ihan näin pitkälle, sillä mielestäni tietynlainen narsismi on taiteilijalle välttämätöntä.

Ornamenteilla on koristeellisesti suuri merkitys antiikin Kreikan vaasimaalauksissa, etenkin geometrisella kaudella, mutta myöhemminkin. Schmutzlerin mukaan myös Jugend antoi ornamenteille erityisen sijan:

---

<sup>79</sup> Lynton 1980, 19-21; Schmutzler 1978, 7.

<sup>80</sup> Fliedl 2006, 8-9.

<sup>81</sup> *Ver Sacrum* – suom. pyhä kevät, viittaus sesessionistien pyrkimykseen luotsata Wienin taide-elämä uuteen kukoistukseen. (Warlick 1992, 129.)

<sup>82</sup> Fliedl 2006, 97; Nebahay 1969, 125; Schmutzler 1978, 9-11; Waissenberger 1977, 10, 41.

<sup>83</sup> Schmutzler 1978, 7-9, 201; Vergo 1973, 110..

<sup>84</sup> Schmutzler 1978, 12-13.

ornamentit eivät ole pelkästään koristeellisia tai neutraaleja elementtejä, ne ovat merkkejä, jotka kiinteästi liittyvät muotoon, tarkoitukseen ja symboleihin. Jossain määrin näin varmasti onkin, mutta itse suhtaudun hieman varovaisemmin, sillä nähdäkseni koristeellisuuden tuominen massatuotantoon oli yksi ajan tavoitteista ja siten koen dekoratiivisuuden sellaisenaan tärkeänä osana Jugendia.<sup>85</sup>

1800-luvun lopun Wienissä, taide-elämän johtajana toimi taiteilijoiden yhdistys *Künstlerhaus*, tosin sen toiminta oli lähinnä byrokraattista eikä niinkään suoranaisesti taiteellista. Yhdistys oli konservatiivinen, jonka joukossa toimi joitakin edistysmielisempiä taiteilijoita kuten Gustav Klimt. Konservatiivisempien ja edistyksellisempien välille syntyi erimielisyyksiä ja kiistoja. Lopulta edistyksellisemmät ryhtyivät toimiin, kun vuoden 1896 vaaleissa kaikki tärkeät paikat menivät konservatiivisemmille: tämä johti *Wiener Secession* -yhdistyksen perustamiseen 1897.<sup>86</sup> Art Nouveaun saksankielinen termi on siis jugend, jonka wieniläiseen muotoon viitataan usein sanalla sesessionismi.

Wienin jugendin synty vastasi olemassa olevaan uudenlaisen taiteen tarpeeseen, se täytti aukon ja vallitsevan tyylin puuttumisen. Jugend eli "nuoruuden tyyli" on ornamentaalinen tyyli, koristelun tyyli, jota käytettiin jokapäiväisiin esineisiin, tosin korkealuokkaisiin sellaisiin – kuten vaasimaalauksetkin antiikin Kreikassa olivat. Se oli geometrisen perspektiivin ajan loppu, siirryttiin takaisin kaksiulotteiseen taiteeseen. Vaikutteita tuli maalaustaiteeseen etenkin Englannin Art Nouveau -piireistä sekä vuosisadan vaihteen jälkeen myös orientaalisia vaikutteita mm. Japanista. Tunnusomaista Wienin jugendille ovat kukka-aiheet, hienostuneet pyörteet ja kaariviivat. Wienin myöhäinen tyyli kehittyi tästä vielä geometrisempaan suuntaan ja nimenomaan sesessionismin voidaan sanoa kulminoituneen Klimtin suureen näyttelyyn 1903.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Schmutzler 1978, 9.

<sup>86</sup> Partsch 2006, 8; Waissenberger 1977, 24-29.

<sup>87</sup> Schmutzler 1978, 7; Waissenberger 1977, 9-10, 16-18, 48, 56.

Waissenbergin mukaan sesessionismi on erillinen, myöhäinen jugendin muoto, joka vaali tiettyä ylellisyyttä ja taiteen laatua ja puhtautta. Se syntyi tarpeeseen, kuten Waissenberger asian ilmaisee<sup>88</sup>. Wienin sesessionismin synnyn taustalla vaikuttivat muun muassa William Morrisin (1834–1896) teollisesti valmistettujen tuotteiden vastaiset ajatukset ja käsityöläisyyden elvyttäminen sekä prerafaeliittien, kuten Dante Gabriel Rossettin (1828–1882), akateemisuuden vastustus ja taiteen palvonta. Klimtin rakkauden ornamentiikkaa kohtaan sanotaankin tulevan juuri Rossetilta. Wienin sesessionistit perustettiin Künstlerhausin alaisuuteen 27.3.1897, jolloin Gustav Klimtistä tuli yhdistyksen puheenjohtaja. Josef Engelhartin (1864–1941) muistelmien mukaan sesessionismin perustamisesta on alun perin keskusteltu hänen, Gustav Klimtin ja Carl Mollin (1861–1945) kesken jo perustamista edeltäneenä vuonna. Yhdistys tosin erosi erimielisyyksien vuoksi jo samana vuonna itsenäiseksi yhdistykseksi. Yleisö ihaili rohkeaa vetoa ja tämä pieni taidevallankumous vastasikin yleisön tarpeeseen. Samanaikaisesti perustettiin muitakin Art Nouveau -taideyhdistyksiä muualla Euroopassa.<sup>89</sup>

Sesessionistien perustaminen oli kapina vallitsevaa tilannetta ja etenkin taiteen kaupallisuutta vastaan. Aluksi heillä ei ollut tiettyä ohjelmaa ja tyylistäkin – tai ylipäätään sen olemassa olosta – kiisteltiin ja epäröitiin liikkeen suunnasta. Jälkikäteen tarkasteltuna on ehkä alusta asti ollut taiteellisesti erotettavissa kaksi tyyliä: tyylielty ja naturalistinen, tosin esimerkiksi Klimt yhdistää näitä useissa teoksissaan kuten *Joseph Pembauerin muotokuvassa* 1890, jonka tausta on tyylielty, mutta muotokuva hyvin realistinen (Kuvaliite 3, Kuva 3). Uuden liikkeen tavoitteena oli tehdä Wienistä taiteen kaupunki. Näyttelypolitiikka oli puhtaasti taiteellinen ja epäkaupallinen. Yhdistyksen ensimmäisessä kokouksessa saatiin aikaan päätös oman aikakauslehden *Ver Sacrumin* perustamisesta sekä omien näyttelytilojen eli sesessionistitalon rakentamisesta, jonka koristelussa muuten on runsaasti viitteitä antiikkiin. Vuoden 1898 näyttelyn jälkeen sesessionistit alettiin ottaa vakavasti. Ensimmäinen vuosi oli menestyksekkäs, mutta taiteellinen selkeys, objektiivisuus

---

<sup>88</sup> Waissenberger 1977, 41.

<sup>89</sup> Nebehay 1969, 126-128; Waissenberger 1977, 10, 15-17, 23, 28-30.

ja keskittyminen tulivat vasta myöhemmin ja liikkeen huippuhetket koettiin vuosisadan vaihteen jälkeen, johon tutkielmassani keskityn. Tavoitteena oli ”puhdas taide”, taidetta taiteen vuoksi, mikä tulee esiin myös sesessionistien talon sisäänkäynnin yläpuolelle kirjoitetuissa sanoissa ”*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*”.<sup>90</sup>

Suuri hetki sesessionisteille ja Klimtille oli sesessionistien 14. näyttely 1902 teemalla Beethoven. Keskiössä oli Max Klingerin (1857–1920) *Beethoven-veistos* 1902, jolle Klimt teki seinämaalaukset yhteen sivuhuoneeseen: *Beethoven-friisin*. Näyttelyn jälkeen friisi otettiin osissa alas seiniltä. Friisin ideana on, että vain taiteet voivat johdattaa ihmisen ideaaliseen ilon, onnellisuuden ja puhtaan rakkauden maailmaan. Se on symbolinen representaatio Beethovenin 9. sinfonian sanoista ”*Freude, schöner Götterfunken*” ja ”*Seid umschlungen, Millionen!// Diesen Kuss der ganzen Welt!*”.<sup>91</sup> Hevesi julisti aikanaan, että teos on ultimaalisen modernia taidetta.<sup>92</sup>

Friisi on siksikin tärkeä tarkastelukohde, että sitä on pidetty avaimena Klimtin taiteeseen. Fliedlin mukaan friisin keskeinen teema on ”heikon ihmisen” pelastaminen taiteen ja rakkauden keinoin.<sup>93</sup> Friisi kuvaa ihmisen onnen tavoittelua, kärsimystä ja täyttymystä. Tämä täyttymys saavutetaan taiteen avulla.

Myös *Beethoven-friisi* sai osakseen kritiikkiä. Vaikka jotkut kriitikot muuten pitivät siitä, he kammoksuivat sen ”tarpeetonta rumuutta” ja kauhua. Tarkastelemieni teosten esteettisyyteen ei kuitenkaan ole syytä ottaa kantaa tässä. Yksi suuri kritisoinnin aihe friisissä oli alastomuus. Se herätti raivokasta vastustusta ja sanottiin jopa, että teos on hullun miehen käsialaa ja pornografiaa. Myös Klingerin veistoksen (lähes) alastomuutta kritisoitiin. Klimtin

---

<sup>90</sup> Fliedl 2006, 63, 68, 97; Nebelhay 1969, 149, 151; Waissenberger 1977, 23, 29-33, 44, 81.

<sup>91</sup> Bisanz-Prakken 1977, 7-13, 31; Waissenberger 1977, 61, 67.

<sup>92</sup> Waissenberger 1977, 67, 71.

<sup>93</sup> Fliedl 2006, 105.

piti posterissaankin peittää kriittiset kohdat piirtämällä puita eteen<sup>94</sup>. Tämä on teema, joka nousee työn edetessä voimakkaasti esiin.

Sesessionisteja kritisoitiin, edistyksellisiä kritisoitiin ja ennen kaikkea Klimtiä kritisoitiin, mutta samaan aikaan myös palvottiin ja juhlittiin. Klimtin epätavallinen ja vallankumouksellinen taidekäsitys herätti kommentteja puolesta ja vastaan, niin yleisöltä kuin lehdistöltäkin.<sup>95</sup> 1903 Hermann Bahr jopa julkaisi kirjan nimeltä *Gegen Klimt*.<sup>96</sup> Klimt oli kuitenkin moderni ja vapaa taiteilija. Rohkea. Häneen kohdistunut kritiikki eteni lopulta jopa parlamenttiin saakka. Klimtin ja hänen ryhmänsä sekä muiden sesessionistien välille ilmaantui konflikteja. Klimtin töitä on viimeisen kerran ollut esillä vuoden 1904 näyttelyssä. Sen jälkeen Klimtin ryhmä erosi ja yksi aikakausi päättyi.<sup>97</sup>

Sesessionisteille oli kova isku, kun moni sen suurimmista nimistä erosi Klimtin myötä. Toisaalta liikkeen oli tarkoituskin kestää vain noin kymmenen vuotta ja ravita Wienin taiteellista elämää, esitellä erilaisia suuntauksia ja ohjata taide-elämää pois kaupallisuuden piiristä. Tämän aktiivisimman kauden jälkeen sesessionisteista tuli Waissenbergerin mukaan kuin minkä tahansa taiteilijayhdistyksen kaltainen, kuitenkin yhä hyvän maun vartija. Sesessionistit toimivat edelleen ja näyttelytoiminta on hyvin aktiivista.<sup>98</sup>

On ollut monia yrityksiä analysoida ja tulkita, mistä Klimt on ottanut vaikutteita. Hänen laaja Egyptin ja Kreikan taiteen tuntemuksensa oli mielestäni yksi tekijä. Vaikka muualtakin toki vaikutteita on napattu, Waissenbergerin mukaan mm. George Minneltä (1866–1941), Edvard Munchilta (1863–1944), Aubrey Beardsleyltä (1872–1898), Charles Mackintoshilta (1868–1928), Ferdinand Hodlerilta (1853–1918) ja Jan Tooropilta (1858–1928). Joka tapauksessa ainakin itämaisia ja antiikin skeemoja hän vaikuttaisi käyttäneen hyvin tietoisesti. Klimtin antiikin Kreikasta ottamista vaikutteista hyvänä lähteenä on toiminut Lisa

---

<sup>94</sup> Fliedl 2006, 15; Nebhay 1969, 141.

<sup>95</sup> Bisanz-Prakken 1977, 36; Waissenberger 1977, 53, 61, 68, 71.

<sup>96</sup> Fliedl 2006, 11.

<sup>97</sup> Waissenberger 1977, 73.

<sup>98</sup> Waissenberger 1977, 81-97; Wiener Secession <<http://www.secession.at/>> 2010.

Flormanin artikkeli *Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece*, jonka nostan erikseen esiin, koska se on yksi harvoista teksteistä, jotka käsittelevät juuri tätä aihetta. Flormanin mukaan Klimtin mielenkiinto arkaaiseen kuvastoon ja aiheisiin löytyi Friedrich Nietzschen (1844–1900) *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* -teoksen kautta. Florman keskittyy artikkelissaan osoittamaan, että Klimt on tarkoituksellisesti viitannut antiikin Kreikkaan kultakauden teoksillaan. Tämä artikkeli muodostui itselleni tärkeäksi: joku muu näkee saman kuin minä. Flormanin vakuuttava esitys vahvistaa näkemystä ei ainoastaan antiikin Kreikan vaikutuksesta, mutta myös taiteilijan intentioista. Tähän havaintoon haen vahvistusta muotokielestä.<sup>99</sup> Näkemystä vahvistaa myös se, että Klimtin tiedetään tutkineen antiikin vaasimaalauksia museossa.<sup>100</sup>

### 3. 2. 2. Kubismi ja Picasson klassinen kausi

Katalonialaisen taiteilijan ura lähti varhain liikkeelle. Taiteen opettaja isä mahdollisti ensimmäisen maalauksen tekemisen alle kymmenvuotiaana, pian Picasso pyrkiin jo isänsä taidekouluun, myöhemmin siirtyi hetkeksi Madridiin ja näin lähti taiteilijan ura liikkeelle. Myös Picasson taustalla on siis akateeminen koulutus. Myöhemmin jälleen Barcelonassa Picasso tutustui kahvila Els Quatre Gatsissa kokoontuvaan katalonialaiseen taiteilijaryhmittymään, jotka innoittivat Picassoa. He ottivat vaikutteita muun muassa Art Nouveausta. Picasson ensimmäiset piirustukset julkaistiin vuonna 1900 espanjalaisessa *Juventut* aikakauslehdessä (, joka oli ikäänkuin Müncheniläisen *Jugend*in pikkusisko). Picasso teki matkan Pariisiin, Art Nouveaun keskukseen. Espanjaan palattuaan hän perusti Madridissa yhdessä Francisco de Asis Solerin kanssa avantgardistisen aikakauslehden *Arte Joven* vuonna 1901. Tällainen toiminta on osoitus nuoren taiteilijan itsenäisyydestä, asenteesta ja vallankumouksellisesta hengestä. Yli 70 vuotta kestäneen taiteilijan uransa aikana Picasso ehti matkustella, hakea vaikutteita, kehittää ja kokeilla erilaisia tyylejä ja tekotapoja.

---

<sup>99</sup> Florman 1990, 310-314; Waissenberger 1977, 67, 71.

<sup>100</sup> Néret 2000, 11.

Picasson skeemasto oli laaja ja töidensä ideoinnista hänen kerrotaan sanoneen, että ”Huonot taiteilijat kopioivat, mestarit varastavat”.<sup>101</sup>

Klimtin tavoin Picasso hallitsi monta alaa: taidemaalari, kuvanveistäjä, graafinen taiteilija ja keraamikko. Hänenkin taiteellinen näkemyksensä on kuvattavissa sanalla vallankumouksellinen. Picasson taide on vapaata, hän teki sitä ilman sääntöjä. Jaffen mukaan Picasso eli niin kiinni ajassaan, että hän sen vuoksi ilmensi omaa aikakauttaan taiteessaan vahvemmin kuin muut taiteilijat: hän oli johtotähti.<sup>102</sup> Picasson varhaisempi tuotanto jaetaan yleensä seuraaviin kausiin: sininen kausi (1901–1904), Rose kausi (1905–1907), afrikkalaisten vaikutteiden kausi (1908–1909), analyyttinen kubismi<sup>103</sup> (1909–1912) ja synteettinen kubismi<sup>104</sup> (1912–1919). Tämän jälkeen hänen tuotannostaan löytyy yhteyksiä muun muassa uusklassismiin (1918–1925) ja surrealismiin.

Merkittävintä lienee kubismin kehittäminen yhdessä Georges Braquen (1882–1963) kanssa. Suuntauksen nimi muodostui alkujaan pilkkaamisesta: ”Nehän koostuvat vain pienistä kuutioista!”. Kubismissa aihe kuvataan samanaikaisesti useasta näkökulmasta. Kohde ikään kuin hajotetaan, analysoidaan ja kootaan uudelleen. Kubismi on formalistinen, muotoihin keskittyvä, suuntaus, joka vapautti Picasson taiteen ja tämän vuoksi halusinkin jossain määrin mukaan myös kubistisen tuotannon. Picassoa kiinnosti kolmiulotteisen muodon kuvaaminen uudella tavalla, yhden pakopisteen perspektiivin hyläten. Tästä näkökulmasta etenkin syvyys kubistisissa töissä on kiinnostavaa: omalla tavallaan syvää, mutta kuitenkin litteää, kaksiulotteista ja kolmiulotteista yhtä aikaa. Ensimmäisenä kubistisena työnä pidetään Picasson *Avignonin naisia*. Suuntauksen juuret nähdään tosin jo Cézannen töissä.<sup>105</sup> Arnheimin mukaan perspektiivin hylkääminen omalla tavallaan vapautti taiteen. Hänen mukaansa

---

<sup>101</sup> Boone 1994, 6-7; Buchholz & Zimmermann 2005, 8-9, 13; Jaffe 1983, 13-16.

<sup>102</sup> Jaffe 1983, 9-12.

<sup>103</sup> Picasso kehitti yhdessä Georges Braquen (1882-1963) kanssa analyyttisen kubismin: esineet analysoidaan muotojen mukaan.

<sup>104</sup> Kubismin myöhempi kehitysvaihe, jossa mm. tapeteista ja sanomalehdistä leikatuilla kappaleilla tehdään sommitelmia, kollaaseja.

<sup>105</sup> Buchholz & Zimmermann 2005, 33-37; Stangos 1985, 55; Thomas 1981, 33-35.

kubistien tilankäytön irrationaalisuus oli tarkoituksenmukaista antaen oman perspektiivin jokaiselle teoksen osalle.<sup>106</sup>

Tematiikaltaan taas Picasson klassinen kausi on looginen tarkastelukohde. Picasson teoksissa vilisevät myyttiset härät, minotaurukset sekä satyyrit ja faunit. Tämän lisäksi myös uusklassisen kauden naiskuvauksissa on havaittavissa viitteitä antiikkiin. Klassisella kaudella Picasso on selkeästi ottanut vaikutteita sekä suoraan antiikin kuvastosta että välillisesti aikaisempien taiteilijoiden tuotannon kautta.

Hahmoteltuani nyt jonkinlaisen kuvan käsiteltävistä kulttuureista, taidesuuntausten kehityksestä ja taiteilijoista, voin syventyä käsittelemään muotojen vaeltamista. Käsittelen teemaa kussakin luvussa hieman eri näkökulmasta.

---

<sup>106</sup> Arnheim 1974, 264-266, 302.



#### 4. ESI-IKONOGRAFINEN TASO: FORMAALIT PIIRTEET

Panofskyn kolmivaiheisessa tulkintamallissa esi-ikonografinen taso on keskittynyt kuvailemaan teosta hyvin arkisesti. Lähtökohtana on se, että kuva representoi juuri sitä, mitä se muistuttaa: ympyrä on ympyrä. Tämän tutkielman kannalta painopiste on hieman vastakkainen perinteiselle ikonologiselle prosessille: tarkastelen formaaleja piirteitä. Modernismissa taiteen abstraktoituminen loi katseen juuri muotoihin ja korosti niiden merkitystä komposition ohella. Näiden vastakkaisten lähestymistapojen yhdistämisellä pyrin kokonaisvaltaisempaan tulkintaan antiikin Kreikan vaasimaalausten vaikutuksesta modernismiin. Tämä kuitenkin välttämättä johtaa siihen, että osin esi-ikonografisen tason aiheiden kuvailu on siirtynyt ikonografisen tason yhteyteen, aiheiden analyysiin. Koen, ettei ikonologinen tulkinta ole tutkielmani keskiössä eikä pro graduun voi tässä laajuudessa sisällyttää kolmannen tason edellyttämää kulttuurien tuntemusta.

Wölfflinin suhtautuminen taiteen tarkasteluun on omalle näkemykselleni liian jyrkkä, mutta monet ajatukset ovat mielenkiintoisia huolimatta siitä, etten itse kykene tarkastelemaan teoksia puhtaan formalistisesti. Olen Wölfflinin esimerkkiä noudattaen kuitenkin pyrkinyt tarkastelemaan teoksia tässä luvussa ikään kuin ei-esittävinä, koska se teki muotojen tarkastelun hieman sujuvammaksi. Läpi tutkielmani kulkee Rieglin näkemys taiteesta tyylien historiana, jossa muotoseikat ja kompositio ovat tyylien ydin.

Pächt puhuu teosten kielen ymmärtämisestä. Sekä vaasimaalareilla että modernisteilla on ollut käytössään omanlaisensa visuaaliset kielet ja konventiot. Pächtin mukaan tällaiset omista visuaalisista katsomistavoista poikkeavat kuvaustavat vaativat teoksen lukemisen harjoittelua. Tämä on mielestäni oleellista etenkin tilan tarkastelussa.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> Pächt 1999, 45-46, 81, 86-87.

## Klimt

Klimt ei itse laatinut teoreettista manifestia eikä kehittänyt kirjallista tuotosta filosofiastaan. Hän maalasi näkemyksensä. Klimtin tuotanto ei ole laaja ja hänet tunnettiin perfektionistina. Perinteisesti Klimtin katsotaan saaneen vaikutteita ilmaisuunsa ensisijaisesti akateemisesta koulutuksestaan sekä Japanin taiteesta. Koriste-elementit korostuvat hänen teoksissaan, minkä Nebehay näkee koulutetun maalarin ominaisuutena. Nebehayn mukaan Klimt koulutti itseään vieraillemalla ahkerasti Wienin kokoelmien parissa.<sup>108</sup> Klimtin koulutukseen sisältyi myös ornamenttien piirtäminen ja kopioiminen. Fliedlin mukaan opetusta dominoi alkuperäisten teosten kurinalainen kopioiminen. Sesessionistit puolestaan korostivat taiteellista luovuutta eivätkä enää historiallisten esimerkkien kopiointia.<sup>109</sup>

Klimtin omistuksessa olleista kirjoista löytyi mm. Egyptin, Kiinan ja Japanin taidetta käsitteleviä teoksia. Hänen tiedetään tilanneen myös antiikin vaaseja käsittelevän teoksen. Jaroslaw Leshkon mukaan Rieglin *Stilfragen* (1893) olisi vaikuttanut Klimtin työhön ja tämä olisi ottanut vaikutteita erityisesti mykeneläisestä ornamenttikasta.<sup>110</sup> Mielestäni Fliedl tiivistää Klimtin suhteen antiikin taiteeseen ihan kuin olisivat omia sanojani ”...*Klimt seemed to be interested in a connection between historical and atmospheric character, an animate liveliness which does not simply remind us of a fixed image of antiquity as a thing of the past, but aims to recreate it as an ideal, everlasting presence.*”<sup>111</sup> Tämä myös tukee ajatusta antiikin skeemastosta, jonka läpi Klimt katsoo, pitäen kuitenkin oman henkilökohtaisen tavoiteskeeman päällimmäisenä, luoden uutta – ja täydellisempää. Klimt ei varsinaisesti kopioinut, hänen teoksensa ovat liian yksityiskohtaisia ollakseen suoraa jäljittelyä, mutta mielestäni sekä formaalit että sisällölliset ideat antiikin vaasimaalauksista ovat selkeästi läsnä.

---

<sup>108</sup> Nebehay 1969, 29.

<sup>109</sup> Fliedl 2006, 30-33.

<sup>110</sup> Nebehay 1969, 52-53.

<sup>111</sup> Fliedl 2006, 47.

## Picasso

Picasson klassisen kauden teoksia leimaa muotojen selkeys. Muodot olivat pääosassa myös kubismissa ja erityisesti synteettisen kubismin dekoratiivisuus viehätti tämän tutkielman kannalta. Varhaisen kubismin *Avignonin naiset* puolestaan nousi tässä tutkielmassa ehkä hieman yllättäenkin tärkeäksi kohteeksi muun muassa tilan, syvyyden ja ennen kaikkea figuurin käsittelyn kannalta. Yllättäen siksi, että lähtökohtaisesti oletin klassisen kauden olevan luonnollisempi tarkastelukohte.

Picasso opiskeli antiikin Kreikan taidetta Pariisin vuosinaan Louvressa, 1900-luvun alkuvuosina. Hän tarkasteli läheisesti mm. mustakuviotekniikalla tehtyjä vaasimaalauksia.<sup>112</sup> Picasson tuotantoa tarkastellessa huomasin mielenkiintoisen seikan: Mielestäni Picasson teoksissa muotokielen yhteneväisyyksiä antiikin Kreikan vaasimaalauksiin löytyy läpi lähes koko tuotannon. Selkeimpänä tarkastelussa esiin nousivat sinisen kauden sommitelmat, roosan kauden nuorukaisten kuvaus, kubistisen kauden tomuinen värimaailma ja koristeellisuus, surrealismin vahvat ääriviivat, sodan ajan tuotannon pinnan käsittely, viivankäyttö etsauksissa. Myös käsitellyt teemat ja aihe maailma osin puoltavat tulkintaa.

*Avignonin naiset* myös kommentoi ajan taidetta. Fauvisti Henri Matissen *Le bonheur de vivre* on ilmeisesti Cézannen *Les grandes baigneuses* teoksen innoittama. Yhtymäkohdat ovat selkeät: mm. useiden hahmojen asennot ja sommittelun yleisilme. Matissen teos herätti vuoden 1906 salongissa suuren kohun ja Picasso tahtoi omalla teoksellaan *Les Demoiselles d'Avignon* vastata tuohon kohuun, vaikkakaan ei asettanut teostaan näytteille. Picasson linjat ovat suoraa ja kulmikkaita ja kompositio ahdas. *Les Demoiselles d'Avignonin* värimaailma on huomattavasti hillitympi kuin Matissella ja lähempänä Cézannen klassisemman kylpijä-teoksen värejä, mutta värien voimakkuus on selkeästi Matisselta. Picasso käytti värejään hyvin ekspressiivisesti. Picasson teos ikään kuin vastaa sekä Matissen että Cézannen teokseen. Vaikutteita on selvästi

---

<sup>112</sup> Buchholz & Zimmermann 2005, 13.

molemmista. Miten antiikin vaasimaalaukset olisivat tähän teokseen tai Picasson tuotantoon vaikuttaneet?

#### 4.1. Piste ja viiva

Kandinskyn komposition kieliopin kehittäminen lähti liikkeelle kuvan peruselementeistä, pisteestä ja viivasta. Koen tämän erityisen hyödylliseksi aloitustavaksi myös omassa analyysissäni. Erityisen mielenkiintoisena näen viittaukset muodon primitiivisyyteen. Hieman joudun kuitenkin kritisoimaan teorian tunteeseen perustumista, josta aina en ole edes samaa mieltä. Mutta lähden liikkeelle pisteestä ja viivasta. Pisteestä se kaikki lähtee, ainakin Kandinskyn mukaan. Piste on enemmän kuin ideaali pieni pyöreä pallo. Piste tarkoittaa erilaisia ja erikokoisia muotoja. Tarkastelussa on otettava huomioon näiden pisteiden koon suhde kuvapintaan sekä niiden koko suhteessa saman kuvapinnan muihin elementteihin. Tämä olkoon ohjenuorani tilan käsittelyssä: elementtien suhde kompositioon.<sup>113</sup>

Kandinskyn mukaan viiva syntyy, kun staattinen piste lähtee liikkeelle ja muuttuu samalla dynaamiseksi viivaksi.<sup>114</sup> Viivalla on erilaisia ominaisuuksia suunnan, paksuuden ja kaarevuuden suhteen. Erilaiset ominaisuudet luovat erilaista tunnelmaa. Kandinsky paneutuu näihin ominaisuuksiin jännitteen käsitteen avulla. Jännitteen lisäksi viivoilla on suunta, joka taas pisteeltä puuttuu.<sup>115</sup>

Riegl perustelee geometristä, viivoihin perustuvaa rytmikkaa ja symmetriaa ensimmäisenä koristelutapana sillä, että se oli yksinkertaisesti helppoa toteuttaa, esimerkiksi kaivertamalla.<sup>116</sup> Rieglin mukaan kaksiulotteinen kuvaustapa perustuu ääriviivan käyttöön. Ääriviivan käyttö taas mahdollistaa mm.

---

<sup>113</sup> Kandinsky 1979, 21, 29-31.

<sup>114</sup> Kandinsky 1979, 57.

<sup>115</sup> Kandinsky 1979, 57-58.

<sup>116</sup> Riegl 1992, 38.

varjostusten hylkäämisen, mikä puolestaan johtaa piirroksellisuuteen.<sup>117</sup> Vahva ääriviiva tulee tietyissä aiheissa voimakkaammin esiin jo antiikin vaasimaalauksissa: esimerkiksi gorgon kuvaus vaasimaalauksissa (Kuvaliite 1, Kuva 17). Picassolla vahva ääriviiva on ollut kuvaustapana voimakkaasti esillä muun muassa hänen surrealistisissa teoksissaan, mistä erinomainen esimerkki on teos *Kaksi faunia ja alaston* 1938 (Kuvaliite 4, Kuva 13). Picassolle muodot olivat sisältöä tärkeämpiä ja viiva muodon määrittäjänä hyvin tärkeä elementti. Ennen kubismia Picasson viivat toimivat ääriviivoina. Vahvat ääriviivat myös määrittivät teosten pintoja. Picasson tuotantoon ja viivankäyttöön vaikutti ilmeisen paljon myös usklossi Ingres.<sup>118</sup>

Myös Klimtin *Beethoven-friisissä* nousi ensimmäisenä piirteenä esiin juuri ääriviivojen luoma piirroksellisuus (Kuvaliite 2, Kuva 3). Kandinskyn mukaan vahvoilla viivoilla voidaan korostaa tiettyjä jännitteitä.<sup>119</sup> Mielestäni vahvan ääriviivan käyttö korostaa kuvan 2-ulotteisuutta ja litistää kuvapintaa tuoden näin teokseen piirroksellisuutta.

Art Nouveaulle oli tyypillistä pitkä, kiemurteleva viiva ja muodot, jotka Thompsonin mukaan luovat eroottista tunnelmaa, mihin kuvastoon hän liittää myös Klimtin teosten viettelevät naiset.<sup>120</sup> Kandinskyn mukaan kaarevissa viivoissa on aina mukana ympyrän elementti ja pyöreät muodot ovat vähemmän aggressiivisia. Kulmikkaat muodot hän taas näkee nuorekkaina.<sup>121</sup> Tämä tukee näkemystäni pyöreiden muotojen feminiinisyydestä ja siitä, että kulmikkaita muotoja yhdistetään miesten kuvaukseen, joka antiikin vaasimaalauksissa koskee nimenomaan nuorukaisten kuvausta. Picasson töissä tämä tulee esiin mm. harlekiinien vaatetuksen salmiakkikuvioinnissa ja naisten pyöreiden muotojen kuvauksessa, mistä hyvänä esimerkkinä teos *Harlekiini perhe* 1905 (Kuvaliite 4, Kuva 3). Tämä liittyy mielestäni naisten luonnollisiin pyöreisiin muotoihin, kuten rintoihin. Pehmeiden muotojen feminiinisyys tulee esiin myös

---

<sup>117</sup> Riegl 1992, 29-30.

<sup>118</sup> Buchholz & Zimmermann 2005, 62-63.

<sup>119</sup> Kandinsky 1979, 89.

<sup>120</sup> Thompson 1971-1972, 164.

<sup>121</sup> Kandinsky 1979, 79-81, 84-85.

satyyreihin liitettynä piirteenä. Klimtiltä vastaavana esimerkkinä mm. Néret nostaa esiin *Suudelman* 1907/1908 (Kuvaliite 3, Kuva 26), jossa miehen vaatetuksen kuviointi koostuu lähinnä viivoista ja neliöistä, kun taas naisen vaatetuksessa pääosassa ovat pyöreät muodot. *Suudelman* erilaisissa tulkinnoissa tätä piirrettä pidetään sukupuolten välistä jännitettä korostavana, kun taas toisissa tulkinnoissa *Suudelmasta* puhutaan nimenomaan uutta, sukupuolten liittoa korostavana tulkintana.<sup>122</sup>

Vaasimaalausten viivankäyttö on selkeästi geometrisempää. Modernisteilla viiva on vapaa, mutta kuitenkin taiteen historiassa edeltäjiinsä nähden huomattavasti geometrisempi. Klimtin ja muiden jugend-taiteilijoiden tuotannossa muodot ja viivat usein muuttuvat suorasta ikään kuin leijuvaksi kiemuraviivaksi. Taiteilijat ovat tällä tavoin luoneet hieman liikettä ja tuoneet keveyttä värimaailmaltaan usein raskaisiin teoksiin. Tällainen viivan käyttö on helposti havaittavissa mm. Klimtin maalausten taustojen kuvituksista, joissa viivat kiemurtelevat ylöspäin korostaen teosten vertikaalisuutta. Sekä vaasimaalauksissa että Klimtin teoksissa on havaittavissa viivoilla luotua vertikaalisuutta, tästä erinomainen esimerkki on *Beethoven-friisin* enkelikuoro (Kuvaliite 2, Kuva 10) ja mm. *Nuda Veritas* 1899 (Kuvaliite 3, Kuva 14). Myös Picasso käytti usein vertikaalia sommittelua, useiden kubististen instrumenttikuvausten lisäksi esimerkiksi ryhmämuotokuvissa kuten *La Vie* 1903, *Harlekiiniperhe* 1905 ja *Kolme sulotarta* 1925 (Kuvaliite 4, Kuvat 1, 3 ja 11).

Eräs mielenkiintoinen ja Klimtille hyvin tunnusomainen piirre viivan käytössä on kuvattavien naisten hiusten luominen toistuvilla viivoilla, tästä hyvänä esimerkkinä myös *Beethoven-friisi* (Kuvaliite 2, Kuva 2). Kuvaustapa lienee saanut vaikutteita vaasimaalauksista, joissa tällainen hiusten esitystapa oli yleinen (esimerkiksi Kuvaliite 1, Kuva 1). Tähän ei voi olla kiinnittämättä huomiota, koska Klimt maalasi naisille usein hyvin korostetut, etenkin ylhäältä suuret ja leveät hiukset (esimerkiksi *Beethoven-friisissä* Kuvaliite 2, Kuva 7). Kandinsky kuvaa tällaista vapaata, kaarevaa ja aaltomaista viivaa jännitteiden

---

<sup>122</sup> Néret 2000, 57.

kuvauksena. Klimtin naisten hiukset lähtevät ylhäältä suurina kaarina ja tihenevät hiusten latvoja kohti korostaen naisellisen kaarevia muotoja.<sup>123</sup>

Kilinski on tehnyt hauskan havainnon vaasimaalareiden pisteen ja viivan käytöstä: koska osa vaasimaalareista oli lukutaidottomia, he ”kirjoittivat” pisteillä ja viivoilla kirjaimia imitoiden.<sup>124</sup> Tämä kertoo mielestäni vaaseissa esiintyvien tekstien merkityksellisyydestä nimenomaan formalistiselta kannalta (Kuvaliite 1, Kuvat 12 ja 14). Vaasimaalauksissa taustan tyhjään tilaan on usein kirjoitettu lemmittyjen nimiä tms. Aina taustaan kirjoitetuilla kirjaimilla ja sanoilla ei ollut suurta merkitystä, ne saattoivat toimia vain koristekuvioina ja tilan täyteenä, sillä ajan kreikkalaiset kammosivat tyhjää pintaa. Tosin Rieglin mukaan attikalaisessa vaasimaalauksessa tyhjä tila ei ollut ongelma.<sup>125</sup>

*Klimtin Adele Bloch-Bauer II* 1912 (Kuvaliite 3, Kuva 29) on eräs esimerkki siitä, miten Klimt sijoitteli elementtejä taustaan, tässä tapauksessa kukkia. Toisinaan käytti myös kirjaimia, tosin hieman järjestyneemmin kuten *Joseph Pembauerin muotokuvan* 1890 vuosiluku ja signeeraus (Kuvaliite 3, Kuva 3).<sup>126</sup> Klimt on tosin itse todennut, etteivät sanat, puhutut eivätkä kirjoitetut, tule hänelle helposti, minkä vuoksi on mielestäni merkityksellistä, että hän on sisällyttänyt sanoja joihinkin teoksiinsa.<sup>127</sup> Kuusamon mukaan renessanssi karkotti sanat maalausten kuvapinnoilta, mutta modernisteilla ne rynnistivät takaisin.<sup>128</sup>

Kandinsky totesi maalaustaiteen olevan luonnollisten ja luonnosta lainattujen muotojen esittämistä. Kandinskyn mukaan abstraktiuden esiinmarssi edellytti orgaanisten muotojen syrjäyttämistä. Hänen mukaansa abstraktimpi muoto soi puhtaammin. Jos tavoitteena on taiteellisuus, niin muodot soivat paremmin. Itselleni tuli tästä mieleen Picasson taide ja erityisesti kubismi, siitä huolimatta,

---

<sup>123</sup> Kandinsky 1979, 86-89.

<sup>124</sup> Kilinski 2004, 14.

<sup>125</sup> Lilja 1990, 79; Riegl 1992, 145, 215.

<sup>126</sup> Néret 2000, 12.

<sup>127</sup> Néret 2000, 79.

<sup>128</sup> Kuusamo 1990, 79.

että se Kandinskyn mukaan perustuu enemmän fyysisille laeille kuin taiteellisuuteen.<sup>129</sup>

## 4.2. Pinnat ja syvyys

Teoksen visuaalinen pinta voidaan jakaa karkeasti pääkohteeseen ja taustaan. Tämä jako on tarkastelemieni vaasimaalausten kohdalla hyvinkin selkeää ja on yksi sellainen tekijä, joka mielestäni korostaa vaikutelmaa siitä, että taiteilija on visuaalisesti viitannut antiikin kuvastoon. Yksinään tämä piirre ei ole niin silmiinpistävä ja merkittävä enää myöhemmässä taiteessa, mutta mielestäni omalta osaltaan tukee tulkintaa silloin, kun muita viittauksia on havaittavissa.<sup>130</sup>

Ensimmäisiä huomioitani Klimtin (ja monien muiden modernistien) teoksien yhtenevästä muotokielestä antiikin Kreikan vaasimaalausten kanssa oli kuvapinnan kaksiulotteisuus, joka myös korostaa teosten piirroksellisuutta. Eräs tekijä, joka korostaa teosten kaksiulotteisuutta on tapa, jolla monet Art Nouveaun edustajat rajasivat pintoja: he käyttivät paksua mustaa, kevyesti kaareilevaa viivaa, joka sulkee tasaiset pinnat. Tällainen kuvaustapa antaa teokselle voimakkaasti tyyliteltyyn, kaksiulotteisen ja litteään vaikutelman ja tuo vahvasti mieleen antiikin Kreikan vaasimaalausten perspektiivin puutteen (Vaasimaalauksista esimerkkinä Kuvaliite 1, Kuvat 21a ja 25b). Klimtillä tämä tulee esiin paikoin mm. *Beethoven-friisissä* (Kuvaliite 2, Kuva 3) ja tämän lisäksi muun muassa teoksessa *Judith I* 1901 (Kuvaliite 3, Kuva 15). Myös Picasso otti 1800-luvun lopussa selkeästi vaikutteita myös Art Nouveausta. Nämä vaikutteet tulevat selkeimmin esiin Picasson suunnittelemassa *Els 4 gats* -kahvilan menussa (Kuvaliite 4, Kuva 21) ja myöhemminkin, muun muassa teoksessa *Guitare et partition sur un gueridion* 1920 (Kuvaliite 4, Kuva 7).<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> Kandinsky 1988, 51-52, 68, 70-72, 78.

<sup>130</sup> Kallio 1998, 60.

<sup>131</sup> Buchholz & Zimmermann 2005, 14-15.



Pintojen täyttäminen erilaisilla ornamentaalisilla kuvioilla on myös tarkastelemiani modernisteja ja vaasimaalauksen (esimerkiksi Kuvaliite 1, Kuva 1) kuvastoa yhdistävä tekijä. Kuvioinneilla täytettiin joko suljettuja pintoja kuva-alan sisällä tai koko kuva-alaa täytettiin esimerkiksi taustaa kuvioimalla. Ensimmäisestä Klimtiltä on esimerkkinä lukuisat naisten vaatteiden kuvioinnit, kuten teoksissa *Emilie Flögen muotokuva* 1902 (Kuvaliite 3, Kuva 16), *Adele Bloch-Bauer I* 1907 (Kuvaliite 3, Kuva 25) ja *Beethoven-friisi* (Kuvaliite 2, Kuvat 4 ja 10). Myös 1910-luvun teoksissa tämä tulee mielenkiintoisena kontrastina esiin: teoksen pääkohteet ovat toisiinsa kietoutuneita, pinnat on täytetty ornamentaalisin kuvioin tarkasti rajatun pinnan sisällä taustan ollessa lähes tasainen, kuten teoksissa *Die Jungfrau* 1913 (Kuvaliite 3, Kuva 30) ja *Tod und Leben* 1915 (Kuvaliite 3, Kuva 31). Picasso puolestaan käytti tällaista ornamentaalista pinnan täyttöä lähinnä piirroksissaan tai etsauksissaan (esimerkiksi Kuvaliite 4, Kuva 14) sekä harlekiinien vaatetuksessa, esimerkiksi teoksessa *Harlequin assis a la guitare* 1916 (Kuvaliite 4, Kuva 6). Taustan täyttämistä kuvioilla on Klimtiltä ilmeisin esimerkki *Stoclet-friisi* 1905 (Kuvaliite 3, Kuva 21) ja *Adele Bloch-Bauer II* 1912 (Kuvaliite 3, Kuva 29). Eräänlaisesta sekä että kuvioinnista mielenkiintoinen esimerkki on Klimtin *Maria Friedriken muotokuva* 1916 (Kuvaliite 3, Kuva 32).

Riegl on tehnyt hauskan havainnon siitä, että silloin, kun vaasimaalauksessa ei ollut tilaa kokonaisuudelle palmettikuvioille, pieneen tilaan ahdettiin puolikas palmetti (esimerkkejä tällaisista täyteen koristelluista vaasimaalauksista ovat muun muassa Kuvaliite 1, Kuvat 2, 16 ja 19). Vaasimaalauksissa kuvapintojen tyhjiä tiloja täytettiin myös kiemurtelevien tendriliien avulla (Kuvaliite 1, Kuvat 4 ja 22), tämä muistuttaa mielestäni läheisesti erityisesti Art Nouveaun taiteilijoiden tapaa täyttää pinnat hiuksilla, jotka käytännössä kuvataan kiemurtelevilla viivoilla.<sup>132</sup> Tästä esimerkkinä *Beethoven-friisi* (Kuvaliite 2, Kuva 7). Klimt ei ehkä niinkään käyttänyt hiuksia kiemuroina, mutta muita koriste-elementtejä samaan tapaan, esimerkiksi teoksissa *Jurisprudenz* 1903 (Kuvaliite 3, Kuva 17) tai *Stoclet-friisi* 1905 (Kuvaliite 3, Kuva 21). Kutsun tätä suortuvaa tai kasvin kärhää

---

<sup>132</sup> Riegl 1992, 132.

tutkielmassa sen englanninkielisellä nimellä *tendril*, koska se mielestäni kuvaa tuota kaarevaa viivaa parhaiten.

Kuvanluvussa Klimtiltä nousi esiin erityisesti *Beethoven-friisin* päätösoosan (Kuvaliite 2, Kuva 10) lisäksi mm. *Nuda Veritas* 1899 (Kuvaliite 3, Kuva 14), jossa alastoman, runsashiuksisen kaksiulotteisen naisen taustalla kiemurtelevat vertikaalit tendrilit. Teos on Klimtin useiden teosten tapaan sommitelmaltaan vertikaalinen, ja hyvin symmetrinen sekä harmoninen. Taustan kiemurat luovat hienoista liikettä. Nainen on kuvattu kohtisuoraan edestä ja kasvot ovat kuin suoraan vaasimaalauksesta.

Eräs tekijä, joka tuo modernistien työt formalistisesti lähelle antiikin Kreikan vaasimaalauksia, on teosten värien vähäisyys: joko piirrosmaisesti täysin kaksivärisiä tai maalauksessakin vain muutama hallitseva väri – Klimtillä usein kulta. Esimerkiksi Klimtin *Judith I* 1901 (Kuvaliite 3, Kuva 15), jonka tausta on verrattavissa punakuviotekniikan vaasimaalauksiin, mutta kultakuvioidena. Myös tässä teoksessa merkittävä piirre on sekä taustan vertikaalit viivat sekä koko sommitelman ja kuvapinnan vertikaalisuus. Kandinskyn mukaan väripaletin minimoiminen antaa muotojen ”äänen” nousta paremmin esiin ja korostaa näin valittujen muotojen merkitystä.<sup>133</sup> Teosten viivankäyttö on myös niin kaksikulotteisuutta kuin piirroksellisuutta korostava tekijä sekä Klimtillä että Picassolla, tästä Klimtin *Judith I*:n tausta on hyvä esimerkki. Picassolla puolestaan taustan piirroksellisuutta esiintyy harvemmin, mutta esimerkiksi *La Vie* 1903 on tällainen teos (Kuvaliite 4, Kuva 1).

Myös varjostusten puuttuminen korostaa pinnan kaksikulotteisuutta. Tämä on erityisen hallitsevaa niin Klimtillä, Picassolla ja muilla kubisteilla kuin muilla modernisteillakin. Ilman varjostuksia esimerkiksi Klimtin naisten vaatetukset ovat ikään kuin tasaisia pintoja, jotka kuitenkin ovat kuvioituja. Tällaisia esimerkkejä on useita *Der Kuss* 1908 (Kuvaliite 3, Kuva 26), *Adele Bloch-Bauer I* 1907 (Kuvaliite 3, Kuva 25) ja *Die Hoffnung II* 1907 (Kuvaliite 3, Kuva 23)

---

<sup>133</sup> Kandinsky 1979, 111.

muutamia mainitakseni. Erityisen upeasti tämä piirre tulee esiin *Beethoven-friisin* päätösoosan enkelikuoron vaatetuksessa, joka on kokonaisuutena yhtenäinen, tasainen, vertikaalisti kuvioitu pinta muodostaen kaksiulotteisen taustan syleilevälle parille (Kuvaliite 2, Kuva 10). Myös Picasso käytti teoksissaan usein kaksiulotteisia pintoja, jopa koko kuvapinta saattoi koostua erilaisista tasaisista pinnoista – niin koristelluista kuten teoksessa *Juan Les Pins* 1920 (Kuvaliite 4, Kuva 8) kuin yksivärisistä kuten esimerkiksi teoksessa *Guitare et partition sur un gueridion* 1920 (Kuvaliite 4, Kuva 7). Picassolla on myös erityisesti antiikkiin viittaavissa piirroksissa ja etsauksissa nähtävissä samankaltaista vaatetuksen ja pintojen täyttöä erilaisin kuvioin kuin Klimtillä, esimerkiksi etsauksessa *Kaksi naista rintakuvan edessä* 1933 (Kuvaliite 4, Kuva 14).

Kuusamon mukaan syvyys on illuusio, jonka katsoja itse tuottaa kuvaan.<sup>134</sup> Syvyyden ja perspektiivin puute lähentää kuvaustapoja. Mutta väittäisin, että modernistit pääsivät töissään pidemmälle: Erityisen hyvä esimerkki pinnan kahtiajaosta on Klimtin kuvitus *Ver Sacrumiin* (Kuvaliite 3, Kuva 36). Kuva on herkkä, muutamien pinnoin luotu, näennäisen yksinkertainen. Herkkyys tulee pehmeistä linjoista ja muhkeista muodoista. Tällaista hienostuneisuutta ja pehmeyttä en vaasimaalauksista löytänyt.

### 4.3. Rythmi, tila ja kompositio

Tässä luvussa keskityn muotojen luomaan rytmiiin ja tilaan. Rieglin mukaan ilmaisun peruslait, kuten symmetria ja rythmi, perustuivat luontoon.<sup>135</sup> Luonto ja luonnonmuodot muutenkin olivat tärkeitä niin antiikin kuvastossa kuin modernisteillakin.

---

<sup>134</sup> Kuusamo 1990, 12-13.

<sup>135</sup> Kallio (2) 1998, 41.

## Rytmi

Tyyli on toistoa. Tyyli-käsitteen taustalla on ajatus teosten muotoseikkojen toistettavuudesta. Kandinskyn mukaan toisto teoksen sisällä vahvistaa ja korostaa muodon ”ääntä”. Toisaalta toiston avulla luotu rytmi tuo myös harmoniaa kompositioon. Arnheimin mukaan toistuvat kuviot ovat tasapainottava tekijä yksinkertaisuutensa vuoksi.<sup>136</sup> Toisto teoksen itsensä sisällä luo harmoniaa monessakin mielessä: tietyn tyylisten muotojen toistuvuus saman teoksen sisällä luo yhtenäisyyttä, tietyn muodon toistaminen puolestaan rytmiä. Toiston avulla luotu rytmisyys on yksi formaalien piirteiden kulmakivistä molempien tarkastelemieni aikakausien kohdalla. Esimerkiksi Klimtin *Beethoven friisin* kuoro (Kuvaliite 2, Kuva 10) on kuvattu rytmikkään toiston avulla. Tämän nähdessäni ajattelin vaasimaalauksia, joissa rytmitys toiston kautta oli jatkuvaa. Tästä tyypillisiä esimerkkejä ovat muun muassa Kuvaliite 1, Kuvat 7-10, 18 ja 22. Näissä esimerkeissä rytmi on luotu lähinnä vertikaaleilla figuureilla ja elementeillä.

Kandinsky kutsuu yksinkertaisinta rytmiä, suorien viivojen tasaista toistoa primitiiviseksi rytmiksi. Rytmiksi voi olla määrällistä ”äänen” vahvistusta tai laadullista. Kandinsky tuo esiin myös havainnon siitä, että samasta pisteestä eri suuntiin lähtevät samankaltaiset viivat voi nähdä rytmisenä toistona eikä välttämättä yhtenä kuviona. Tämä osaltaan tuo harmoniaa esimerkiksi moniin itsenäisiin ornamentaalisiin kuvioihin.<sup>137</sup>

Rytmi ja symmetria perustuvat usein geometrisyyteen. Mielestäni geometrisiä peruselementtejä on olemassa rajallinen määrä ja tästä syystä rytmisyys ja symmetria lienevät sellaisia tekijöitä, jotka luovat miellelyhtymiä erityisesti varhaisempiin antiikin Kreikan vaasimaalauksiin. Geometriset kuviot ja niiden rytmi ovat myös seikkoja, jotka yhdistetään primitiivisyyteen. Rieglin mukaan on mahdollista, että geometrinen tyyli esiintyi spontaanisti ympäri maailmaa, joten sen voisikin katsoa olevan kaiken taiteen taustalla vaikuttava voima. Tämä kuulostaa itselleni uskottavalta teorialta, siitäkin huolimatta, että se

<sup>136</sup> Arnheim 1974, 29, 60; Kallio 1998, 59; Kandinsky 1979, 38.

<sup>137</sup> Kandinsky 1979, 94-95.

periaatteessa rajaisi geometrisyyden tarkasteluni ulkopuolelle, koska sitä ei voi tähän näkökulmaan perustuen pitää yhdistävänä eikä erottavana tekijänä, se vain on. Toisaalta kasviornamentiikka toi mukanaan myös kasveihin luonnollisesti liittyvää symmetriaa. Rieglin mukaan nämä lineaariset, tyyllitellyt muodot olivat kuin syntyneet symmetrian ja rytmien lakien alaisiksi. Tällainen kaksiulotteinen tyyllittely pysyi voimissaan perspektiivin käyttöön ottoon saakka.<sup>138</sup>

Antiikin vaasimaalausten symmetriasta täytyy nostaa esiin sen lähes peilikuvamainen symmetria niin yksittäisten elementtien kuin sommitelmienkin suhteen. Yksittäisistä elementeistä tämä selittyy usein luonnonmuotojen luonnollisella symmetrialla, mutta koski myös muuta kuvausta (Kuvaliite 1, Kuvat 21a-c). Tällaisesta sommitelmasta taas hyvänä esimerkkinä on Kuvaliite 1, Kuvat 6-10 ja erityisesti Kuva 12. Myös *Beethoven-friisin* päätösosa erottuu omana hyvin symmetrisenä elementtinään (Kuvaliite 2, Kuva 10). Tästä näkökulmasta pidän mielenkiintoisena myös Picasson teosta *Woman in an Armchair I* 1948 (Kuvaliite 4, Kuva 15).

## Tila

Pächtin mukaan teosta tarkastellessa on yritettävä katsoa kuvapintaa uusin silmin, sellaisena kuin se on, pyrkiä viattomaan silmään. Olemassa oleva tieto teoksesta toimii ikään kuin silmälaseina, joiden läpi teosta tarkastellaan. Arnheimin mukaan tieto ja edeltävä kokemus voivat muuttaa jopa sitä, miten yksittäinen muoto nähdään ja koetaan. Teoksen tarkastelu on mielestäni loogisinta aloittaa tilan tarkastelusta: miten kuva-ala on jaettu ja miten se painottuu.<sup>139</sup> Pächt korostaa kuvan lukemisen tekniikkaa ja sen välineiden testaamisen tärkeyttä.<sup>140</sup> Arnheim aloittaa kuvan tarkastelun kokonaisuudesta, koko teoksen jännitteiden tarkastelusta. Näin huomasin aloittavani itsekini. Yksityiskohtia on hedelmällisempää tarkastella kokonaisuutensa osina. Mielestäni Arnheim kuvaa tilan jännitteitä todella hyvin: kuva-alan keskipiste ja

---

<sup>138</sup> Riegl 1992, 9, 14-17, 48.

<sup>139</sup> Arnheim 1974, 47; Pächt 1999, 32, 41, 77-78.

<sup>140</sup> Pächt 1999, 37, 40.

reunat ovat magneetteja, jotka vetävät elementtejä puoleensa. Näin ollen elementtien sijoittelu luo jännitteen suhteessa keskipisteeseen, reunoihin ja muihin elementteihin. Nämä jännitteet tuovat kuvaan liikkeen tai toisaalta harmonian ja tasapainon, sommittelusta riippuen. Tämä selittää, miksi teoksen tasapaino ei vaadi symmetrisyyttä. Arnheimin mukaan taiteilijat käyttävät jännitteitä alitajuisesti.<sup>141</sup>

Ensimmäinen tilallinen ominaisuus, johon kiinnitän huomiota, on teoksen vertikaalisuus ja horisontaalisuus niin kuvapinnan kuin sommittelun suhteen. Kandinskyn mukaan kuvapinnan suunta antaa oman perussävynsä kaikkiin kuvapinnassa esiintyviin elementteihin ja on näin ollen merkittävä tekijä teoksen tunnelman luomisessa.<sup>142</sup> Klimtiltä vertikaalisuutta korostava sommitteluesimerkki on *Josef Lewinsky muotokuva Carlos-roolissa* 1895 (Kuvaliite 3, Kuva 8).

Kandinsky yhdistää horisontaalisuuteen pinnan tasaisuuden ja kylmyyden. Mikäli näkee ja kokee näin, on toki mahdollista, että esimerkiksi *Beethoven friisin* ja vaasimaalausten friisien horisontaalisuus korostaa kaksiulotteisuutta. Vertikaalisuuteen Kandinsky vastaavasti yhdistää korkeuden ja lämmön. Kolmantena diagonaali olisi sitten kylmä-lämmin -liikettä.<sup>143</sup> Itse kaipaisin kuitenkin enemmän tutkimuksia tämän vaikutuksesta kokemuksiin ja kuvaelementtien tuomien assosiaatioiden tutkimista. Sinänsä horisontaalisuus ja vertikaalisuus ovat mielestäni tarkastelun arvoinen kohde.

*Beethoven-friisin* täyttymystä kuvaava päätösosa *Die Sehnsucht nach Glück findet Stillung in der Poesie* (Kuvaliite 2, kuva 10) on sommitelmaltaan hyvin vertikaalinen, mikä korostaa taiteen ylevyyttä. Klimillä teosten kuvapinnat ovatkin usein joko korostetun vertikaaleja tai korostetun horisontaaleja.

---

<sup>141</sup> Arnheim 1974, 11-13, 21.

<sup>142</sup> Kandinsky 1979, 139.

<sup>143</sup> Kandinsky 1979, 58-59.

Toinen kaksiulotteisen kuvatilán tuoma elementti on tilán luominen kuvaan sommittelemalla hahmoja eri puolille kuva-alaa (Kuvaliite 1, Kuva 2). Tästä hyvänä esimerkkinä Klimtin *Musik II* –teoksen tausta (1898, Kuvaliite 3, Kuva 11). Hyvin ahtaasta sommitelmasta huolimatta nostan esiin myös Klimtin muotokuvan *Maria Friedrike* 1916 (Kuvaliite 3, Kuva 32). Tosin teoksen muotokieli muuten viittaa mielestäni enemmän japanilaiseen kuvaträditioon kuin vaasimaalauksen muotoihin.

Eräs yhdistävä tekijä tarkastelemissani Klimtin teoksissa sekä vaasimaalauksissa on rytmin yhteydessä mainitsemani teosten elementtien vertikaalisuus. Vaasimaalauksissa on usein luotu rytmiä ja toistoa vierekkäisillä vertikaaleilla elementeillä. Vertikaalisuus kuván tilassa ja sommittelussa luo kunnioitusta kuvattavaa objektia kohtaan. Klimt kehitti tilán kuvausta ja hän toi vertikaalisuutta teoksiinsa maalauSpohjan muodon lisäksi esimerkiksi taustan kiemurtelevilla vertikaaleilla viivoilla, kuten *Nuda Veritaksessa* 1899 (Kuvaliite 3, Kuva 14). Klimt loi vertikaalisuutta usein myös sommittelulla, kuten teoksessa *Medizin* 1899–1910 (Kuvaliite 3, Kuva 9).<sup>144</sup> Toki myös Picassolta löytyy vertikaaleja sommitelmia kuten teoksesta *La Vie* 1903 (Kuvaliite 4, Kuva 1) tai *Guitare j'aime Eva* 1912 (Kuvaliite 4, Kuva 4). Etenkin Picasson musiikki-instrumentteja kuvaavissa kompositioissa on käytetty rytmitettyjä viivaryhmiä.

Erityinen piirre horisontaalisissa kuvauksessa on ajan elementti. *Beethoven friisi* tosin ei ole yhtenäinen friisi, vaan muodostuu oikeammin kolmesta erillisestä kuvauksesta, ajanjaksosta. Kuvalliselle tarinan kerronnalle on tyypillistä friisimäinen vasemmalta oikealle ajallisesti etenevä sarja. Vaasimaalauksiin friisimäinen kuvaustapa tuli luonnollisesti maalauSpohjan muodon kautta, minusta on silti mielenkiintoista, ettei juurikaan ole säilynyt kokonaisuudessaan vertikaalisti koristeltuja vaaseja.<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Fliedl 2006, 33.

<sup>145</sup> Kandinsky 1979, 88.

## Kompositio

Kandinsky tähtäsi pisteen ja viivan tarkastelulla komposition kielioppiin. Hänen mukaansa elementtien jännitteet ja niiden suhde toisiinsa sekä herättävät teoksen eloon (ja tekevät siitä teoksen) että muodostavat komposition. Kandinsky puhuu jännitteistä ikään kuin maalauksen ääninä, jotka yhdessä luovat teoksen musiikin.<sup>146</sup>

Antiikin Kreikan vaasimaalauksissa aiheiden tunnistamista auttaa se, että maalauksissa oli tietyt konventiot, joiden mukaan tapahtumia kuvattiin yleensä samantyyppisenä kompositiona. Nämä konventiot eivät mielestäni kuitenkaan ole vaikuttaneet modernistien tuotantoon, joten päädyin jättämään ne tarkastelun ulkopuolelle.

Vaasimaalausten sommitelman ydin oli harmonia, lähes symmetria. Kuvan sommittelu perustuukin usein tasapainoon – tai sen horjuttamiseen. Antiikin Kreikan vaasimaalauksissa tasapainoa on luotu kahdella hyvin erilaisella tavalla: Ensinnäkin keskittämällä kuvattava kohde vaasin kiintopisteeksi, muuten yksiväriselle taustalle. Tätä käytettiin etenkin punakuviotekniikan aikaan, jolloin tausta oli yleensä musta, mutta jossain määrin myös mustakuviotekniikassa (Kuvaliite 1, Kuvat 6 ja 20). Toinen tapa on luoda tasainen kuvapinta täyttämällä kuva-aiheen ympäristö/tausta erilaisilla kuvioilla ja teksteillä. Tätä tapaa on käytetty erityisesti vaaleissa vaaseissa ja enemmän mustakuvio- kuin punakuviotekniikassa (Kuvaliite 1, Kuva 2).

Klimt on käyttänyt näitä molempia tapoja, joskus jopa samassa teoksessa, kuten esimerkiksi *Beethoven-friisissä* (Kuvaliite 2, Kuva 1): Sivupaneeleissa on keskipaneelia lähimmät osat kuvattu siten, että tausta on tasaisen vaalea, mikä nostaa kuvattavat kohteet selkeästi esiin (Kuvaliite 2, Kuva 8). Toisaalta taas friisin keskipaneeli ja päätösosa on täytetty erilaisilla elementeillä (Kuvaliite 2, Kuvat 5 ja 6). Parempi esimerkki on ehkä *Joseph Pembauerin muotokuva* (Kuvaliite 3, Kuva 3): realistisesti kuvattu henkilö on selkeästi sommitelman

---

<sup>146</sup> Kandinsky 1979, 33, 37.



keskiössä, toisaalta taas tasaisuudesta huolimatta tausta ja kehykset on harmonisoitu sommittelemalla elementtejä tasaisesti kuva-alalle. Toisella tavalla tämä tulee esiin esimerkiksi *Die Hoffnung II* 1907 (Kuvaliite 3, Kuva 23) tyyppisissä teoksissa, jossa teoksen kohde on selkeästi keskitetty, mutta kohde itsessään on täytetty erilaisilla kuvioilla. Klimtin tuotannosta löytyy tosin hyvin niukkojakin tulkintoja, joissa kohde on keskitetty hyvin pienelle alueelle taustan ollessa lähes yksivärinen, kuten *Alte Frau* 1909 (Kuvaliite 3, Kuva 28).

Picasso puolestaan on useammin luonut harmoniaa täyttämällä koko kuvapinnan, kuten *Avignonin naisissa* sekä erityisesti muissa kubistisissa töissään, kuten kollaaseissaan ja kollaasimaisissa maalauksissaan. Erityisen mielenkiintoisena koen Picasson musikaaliset ja hyvin harmoniset teokset kuten *Guitare j'aime Eva* 1912 (Kuvaliite 4, Kuva 4), *Violon et Verres sur une Table* 1913 (Kuvaliite 4, Kuva 5) ja *Guitare et Partition sur un gueridion* 1920 (Kuvaliite 4, Kuva 7). En voi olla pohtimatta ajatusta musiikin puhtaasta muodosta ja sen yhteydestä teosten harmoniaan. Toisaalta Picasson laajasta tuotannosta löytyy hyvinkin erilaisia kompositioita, myös keskitettyjä kuvauksia, kuten teoksessa *Paulo harlekiinina* 1924 (Kuvaliite 4, Kuva 10), nämä tosin eivät ole yhtä leimaa antavia.

Kandinsky on pohtinut sitä, miten elementin sijainti kuvapinnalla vaikuttaa sen jännitteisiin ja ”ääneen”: Kuvapinnan yläosaan sijoitetut elementit vaikuttavat vapailta ja keveiltä. Mitä ylempänä pienet itsenäiset elementit ovat, sitä irrallisemmilta ne vaikuttavat. Kuvapinnan alaosa vaikuttaa elementteihin luontevasti toisinpäin saaden ne vaikuttamaan raskailta, tiheiltä ja yhtenäisemmiltä. Samankaltaiseen johtopäätökseen on päätyneet myös Arnheim, jonka mukaan syynä ovat painovoiman lait. Tämä vaikuttaa myös elementtien liikkeeseen, joka ylhäällä vaikuttaa helpommalta ja keveämmältä ja alhaalla taas liikkeen vastustus kasvaa. Samaan tapaan Kandinsky tarkastelee vasenta ja oikeaa laitaa: Vasen on kevyempi ja ominaisuuksiltaan lähempänä kuvapinnan yläosaa ja oikea taas tiheämpi ja vastaa lähemmin kuvapinnan alaosaa. Kuitenkaan ominaisuudet eivät ole yhtä vahvat kuin ylhäällä ja alhaalla.

Nämä voimat vaikuttavat voimakkaasti kuvan kompositioon. Itsekin miellän tällaisen kuvapinnan jännitteiden analyttisen tarkastelun toimivaksi ja tarkastelinkin komposition yhteneväisyyksiä ja mahdollisia vaikutteita tästä näkökulmasta.<sup>147</sup>

Vaasimaalausten kohdalla en ole havainnut suuremmin tällaista kuvapinnan käyttöä. Joissakin tapauksissa vasen yläkulma on painottunut huomattavasti enemmän kuin oikea alakulma, mikä tietenkin tasapainottaa kuvapintaa (Kuvaliite 1, Kuva 3). Joissakin tapauksissa jokin pieni elementti on sijoitettu siten, että se muuttaa koko kuvan painon. Esimerkiksi Linnun sijoittaminen vasempaan yläkulmaan (Kuvaliite 1, Kuva 7). Klimt ja Picasso puolestaan ovat selkeästi luoneet tunnelmaa erityisesti värien käytön avulla: Dramaattisissa teoksissa oikea alakulma on selkeästi vasenta yläkulmaa tummempi, Picassolta tästä esimerkkinä *Deux Faunes et Nu* 1938 (Kuvaliite 4, Kuva 13). Myös *Avignonin naisissa* Picasso on luonut tasapainoa maalaamalla oikean reunan selkeästi vasenta vaaleammin. Klimtiltä esimerkkinä lähes koko *Beethoven-friisi* osiin jaettuna (Kuvaliite 2, Kuvat 5, 8 ja 10) ja muun muassa *Danae* 1907 (Kuvaliite 3, Kuva 24). Harmonisissa, rauhallisissa kuvauksissa väreillä on tasapainotettu teoksia, Picassolta tästä on esimerkkinä mm. *Harlekiiniperhe* 1905 (Kuvaliite 4, Kuva 3) ja Klimtiltä *Musik I* 1895 (Kuvaliite 3, Kuva 7) ja *Musik II* 1898 (Kuvaliite 3, Kuva 11), mikä tietenkin tuo ajatuksiin jälleen musiikin puhtaat muodot.

Picasson *Avignonin naiset* -teoksen kompositio on kuvapinnan täyttävä ja jokseenkin karkea. Kaksiulotteinen tila on jopa ahdas, mikä on selkeästi myös joissakin vaasimaalauksissa esiintyvä piirre (esimerkiksi Kuvaliite 1, Kuvat 11, 16, 19, 25b ja 25c). Picasso saattoi ottaa tähän vaikutteita myös Matissen teoksista, joiden muotokieli tosin on tilan ja osin myös viivan käytön suhteen yhtenevä antiikin vaasimaalausten muotokielen kanssa.

---

<sup>147</sup> Arnheim 1974, 30-31; Kandinsky 1979, 116-119.

#### 4.4. Puuttuvat palaset

Analyysissa on tyylihistorian ja muiden vaikuttavien tekijöiden lisäksi huomioitava myös se, mitä ei ole kuvissa, mitä niistä puuttuu.<sup>148</sup> Ja myös se, mihin en analyysissa ole kiinnittänyt huomiota.

Formaaleihin puuttuviin palasiin lukeutuu tärkeimpänä horisontti. Myös varjostukset on erityisesti antiikin kuvastosta puuttuva tekijä, mikä rajaa valon ja varjon tarkasteluni ulkopuolelle. Antiikin vaasimaalausten kohdalla tekotavoista johtuen myös värit ovat vähäisessä asemassa. Väittäisin, että tämä värien puute – tai lähinnä käytetyt värit – ovat kuitenkin tekijä, joka on vaikuttanut myös modernistien värivalintoihin. Klimtin antiikin tematiikkaa mukailevien teosten värimaailma vahvistaa näkemystä, esimerkiksi *Tragödie* (Kuvaliite 3, Kuva 10) tai *Joseph Pembauerin muotokuvan* värimaailma (Kuvaliite 3, Kuva 3). Picassolta esiin nousseissa esimerkeissä värimaailma on pelkistetty, mutta yleensä sininen kuten teoksessa *Les Trois Graces* 1925 (Kuvaliite 4, Kuva 11).

En tässä tutkielmassa tarkastele värejä tarkemmin, mutta en voi sivuuttaa Flormanin mielenkiintoista havaintoa Klimtin *Pallas Athenen* synnystä: Klimt maalasi teoksensa vain muutama vuosi myöhemmin, kuin oli löydetty ensimmäiset värejään säilyttäneet antiikin patsaat. Flormanin mukaan Klimtin *Pallas Athenen* värimaailma vastaa Gottfried Semperin kuvausta Parthenonista: punaista, vihreää, purppuraa ja kultaa.<sup>149</sup>

Eräs analyysistani tiputettu piirre on myös pinnan tekstuuri, jonka suljin ulkopuolelle, koska se ei antiikin vaasimaalauksissa ollut merkittävä piirre eikä siten ainakaan antiikin vaasimaalausten kautta vaikuttanut modernistien tuotantoon.

---

<sup>148</sup> Kallio 1998, 60; Panofsky 1972, 4-13.

<sup>149</sup> Florman 1990, 312.

Tematiikan osalta mielenkiintoinen 'puute' sekä vaasimaalausten kuvastossa että modernistien tuotannossa on se, ettei keskiöstä löydy sellaista kuvataiteen genreä kuin muotokuva nimenomaan statusmuotokuvana. Antiikin Kreikan vaasimaalauskuvasen 'puutteet' rajasivat tarkastelun ulkopuolelle maiseman sekä asetelmat.

## 5. IKONOGRAFINEN ANALYYSI: AIHEIDEN TUNNISTAMINEN

Panofsky tarkasteli ikonografiaa ja ikonologiaa erillään: ikonografiaa aiheiden, motiivien ja teemojen vertailevana tutkimisena ja ikonologiaa syvällisempänä merkitysten välittäjänä. Ikonografisella tasolla tarkastellaan mitä kuva esittää, keitä henkilöt ovat, mitä tapahtumaa teos kuvaa sekä tässä tutkielmassa lähinnä antiikin kuvaston ja modernistien yhteneviä teemoja. Muotoaiheiden kehitystä halusin tarkastella erikseen jo esi-ikonografisella tasolla. Keskityn tässä luvussa aiheiden tunnistamiseen vahvistaakseni näkemystäni siitä, että kuvaustavat ovat saattaneet tulla antiikin vaasimaalauksen kuvastosta. Toisena alueena sivuan teosten symboleita ja niiden viittaussuhteita. Analyysi ja tulkinta ovat oikeastaan yhtenäinen prosessi, jossa toisinaan on vaikea erottaa eri tasoja toisistaan. Pientä ristikkäisyyttä saattaa siis lukujen välillä olla havaittavissa.<sup>150</sup>

Toistuvista ja yhtenevistä aiheista vahvimmin esiin nousivat figuurit, joten niitä tarkastelen erikseen. Toinen tärkeä teema on koristeellisuus ja siihen kiinteästi liittyvä luonnon muotoihin perustuva ornamenttiikka, erityisesti antiikin Kreikan vaasimaalauksissa ja Klimtin tuotannossa.

### **Mitä Klimt maalasi?**

Klimtin tuotannon aiheista selkeimmin esiin nousevat koristeelliset elementit sekä naisten kuvaus. Naisten muotokuvissa taustalle on maalattu usein geometrisia koristeita ja myös naisten vaatteet on usein koristeltu geometrisilla kuvioilla. Naiskuvista voi vielä erottaa erikseen ns. *femme fatale* -tyypin ja toisaalta ekstaasin ja synnin kuvauksen, joka tulee esiin myös *Beethoven-friisissä*.<sup>151</sup> Klimtiä on usein kuvattu erotiikan kuvauksen mestarina.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Kuusamo 1996, 81-82; Panofsky 1972, 4-13.

<sup>151</sup> Nebehay 1969, 38.

<sup>152</sup> Fliedl 2006, 14; Néret 2000, 8.

Fliedlin mukaan yksi Klimtin taiteellisista tavoitteista oli muuttaa menneisyys nykyisyydeksi ja omalla tavallaan antaa menneisyydelle uusi elämä.<sup>153</sup> Ymmärrän tämän skeema-käsitteen avulla siten, että Klimt poimi hänelle henkilökohtaisesti merkittäviä asioita antiikin Kreikan skeemastosta – sekä muotoja että aiheita – kuitenkin tarkastellen tuota skeemastoa oman aikansa skeemaston läpi. Tämä tulee konkreettisesti esiin luvussa 4 käsiteltyjen muotoseikkojen kautta: Klimt otti voimakkaasti vaikutteita vaasimaalausten muotokielestä, mutta käytti niitä omassa työssään selkeästi oman aikansa tulkkina. Muotokielen osalta tästä mielestäni hyvä esimerkki on vertikaali jakautuva spiraali. Aiheiden puolella tästä hyvänä esimerkkinä toimii mm. Klimtin *Pallas Athene* 1898 ja erityisesti Pallas Athenen kädellä oleva Nike-figuuri. Mihin Klimt pyrki tällä menneisyyden skeemojen käytöllä? Olen päätenyt samankaltaiseen johtopäätökseen kuin Fliedl: antiikin skeemaston kautta Klimt sai tuotua seksuaalisiin naiskuvauksiinsa viattomuutta, joka mielestäni korostaa näkemystä kuvattavan kohteen luonnollisuudesta.<sup>154</sup>

### **Mitä Picasso maalasi?**

Picassolle teoksen idea oli tärkein ja kuvaustapa tuli idean mukana. Picasson tuotannossa on erotettavissa selkeitä teemoja. Klimtin tavoin naisten kuvaus – ja nimenomaan tiettyjen naisten – oli vahvasti mukana läpi koko poikkeuksellisen laajan tuotannon. Picassolta löytyy tosin myös huomattavasti mieskuvauksia, etenkin harlekiini-teemalla. Klimtin tavoin Picassokin käsitteli erotiikkaa teoksissaan. Eräs erityinen piirre Picasson naiskuvauksissa on itkevän naisen teema.

Antiikin mytologian kuvasto tarjosi Picassolle useita kuvausaiheita, joista tuotannon perusteella tärkeimmäksi nousivat lukuisat minotauruskuvaukset. Minotauruskuvauksia voitaneen osin pitää myös jonkinlaisena omakuvana, mikä sinänsä on osuva valinta kotimaahansa kaivanneelle espanjalaiselle. Myös Pan (faunit) ja satyrit sekä kentaurit löysivät tiensä Picasson teoksiin.

---

<sup>153</sup> Fliedl 2006, 48-49.

<sup>154</sup> Fliedl 2006, 49.

Musiikki on myös yhdistävä teema. Picasson tuotannossa ylipäättään puhtaiden muotojen tarkastelu on ollut tärkeää ja musiikki-instrumentit esiintyvätkin erityisesti kubistisissa teoksissa. Instrumenteista hän on valikoinut lyyrän sukulaisia: kitara-, mandoliini- ja viulu-teemat. Näiden lisäksi läpi tuotannon esiintyy huilun soittaja -teema, luonnollisesti myös Pan-teemaan liittyen. Näiden teemojen lisäksi Picasso maalasi myös muun muassa maisemia ja asetelmia, jotka kuitenkin rajoutuivat tutkielman ulkopuolelle teemojensa puolesta.

### 5.1. Ihmiskuvaus – figuurit, nainen ja erotiikka

Ihmisten (naturalistinen) kuvaus ja ihmiskuvauksen kehittäminen olivat Kreikan vaasimaalauksen keskiössä.<sup>155</sup> Miehet kuvattiin usein aktiivisessa, joskus jopa aggressiivisessa, roolissa kuten urheilussa tai taistelussa. Naiset puolestaan kuvattiin yleensä kotitöiden parissa. Poikkeuksena oli hetaira-tyyppi eli eräänlainen kurtisaani, jonka väittäisin vaikuttaneen myös Klimtin ilmaisuun, erityisesti hänen *femme fatale* -tyypin kuvauksiinsa.<sup>156</sup> Myös Picasso kuvasi prostituoituja muun muassa *Avignonin naisissa* – tai oikeammin *minun bordellini* -teoksessa, kuten Picasso itse kyseistä työtä nimitti, mutta myös jo aikaisemmassa tuotannossaan. Porttojen kuvaamisen voisi melkein katsoa olevan yksi *fin de siècle*n teemoista.<sup>157</sup>

Yksi Klimtin tuotannon päämotiveista oli eroottinen naiskuva. Teema saattoi syntyä osin aikansa kuvauksena: esimerkiksi Freudin näkemykset olivat tuolloin valloillaan.<sup>158</sup> Ja Néretin mukaan Klimt maalasi teoksiinsa naiset aluksi alastomina ja he saivat vaatekerrokseen yllään vasta alemman maalin kuivuttua.<sup>159</sup>

---

<sup>155</sup> Gombrich 1994, 122.

<sup>156</sup> Kilinski 2004, 21.

<sup>157</sup> Green 2001, 2, 8.

<sup>158</sup> Néret 2000, 7.

<sup>159</sup> Néret 2000, 8.

Myös allegoriat ja personifikaatiot on kuvattu usein juuri naishahmoina – sekä vaasimaalauksissa että monien modernistien taiteessa. Tästä loistava esimerkki on Klimtin *Lääketiede* 1899–1910 (Kuvaliite 3, Kuva 9), jossa lähestymistapa on haettu selvästi antiikin Kreikasta ja keskeisimpänä hahmona on kuvattu kreikkalainen terveyden jumalatar Hygieia symboleineen. Hygieia tosin on kuvattu hyvinkin modernilla tavalla, femme fatale -tyyppinä, asennon ja vaatetuksen ornamentaalisten kuvioiden sekä käärmeen muodon antaessa hienoisen viitteen antiikkiin.<sup>160</sup>

Korkealle arvostettuun miesfiguuriin liittyi vaasimaalauksessa muun muassa seuraavat piirteet: leveät hartiat, isot lihakset, erityisen isot lihakset lantion yläpuolella, kapea vyötärö ja vankat reidet sekä pohkeet. Satyyreihin taas liitettiin inhotut piirteet: kumara ryhti, naisellinen pyöreys ja pehmeys, ohuet narukädet ja velttous. Kasvojen merkitys on ollut melko mitätön ja kaavamainen, mikä korostaa vartalon kuvauksen merkitystä.<sup>161</sup> Klimtin töissä, mm. *Beethoven-friisissä*, esiintyy usein keskeisessä osassa pelastuksen puolesta taisteleva nuorukainen. Väittäisin kyseisen teeman nousseen vaasimaalausten kuvastosta, jossa usein kuvattiin sankareita, puolijumalia, kuten Heraklesta (Kuvaliite 1, Kuva 11). Klimtin akateeminen teos *Idylle* 1894 (Kuvaliite 3, Kuva 6) on mielestäni hyvä esimerkki koulutuksen tuomasta kuvaustavasta. Picasson *Kaksi nuorukaista* 1905 (Kuvaliite 4, Kuva 2) on mielenkiintoinen teos: Nuorukaisten kuvaustapa on hyvin pelkistetty vahvoin ääriviivoin luotu, mutta silti kuitenkin niin paljon elävämpi kuin antikin esikuvansa. Teoksessa *La Flute de Pan* 1923 (Kuvaliite 4, Kuva 9) kuvatuilla nuorukaisilla on puolestaan esitetty aavistus lihaksikkuuttakin. Picasson kuvaustavat ovat kuitenkin hyvin vaihtelevia.

Klimtin suhtautumista ihmisfiguurien ja sukupuolien käsittelyyn kuvaa mielestäni hyvin hänen keskeneräiseksi jäänyt teoksensa *Adam und Eva* 1917/1918 (Kuvaliite 3, Kuva 33). Teoksessa on antiikin vaasimaalausten tapaan kuvattu nainen vaalealla, kirkkaalla värillä ja mies tummemmalla sävyllä. Tosin myös Egyptin taiteessa erotettiin sukupuolet ihonväreillä. Merkillepantavaa on

---

<sup>160</sup> Fliedl 2006, 65, 81-82.

<sup>161</sup> Frontisi-Ducroux 1996, 81.



kuitenkin se, miten Klimt on kuvannut naisen teoksen keskiössä ja mies ikään kuin sulautuu taustaan. Tässäkin teoksessa, useiden muiden teostensa tapaan, Klimt on irrottanut naisen, Evan, todellisuudesta ja muusta teoksesta jokseenkin kaksiulotteisella kuvaustavalla muuhun teokseen nähden.<sup>162</sup>

Yleisesti ottaen hahmojen kuvauksen formaali yhtenevyys vaasimaalausten kuvaston ja modernistien ilmausten välillä tulee useasti esiin: Klimt esimerkiksi kuvasi kasvot usein joko hyvin symmetrisesti suoraan edestä tai sivuprofiilista, hieman piirrosmaisesti ja kaksiulotteisesti. Hahmon vartalo on silti usein kasvojen sivuprofiilista huolimatta kuvattu suoraan edestä, mikä vie ajatukset väistämättä vaasimaalauksiin. Vaasimaalauksissa nimittäin ihmiskuvauksessa yksi silmiinpistävimmistä piirteistä on juuri kasvojen sivuprofiili, myös siinä tapauksessa, että vartalo on kuvattu suoraan edestä. Kasvojen frontaalikuvausta esiintyy vaasimaalauksissa harvemmin – ja silloinkin kuvattuna on yleensä pelkkä pää ilman vartaloa. Symmetria on hyvin luonnollista, mistä Riegl ottaa esimerkiksi ihmiskasvojen kuvaamisen frontaalina. Tämä on kuitenkin vaikeaa kaksiulotteisena, minkä johdosta vaasimaalauksissa on käytetty paljon profiilia, jota epäsymmetrisyydestä huolimatta esiintyykin paljon.<sup>163</sup>

Picasson *Avignonin naiset* -teoksen figuurit on kuvattu selkeästi hyvin geometrisina, mitä korostaa muun muassa keskellä seisovan hahmon käsien kolmiomainen asento. Keskellä seisova figuuri pään päälle nostettuine käsineen muistuttaa asentonsa ja geometrisyytensä vuoksi vahvasti antiikin Kreikan vaasimaalauksissa, erityisesti geometrisellä kaudella, esiintyviä surevia hahmoja (Kuvaliite 1, Kuva 18).<sup>164</sup> Picasson ihmiskuvaus *Avignonin naisissa* on hyvin kulmikasta ja maskuliinista. Tähän verrattaessa uusklassisen kauden naiskuvaukset ovat jopa pehmeitä, massiivisuudesta ja patsasmaisuudesta huolimatta. Uusklassisella kaudella Picasso korosti ja liioitteli figuurien kokoa ja muotoja. Teemat olivat kuitenkin usein klassisia, kuten kylpijät -teema, ja

---

<sup>162</sup> Gombrich 1994, 103; Néret 2000, 86.

<sup>163</sup> Riegl 1992, 46-47.

<sup>164</sup> Bois 2001, 46; Boone 1994, 16.

viittaavat usein suoraan antiikin Kreikan kuvastoon. Hauska piirre figuureissa ovat niiden pienet päät suhteessa kehoon.<sup>165</sup>

Mielenkiintoinen havainto Picasson ja antiikin vaasimaalauksen kuvausten yhtenevyydestä ovat silmät: figuurien silmät on usein kuvattu selkeinä mantelinmuotoisina, vahvoilla viivoilla. Picassolta voisi ottaa *Avignonin naisten* lisäksi esimerkiksi muun muassa teoksen *La Vie* 1903 (Kuvaliite 4, Kuva 1). Vaasimaalauksista esimerkkinä on muun muassa Kuvaliite 1, Kuva 21.

Mielestäni Klimtin tuotannossa nousee selkeästi esiin tanagrafiguurien<sup>166</sup> vaikutus: ensimmäisen kerran antiikin Kreikan -teemamaalauksissa Wienin taidehistoriallisen museon koristemaalauksissa 1890-luvulla, joista molemmat teki Klimt. Useat taidehistorioitsijat ovat todenneet nämä teokset Klimtin omimman tyylin aluksi. *Tyttö Tanagrasta* -maalaukseen (Kuvaliite 3, Kuva 34) Klimt on sisällyttänyt myös vaasin, joka kuvaa Heraklesta. Tämän jälkeen hänen tuotannossaan esiintyy useinkin arkaaisia vaaseja tai niiden aiheita, ikään kuin Klimt olisi kokeillut ja muovannut niissä esiintyviä muotoja, etenkin teosten taustoissa ja kehyksissä, ja tuonut niiden kautta lisämerkityksiä teoksiinsa. Florman esittää tästä hyvän esimerkin: *Joseph Pembauerin muotokuva* (1890), jonka kehyksiin Klimt lisäsi vaasimaalauksista suoraan mm. Apollonin (ja tunnuksensa kolmikärjen), joka muusien kuoronjohtajana sopiikin luontevasti muusikon muotokuvaan. Flormanin mukaan tämä myös todistaa Klimtin tavoitteen ornamenttien merkityksellistämistä.<sup>167</sup> Muun muassa kyseisessä teoksessa Klimtin maalaamat kehykset ovat sekä koristeelliset kehykset että osa teosta ornamenttien symboliikan kautta.<sup>168</sup> Tämä saattaa tulla myös vaasimaalauksen kuvastosta, jossa ornamentaaliset kuviot usein toimivat ikään kuin kehyksinä vaaseissa esitetyille kuville.<sup>169</sup>

---

<sup>165</sup> Buchholz & Zimmermann 2005, 50-51.

<sup>166</sup> Löytöpaikkansa mukaan nimettyjä pieniä terrakottaveistoksia, jotka ”kuvaavat alemmaan keskiluokkaan kuuluneita kaupunkilaisnaisia arkisissa ja vapaa-ajan askareissaan ja ovat yleensä säilyttäneet maalauskoristelunsa” (Castrén 2006, 556-557.).

<sup>167</sup> Florman 1990, 316-320; Nebehay 1969, 104.

<sup>168</sup> Néret 2000, 14-15.

<sup>169</sup> Riegl 1992, 84.

### **Figuurit ja seksuaalisuus antiikin Kreikan vaasimaalauksissa**

Kuvataiteen ja teatterin seksuaalisuus oli voimakkaampaa kuin antiikin ajan kirjallisuuden. Etenkin kauniita nuorukaisia palvottiin ja heitä kuvattiin, mutta kauneuden lisäksi tärkeää oli myös miehekkyyys: naismaisia miehiä pilkattiin ja lihasten kuvaus oli tärkeää. Miehistä kehoa ylistävä kuvataide on yksi antiikin hienoimmista perinnöistä jälkipolville.

Miesvoittoisessa kulttuurissa ilmeni luonnollisesti myös fallos-palvontaa, joka siis itsestään selvästi toimi taiteessa seksuaalisuuden symbolina. Alun perin falloskultti liittyi Kreikassa hedelmällisyyden suojeleja Hermekseen, mutta myöhemmin lähinnä viinin jumala Dionysoksen palvontaan. Fallos oli uskonnollisissa riiteissä käytetty symboli ja Kreikkalaisilla oli kovin luonnollinen tapa suhtautua siihen. Tämä tulee ottaa huomioon tarkasteltaessa ajan taidetta. Varhaisessa Kreikkalaisessa taiteessa falloket kuvattiin ylikorostuneina, mutta myöhemmin koko pieneni, koska nuoruutta haluttiin korostaa. Antiikin taiteesta löytyy myös esimerkkejä ns. falloseläimistä eli eläimiä kuvattiin siten, että pään tilalla oli fallos. Joissakin kuvauksissa falloksiin on liitetty silmät ja tämän on tulkittu kuvaavan miehen oikeutta katsoa. Katse on valtaa.<sup>170</sup>

Vaasimaalauksissa miehet – myös sotilaat - kuvattiin yleensä alasti (Kuvaliite 1, Kuvat 1, 3 ja 4). Kun taas siveellisillä naisilla oli vaatteet yllään ja heitä ei myöskään kuvattu seksuaaliakteissa - jopa yhteiskuvissa kunnialliset naiset kuvattiin vaateetettuna alastomana kuvatun aviomiehen kanssa. Hetaira-tyypin naiset (kurtisaanit) kuvattiin kuitenkin alasti.<sup>171</sup> Picasso muuten kuvasi lastensa äidit vaateetettuna heidän äidiksi tulonsa jälkeen.

Alastomia miehiä löytyy etenkin maljakkomaalauksista huomattavasti enemmän kuin alastomia naisia. Naiset ja nuorukaiset kuvattiin usein samankaltaisina ja ainoa erottava tekijä saattoi olla sukupuolielimet tai se, että naisten iho kuvattiin

---

<sup>170</sup> Frontisi-Ducroux 1996, 93-95; Lilja 1990, 78-79; The Big Eye-portal: Sex Education Links "History of sex: Ancient Greece" <<http://www.bigeye.com/sexeducation/ancientgreece.html>> 2004.

<sup>171</sup> Miettinen 1993, 16; The Big Eye-portal: Sex Education Links "History of sex: Ancient Greece" <<http://www.bigeye.com/sexeducation/ancientgreece.html>> 2004.

usein valkoisena. Samanlaisen kuvaustavan voidaan tulkita heijastavan myös samankaltaista asennoitumista, joka yhteiskunnassa vallitsi naisia ja nuorukaisia kohtaan. Miesten alastomuuden voisi kuvitella johtuvan myös kulttuurin miesvartaloa kohtaan kohdistamasta ihailusta: jäntevien lihasten kuvaaminen ja vartalon kauneuden löytäminen lienevät olleet taiteilijoiden tavoitteina.

### **Vaatetus ja draperia**

Naisten vaatetus vapautui osin muun vapautumisen – kuten naisten työssäkäynnin – vuoksi vuosisadan vaihteen Wienissä. Monet taiteilijat pukivat mallinsa keskiaikaistyyppisiin kaapuihin ja osa haki innoitusta antiikin Kreikan kuvastosta. Yleinen muoti alkoi suosia mukavia, väljiä vaatteita.<sup>172</sup> Wienin muotireformia rahoittivat naiset ja feministit, joista monet olivat tekemisissä myös sesessionistien kanssa. Monet vaatteista olivat sesessionisti-taiteilijoiden suunnittelema. Myös Klimt suunnitteli ”kaapuja” sekä itselleen että malleilleen. Hänen pitkäaikainen elämänkumppaninsa Emilie Flöge omisti sisartensa kanssa muotisalongin ja Klimt kuvasi häntä sekä kameralla että siveltimellä.<sup>173</sup> Klimtille oli tyypillistä käyttää ornamenttiikkaa ja tiheitä geometrisia kuvioita sekä malliensa vaatteissa että taustoissa. Wagenerin mukaan Klimt otti tähän vaikutteita japanilaisesta taiteesta ja designista.<sup>174</sup> Tällaisia esimerkkejä löytyy kuitenkin paljon myös vaasimaalauksen parista (Kuvaliite 1, Kuva 1). Hevesin mukaan Klimtillä ja muutamilla muilla oli kuvastossaan vaatteita/ kaapuja, joita voi vain piirtää.<sup>175</sup>

Muun muassa Nebehayn mukaan Klimt hylkää ensimmäistä kertaa akateemisen koulutuksen kuvaustavassaan antiikin Kreikan -teemamaalauksissa Wienin taidehistoriallisessa museossa 1893, jossa Klimt kuvaa selkeästi oman aikansa naiskuvaa, niin asentojen kuin vaatetuksenkin

---

<sup>172</sup> Thompson 1971-1972, 158-159; Wagener 1989-1990, 29.

<sup>173</sup> Partsch 2006, 45; Wagener 1989-1990, 31.

<sup>174</sup> Néret 2000, 8; Thompson 1971-1972, 161; Wagener 1989-1990, 29-31.

<sup>175</sup> Nebehay 1969, 189.

puolesta (Kuvaliite 3, Kuva 2).<sup>176</sup> Néretin mukaan Klimt tosin puki teostensa naiset muotokuvien tilaajia miellyttääkseen.<sup>177</sup>

Picasson *Avignonin naiset* -teoksen hahmojen kuvaustapa oli aiempaan traditioon verraten hyvin poikkeuksellinen ja huomiota herättävä. Varhaisempien luonnosten perusteella teos kuvaa prostituoituja, mihin myös teoksen nimi viittaa: Avignon oli Picasson kotikaupungin niin kutsuttu punaisten lyhtyjen alue. Luonnoksissa on alastomien naisten lisäksi vaatetettuja mieshahmoja. Klimtin *Beethoven-friisi* herätti aikanaan paheksuntaa erityisesti siinä kuvattujen alastomien hahmojen vuoksi Picasson *Avignonin naisista* puhumattakaan. On siis hyvinkin todennäköistä, että Néret on oikeassa sanoessaan vaatteiden olleen teosten tilaajille.

### **Hiukset**

Naisten hiusten kuvaus ja liioittelu oli hallitseva piirre Art Nouveaun naiskuvissa. Hiusten kiemurtelevat viivat yhdistävät kuvioita ja täyttävät tyhjää pintaa ja luovat useissa tapauksissa koko kuva-alaa valtaavan verkon. Thompsonin mukaan hiusmassojen kuvaus mukautui hyvin tyylin lineaarisiin muotoihin ja hiukset loivat usein kiemurtelevan Art Nouveau -tyylille uskollisen, helposti tunnistettavan muodon ja liikkeen. Väittäisinkin tämän hiusten kuvaamistavan olleen puhtaasti formalistinen lähtökohdiltaan.<sup>178</sup>

## **5.2. Dekoratiivisuus – luonnon muodot ja geometrinen ornamenttiikka**

Modernistit – etenkin Art Nouveau -taiteilijat – ottivat vaikutteita luonnosta ja inspiroituiivat kasvien osista. Tämä johti luonnollisesti ornamentaaliseen koristeluun, minkä tarkastelun avuksi olen valinnut Rieglin. Hänen mukaansa tosin kaikki taide perustuu luonnon antamiin esikuviin.<sup>179</sup> Gombrich tuo esiin

---

<sup>176</sup> Nebehay 1969, 102-106; Néret 2000, 8.

<sup>177</sup> Néret 2000, 8.

<sup>178</sup> Nebehay 1969, 189; Thompson 1971-1972, 160-162.

<sup>179</sup> Riegl 1992, 14-15.

Semperin näkemyksen siitä, että taiteen pitäisi noudattaa luonnonlakeja, mutta ei kopioida luontoa: peruslait, joita luonto noudattaa, ovat symmetria, mittasuhteet ja suunta.<sup>180</sup>

Erilaiset koristeelliset ja geometriset viivat ja ornamentit ovat mielestäni antiikin vaasimaalausten sydän, yksi omaleimaisimmista piirteistä. Kandinskyn lähestymistapa on mielestäni hyvin kuvaava: suora viiva ja sen toistaminen tasaisin väliajoin on lähimpänä primitiivistä rytmiä, minkä koen läheiseksi geometrisen rytmien kanssa. Koristelussa juuri rytmi on mielestäni avaintekijä. Kandinsky vertaa kaarevien viivojen ja suorien viivojen jännitteitä siten, että esimerkiksi perinteisessä siksak-kuviossa jokaisella kulmalla/kaarteella on useita vaikuttavia voimia ja näiden kulmien/kaarteiden toisto nostaa jännitteen summaa. Siten yksinkertainen siksak-kuvio on jo paljon monimutkaisempi kuin pelkkä suora viiva, vaikka sen kokonaisuutena voi jossain määrin suoraan viivaankin rinnastaa.<sup>181</sup>

Geometrisyyttä ja ornamenttiikkaa tarkastellessa ei mielestäni voi unohtaa Jugendin taiteilijoiden ajatuksia taiteesta kulutusyhteiskunnan tuotteena ja koristelun merkityksestä teollisissa tuotteissa. Eikä vähiten tätä rinnastusta antiikin vaasimaalausten asemaan arjen käyttöesineiden koristeluna.

Hieman yllättäen olen huomannut tarkastelevani myös kubistien töitä geometrisen koristeellisina ilmaisuina. Mielestäni *Avignonin naisiin*, kuten moneen muuhunkin teokseen, pätee sama havainto, jonka Arnheim on tehnyt Picasson teoksesta *Istuva nainen* 1918: koko kuva-alan peittävät samankaltaiset geometriset muodot korostava kokonaisuuden yhtenäisyyttä.<sup>182</sup>

Rieglin mukaan ornamenttiikan kehitys on evolutiivista ja perustuu muutamiin perusmotiiveihin. Kun ornamentaaliin koristeisiin tulivat mukaan vegetatiiviset elementit, kuten kukat, ne muokattiin hetimiten geometrisiksi kuvioiksi. Tällainen

---

<sup>180</sup> Gombrich 1979, 48.

<sup>181</sup> Kandinsky 1979, 139; Riegl 1992, 22-23.

<sup>182</sup> Arnheim 1974, 91.

kasvien tyyllittely kertoo Rieglin mukaan siitä, että kaksiulotteisilla kuvioilla oli selkeästi teknisesti ja taiteellisesti merkittäviä ominaisuuksia. Riegl toteaa myös, että näissä ornamenteissa geometrisuus oli puhtaasti taiteellisen prosessin tulos eikä siten mitenkään primitiivisyyteen perustuvaa.<sup>183</sup> Myös Klimt käytti teoksissaan usein stilisoituja kukkia ja geometrista koristelua.<sup>184</sup>

Rieglin mukaan ornamenttiikan syntysijat ovat Egyptissä ja myös antiikin Kreikan geometrisen kauden jälkeen tapahtunut ornamenttiikan kehitys johtui itäisten vaikutteiden ilmestymisestä taiteeseen. Kreikkalaiset lainasivat elementtejä, mutta muokkasivat ja kehittivät niitä omien kauneuskäsityksiensä mukaan ja tämän Riegl katsoo olevan kreikkalaisten suuri saavutus. Tosin hän huomauttaa, että koska kreikkalaiset eivät välttämättä tunteneet kuvioihin liittyvää symboliikkaa, he valitsivat käyttöönsä vain taiteellisesti potentiaalisimmat kuviot, näin ollen kreikkalaisten ornamenttiikka olisi ollut poikkeuksellisen formalistista. Erityisesti tendrilit, kuvioita toisiinsa yhdistävä viivat, ovat Rieglin mukaan se kreikkalaisten kaikkein omin ja luonteenomaisin kuvio ja väittäisin tämän vaikuttaneen myös modernisteihin, etenkin Art Nouveaun taiteilijoihin. Riegl kutsuu tendriliä myös kauneuden viivaksi. Viiva ei kuitenkaan ollut niin kurinalainen kuin ensivaikutelma saattaa vaikuttaa, vaan se oli itse asiassa hyvinkin vapaa ja sellaisenaan helposti Art Nouveau -tyyliin omaksuttavissa.<sup>185</sup> Rieglin mukaan hellenistien tehtäväksi jäi yhdistää sopivalla tavalla ihmisfiguurit ja tendrilit. Tämänhän Art Nouveaun taiteilijat tekivät luodessaan naisten hiuksista kuvapintoja täyttäviä tendrilejä.<sup>186</sup>

Kasviornamentiikka on merkittävä koristeluoto sekä antiikin vaasimaalauksissa että Klimtin tuotannossa. Osa Klimtin koriste-elementeistä vaikuttaa jopa suoraan vaasimaalauksista lainatuilta. Kuten Klimtin *Wasserschlangen I* -teoksen riippuvat, kevyesti leijuvat murattiköynnökset verrattuna esimerkiksi Kuvaliite 1, Kuvat 9, 11 ja 24a). Riegl toteaaakin muratin

---

<sup>183</sup> Riegl 1992, 38-39.

<sup>184</sup> Néret 2000, 8.

<sup>185</sup> Riegl 1992, 8-9, 50-52, 106, 112-117.

<sup>186</sup> Riegl 1992, 210.

olevan ainoa lehtityyppi, joka ansaitsee erityishuomion, koska se levisi niin laajalle koristetaiteessa.<sup>187</sup>

Antiikin Kreikan vaasimaalausten vegetatiiviset elementit vilisevät myös modernistien teoksissa, mikä antaa selkeän viitteen kuvioden alkuperästä. Myöskään antiikin vaasimaalarit eivät aina vaivautuneet tarkastelemaan omia paikallisia kasvielementtejä, vaan hekin lainasivat niitä muualta. Rieglin mukaan lotuksen kukka on yksi tällainen elementti, joka elänyt tyyliteltyä niin antiikissa, keskiajalla, islamilaisessa taiteessa kuin modernismissakin.<sup>188</sup> Heraldinen tyyli puolestaan toi aikanaan kasviornamentiikkaan lisää symmetrisyyttä, jonka merkitystä antiikin vaasimaalausten koristeellisuuden leimaajana ei voi mielestäni jättää huomiotta.<sup>189</sup>

Ornamentiikalle on luonteenomaista rytmisen toisto, kuten musiikillekin. Ralph Wornum on todennut ornamentiikan olevan silmille sama kuin musiikki korville.<sup>190</sup>

### 5.3. Musiikki – puhdas muoto

Sekä Klimtin että Picasson teemoista nousi esiin musiikki. Klimtillä tietenkin mm. *Beethoven-friisin* myötä. Erityisen kiehtovana koen ajatuksen musiikista ja puhtaasta muodosta. Flormanin mukaan Klimt pyrki esimerkiksi *Danae*-teoksessaan kehittämään puhtaita ei-esittäviä muotoja, jotka kuitenkin sisältävät merkityksen. Eli ne ovat voimakkaita muotoja, jotka representoivat visuaalisesti dionysoslaista musiikkia. Ajatus siitä, että merkitys voi olla piilotettu erityisesti ei-esittäviin muotoihin kulkee käsi kädessä 1800-luvun saksalaisen taidehistorian ja formalismin kanssa. Erityisesti klassisen antiikin tutkijat kirjoittivat formalistista taiteen historiaa. Flormanin mukaan syy tähän on antiikin

---

<sup>187</sup> Riegl 1992, 109.

<sup>188</sup> Riegl 1992, 50-51, 62-63.

<sup>189</sup> Riegl 1992, 41.

<sup>190</sup> Gombrich 1979, 37.



Kreikan taiteen jatkuvuudessa, jolloin on helpompaa yrittää eristää puhdas muoto ja sen kehitys, kuten Rieglkin osaltaan teki.<sup>191</sup>

Myös Kandinsky esitti, että musiikki pääsisi muodon käyttämisessä tasolle, jolle maalaustaide ei voi päästä.<sup>192</sup> Kuusamon mukaan idea musiikin puhtaista muodoista inspiroi maalaustaidetta.<sup>193</sup> Tähän ajatukseen on pakko yhtyä, kun tarkastelee esimerkiksi Picasson musiikki -teemaisia teoksia, joissa instrumenttien kuvauksessa tärkeintä ovat juuri muodot – vieläpä hyvin puhtaat ja lähes geometriset muodot.

#### 5.4. Symboliikka

Art Nouveaun kuvastossa korostuvat naishahmot – miehet on sivuutettu lähes täysin. Thompsonin mukaan nainen oli koristeellinen objekti, jopa lelu. Naiset kuvattiin joko neitsyinä tai viettelijöinä. Naiset ovat symboleita, useimmiten joko unelmien tai pahuuden. Jälkimmäisessä tapauksessa nainen yhdistettiin esimerkiksi käärmeeseen ja syntiinlankeemukseen korostaen naisen tuhoavaa voimaa suhteessa mieheen. Nainen paholaisen kätyrinä tulee esiin mm. Judithin ja Salomen sekä Meduusan kuvauksissa.<sup>194</sup> Klimt kuvasi naiset usein kaksikulotteisena, mikä Thompsonin mukaan viittaa kohteen irrottamiseen todellisuudesta.<sup>195</sup> Klimt kuvasi teostensa naiset Partschin mukaan joko aggressivisina kuten *Pallas Athene* 1898 (Kuvaliite 3, Kuva 12), kohtalokkaana femme fatale-tyyppinä kuten *Judith I* 1901 (Kuvaliite 3, Kuva 15) tai intohimon kohteena kuten *Danae* 1907 (Kuvaliite 3, Kuva 24).<sup>196</sup>

Toisaalta kaksikulotteisuuden ja realismin yhdistäminen toimii myös toisinpäin: *Die Hoffnung I* 1903 (Kuvaliite 3, Kuva 18) -teoksessa Klimt on kuvannut odottavan naisen realistisesti, mutta tausta on kaksikulotteinen ja fantasiomainen.

---

<sup>191</sup> Florman 1990, 323-324.

<sup>192</sup> Kandinsky 1988, 51-52.

<sup>193</sup> Kuusamo 1996, 119.

<sup>194</sup> Thompson 1971-1972, 158, 162, 164-165.

<sup>195</sup> Thompson 1971-1972, 161.

<sup>196</sup> Partsch 2006, 98.

Taustan kärsimyksen ja raskaana olevan naisen kauneuden vastakohtaisuus olisi kovin houkuttelevaa rinnastaa nietzscheläiseen Dionysos – Apollon - vastakkainasetteluun.

Väittäisin, että Klimtillä ja Picassolla oli pyrkimyksenä viedä vanhaa ja jäykkää akateemisuutta, johon antiikin kuvastokin lukeutui, uuteen, iloisempaan ja rennompaan, puhtaan muodon suuntaan. Tällaiseen tulkintaan päädyin viimeistään tarkastellessani ns. *hermikuvaa* (Kuvaliite 3, Kuva 35). Hermes oli antiikin mytologiassa ainoa, joka pystyi kulkemaan vapaasti maan, taivaan ja manalan sekä eri jumalien valtapiirien välillä. Klimt kehittikin aikaisempia kuva-aiheita ja kuvaustapoja paremmin omaan aikaansa sopiviksi ja hienostuneemmiksi. Väittäisin, että vapaus ja taide ilman rajoja olivat juuri modernistien tavoitteena. Picasso oli tunnettu siitä, että hän varioi niin omia kuin muiden taiteilijoiden teoksia ja kehitti kuvaustapoja. Toki modernistien tuotannosta löytyy muitakin symbolistisia kuvauksia, mutta tämän tutkielman kannalta koen naiskuvauksen niin merkityksellisenä, että keskityn naisten kautta teoksiin tuotuun symboliikkaan.

Florman tuo esiin mielenkiintoisia näkemyksiä Klimtin vapauden kuvaukseen liittyvästä symboliikasta: *Pallas Athenen* 1898 (Kuvaliite 3, Kuva 12) taustalla on kuvattuna suoraan attikalaisesta vaasimaalauksesta kopioitu Herakleen taisto Tritonia vastaan, tämän Florman näkee sesessionistien taisteluna vapaudesta. Samaan kuvastoon hän liittää Klimtin posterissa 1898 (Kuvaliite 3, Kuva 13) kamppailevat minotauruksen ja Theseuksen. Muutoin Florman tulkitsee *Pallas Athenen* symboliikkaa siten, että Athenen kädellä oleva Nike kuvastaa seksuaalisuuden vapautumista, mihin viittaisi myös Athenen punatut huulet ja hiukset.<sup>197</sup>

Olen jo viitannutkin Joseph Pembauerin muotokuvaan ja sen taustaan. Florman tuo esiin sen seikan, että Nietzschen tekstien vuoksi Apollo oli kreikkalaisista jumalista lähimmin musiikkiin liitetty ja ilmeisesti sen vuoksi myös Klimt valitsi

---

<sup>197</sup> Florman 1990, 313-314.

Apollon ja häneen liitetyt tunnukset juuri Pembauerin muotokuvan taustaan. Flormanin mukaan taustan elementit on kaikki lähes suoraan löydettävissä kolmesta eri arkaaisesta vaasista.<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> Florman 1990, 319.

## 6. IKONOLOGINEN TULKINTA: AIHEIDEN JA SYMBOLIEN VAELLUS

Ikonologinen tulkinta on ikonografisesta analyysistä johdettu. Tulkitsen tässä luvussa tutkielmassa tarkastelemieni modernistien teosten välittämiä merkityksiä ja peilaan näitä merkityksiä antiikin esikuviin. Pohdin hieman, minkä ulottuvuuden viittaus vaasimaalauksiin on teoksiin tuonut omassa kontekstissaan. Ikonologisella tasolla tarkastellaan siis taiteilijan teokseen liittämiä aikakauden arvoja ja aatteita – sekä tiedostaen että tiedostamatta. Tässä tutkielmassa tarkastelen tätä antiikin vaasimaalausten antaman sävyn näkökulmasta. Pyrin vastaamaan johdannossa esittämäni kysymykseen ”Mitä se merkitsi, että uutta luovaan pyrkivät taiteilija liittivät teoksiinsa visuaalisia viittauksia antiikin kuvastoon?”. Minun nähdäkseni mytologian aiheet olivat aikalaisilleen omaa historiaa ja uskontoa ja antiikin taide puolestaan modernisteille sen tärkeimmän eli taiteen historiaa ja ainakin edeltäneellä vuosisadalla lähes taiteen uskontoa.

Klimtin ja Picasson kyseessä ollessa väitän, ettei kyse ole sattumasta tai tiedostamattomasta, vaan tarkastelen hieman tekijöiden intentioita. Tätä näkemystä puoltaa teosten nimeäminen, mikä usein antaa vihjeen valittujen viitteiden merkityksellisyydestä. Taiteilijoiden intentioiden selvittäminen on vaikeaa, mutta tässä luvussa on lyhyesti koottuna joitakin näkemyksiäni aiheeseen. Tekijän intentiot tai edes alitajuiset merkityksenannot eivät ole ainoa mahdollinen tapa lukea ja tulkita teosten viittaussuhteita, mutta kaikesta kriitikkistä huolimatta mielestäni hyvin merkittävä lähestymistapa. Yksittäinen teos voi merkitä paljon muutakin, tulkitsijastaan ja tulkintametodista riippuen. Tekijän intentioiden ja kontekstin huomioiminen – näinkin lyhyesti – johtuu pyrkimyksestäni välttää ainoastaan tyylipiirteisiin keskittymisestä johtuvaa visuaalisten viittausten väärinymmärtämistä. Tulee silti muistaa, että tulkinnat ovat aina taiteilijoiden itsensä ulottumattomissa.<sup>199</sup> Klimt tosin on todennut, että *”Wer über mich – als Künstler, der allein beachtenswert ist – etwas wissen will, der soll meine Bilder aufmerksam betrachten und daraus zu erkennen*

---

<sup>199</sup> Lukkarinen 1998, 40, 47-51.

*suchen, was ich bin und was ich will.*<sup>200</sup> Klimt myös itse sanoi tämän olleen syy siihen, ettei hänestä ole olemassa kuvallista eikä kirjallista omakuvaa.<sup>201</sup>

Joissakin teoksissa Klimtin viite antiikkiin on hienoinen, teoksen tunnelmaan vaikuttava tekijä (Kuvaliite 3, Kuvat 1 ja 5) ja toisissa taas hyvin dominoiva (Kuvaliite 3, muun muassa Kuvat 2, 3 ja 6).

### **Figuurit – nainen, alastomuus**

Taiteen historiassa alastomilla naishahmoilla on hyvin pitkä ja merkityksellinen traditio esimerkiksi uskonnollisten ja mytologisten allegorioiden kautta. Mikäli alastoman hahmon valinta on ollut puhtaasti esteettinen, voimme nähdä sen samalla tavoin kauneuden edustajana taiteilijan omassa skeemastossa kuin klassisessa kuvataiteessa.

Mielestäni Klimtin näkemystä – tai oikeammin minun näkemystäni Klimtin näkemyksestä – kuvastaa erinomaisesti hänen *Ver Sacrumiin* 1898 tekemä kuvitus (Kuvaliite 3, Kuva 35), jossa vasemmalla on kuvattuna antiikin taiteen ruumiillistuma, hermi, joka päättyy miehen päähän (oletettavasti Hermes) ja oikealla hermi, joka päättyy keimailevan naisen päähän. Naisen vartalo kuitenkin näkyy hermin takaa. Nainen lienee tässä modernin taiteen symboli. Tällä tavoin tulkittuna antiikin ja modernismin välissä on teksti ”DUO QVVM FACIUNT IDEM / NON EST IDEM” (suom. ~kun kaksi tekee saman asian, se ei ole sama asia).<sup>202</sup> Toisin sanoen vaikka taiteilija on hyvin selvästi ja tietoisesti lainannut taiteen historiasta teemoja ja elementtejä, ne eivät ole sama asia kuin aikanaan, vaan uuden ajan kontekstiin tuotuina saavat oman, uuden, elämän. Näkisin tämän niin, että esimerkiksi Klimtin kuvaama *Nuda Veritas* ei ole vain kuva antiikin Kreikan *Nuda Veritas* -kuvastosta, vaan kommentti Klimtin omaan aikaan ja kuvallinen vertaus siitä, miten modernistit herättävät historialliset viittaukset eloon omassa ajassaan. Myös Kandinsky on todennut jokaisen kulttuurikauden synnyttävän oman taiteensa, jota ei voida enää myöhemmin toistaa. Pelkkä ko-

---

<sup>200</sup> Nebhay 1969, 32.

<sup>201</sup> Néret 2000, 79.

<sup>202</sup> Nebhay 1969, 154-155.

pioiminen tuottaisi ainoastaan alkuperäisen kaltaisia muotoja ja teos olisi kuollut ja sieluton. Modernistien teokset ovat kaikkea muuta kuin sieluttomia.<sup>203</sup>

Sama koskee myös Picasson tuotantoa: Useiden Picasson teosten taustalta on löydettävissä toinen teos, joka on antanut taiteilijalle inspiraation. Mutta Picasson teokset eivät kuitenkaan ole kopioita, ne eivät ole sama asia kuin inspiraation lähteet. Picasso analysoi muiden teoksia ja niistä inspiroituneena toteutti omaa tyyliään. Picasson muuten tiedetään 1930-luvulla todenneen, etteivät kreikkalainen ja egyptiläinen taide kuulu menneisyyteen, vaan ne elävät ”tänään voimakkaammin kuin eilen”.<sup>204</sup>

Alastomuudelle on kautta aikojen ollut olemassa erilaisia merkityksenantoja aina viattomuudesta syntisyyteen ja himoon. Niin kutsutun Nuda Veritas -tulkinnan mukaan alastomuus voidaan tulkita totuuden tavoitteluna. Alaston totuus -teema on esiintynyt länsimaisessa kuvatradiotiossa jo pitkään ja oli yksi suosituimmista personifikaatioista renessanssin ja barokin taiteessa. Panofskyn mukaan alastomuus erityisesti kontrastina vastakohtalleen nähdään totuuden symbolina.<sup>205</sup> Totuuden tavoittelu taitteessa ja erityisesti visuaalisen taiteen muodoissa oli nähdäkseen tärkeää sekä Picassolle että Klimtille.

Nike-figuuri Pallas Athenen kädellä on teema, jota kuvasivat Klimtin lisäksi monet muut modernistit ja sesessionistit myös. Kreikan kuvastossahan Nike esiintyi yleensä juuri Athenen tai Zeuksen kanssa. Varsinainen Nike-kultti kehittyi vasta myöhemmin. Mutta miksi modernistit valitsivat juuri tämän kuvauksen jopa näyttelyidensä julisteisiin?<sup>206</sup> Itse tulkitsen Klimtin *Pallas Athenea* siten, että antiikin taide vaikuttaa vahvasti modernismin taustalla: antiikin taiteen suojelija pitää kädellään jugendin voittajaa. Klimt on nimittäin kuvannut Niken omalle ajalleen ja omalle tuotannolleen tyypillisenä femme fatale -tyyppinä. Tätä tulkintaani tukee myös se, että alastomuus oli klassisessa

---

<sup>203</sup> Kandinsky 1988, 19.

<sup>204</sup> Boone 1994, 34-37, 84-85.

<sup>205</sup> Panofsky 1972, 159.

<sup>206</sup> Nebehay 1969, 183, 188.

kuvastossa totuttu usein näkemään epämaallisena.

Klimtin *Beethoven-friisissä* naiset ovat joko alastomia, muutamien hienoin viivoin kuvattuja tai jos vaateetettuja, niin draperia korostuu viivojen avulla – kuten usein vaasimaalauksissakin. (Kuvaliite 2, Kuvat 2, 3, 6, 7 ja 8). Naiskuvauksissa yleensä Klimt kuitenkin käytti vaatteiden kuvaukseen kuvioituja tasaisia pintoja, kuten *Emilie Flögen muotokuvassa* (Kuvaliite 3, Kuva 16).

David Lomasia mukaillen tulkitsem Picasson alastomien naisfiguurien käsittelyn kuvaavan hänen suhdettaan antiikin Kreikkaan: Picasso maalasi useita vastalauseita antiikin kauneusihannetta ja ennen kaikkea akateemista taidetta kohtaan. Picasso kutsui akateemisen koulutuksen korostamaa kauneutta huijaukseksi ja Venuksien, nymfien ja Narkissoksen kauneuksia valheiksi. Picasso oli tässä yhteydessä myös todennut, ettei rakastunut mies almittaamaan naisen raajoja. Picasson klassisen kauden teoksissa naisten raajoja ja muotoja onkin usein kuvattu liioiteltuina ja venytettyinä, kuten piirroksessa vuodelta 1921 (Kuvaliite 4, Kuva 24), jossa oikeanpuolimmaisena naisen kasvojen sivuprofiili kuvaa lähes täydellisesti antiikin kuvaston kauneusihannetta, mutta vartalo on venytetty ja hyvin muodokas.<sup>207</sup>

Tämä Picasson kommentti raajojen mittamisesta oli ilmeisesti kohdistettu antropologian taiteen käyttöön luomiin mittasuhteisiin, jotka perustuivat ihmisten keskimääräisiin mittasuhteisiin. Tähän viittaa myös Picasson itse piirtämä mittakaavapiirros (Kuvaliite 4, kuvat 20a ja 20b). Sattumalta näiden antropologien mittaamien mittasuhteiden huomattiin olevan lähes yhtenevät klassisen antiikin ideaalien mittasuhteiden kanssa. Nämä mittasuhteet koskivat nimenomaan valkoihoisia ihmisiä ja Lomas tuokin esiin sen seikan, että Picasso olisi saattanut nojata iberialaiseen kuvastoon juurikin vastalauseena akateemista taidetta kohtaan. *Avignonin naisten* figuureissa tämä tulee esiin hyvin selkeänä kasvojen 'vääntelynä'. Silmät on asetettu selkeästi eri tasoille, leuat ovat vinosti kuvatut ja kasvot muutenkin epäsymmetriset. Kenties samasta

---

<sup>207</sup> Lomas 2001, 105-111, 114, 118.

syystä teoksen figuurien vartalot on kuvattu kulmikkaan maskuliinisina. Ilmeisesti Picasso yhdisteli näissä hahmoissa sekä miesten että naisten vartaloiden osia. Muun muassa eräässä teoksen luonnoksessa *Seated "Demoiselle"* 1906–1907 (Kuvaliite 4, Kuva 19) on todettu olevan antiikin veistotaiteesta tuttu miehinen asento. Luonnoksen hahmolla on miehen torso, johon on yhdistetty naisen rinnat. Käsivarret ja lihakset ovat miehiset ja voimakkaat, mutta lantio selkeästi naisen.<sup>208</sup>

Teoksen röntgenkuvauksissa on selvinnyt, että Picasso oli alun perin kuvannut ryhmässä myös kaksi miestä: kalloa pitelevän lääketieteen opiskelijan ja merimiehen. Tästä on tehty johtopäätös teoksesta paheen ja hyveen allegoriana ja toisaalta samaan tapaan nietzscheläisenä allegoriana oppineisuudesta ja seksuaalisesta tarpeesta.<sup>209</sup> Teosta on analysoitu useaan otteeseen, erilaisista näkökulmista. Jopa saman henkilön eri aikoina tekemät analyysit poikkeavat toisistaan paljonkin. John Golding toteaa artikkelissaan osuvasti, että teos näyttäytyy joka kerta erilaisena jopa samalle silmäparille.<sup>210</sup>

### **Antiikin mytologiasta modernistien kuvastoon muuttaneita teemoja ja hahmoja**

Minotaurus, Kreikan mytologian hybridi, joka on puoliksi härkä ja puoliksi mies, esiintyy Picasson tuotannossa erityisesti 1930-luvulla. Buchholzin ja Zimmermannin tulkinnan mukaan teoksissa seikkaileva minotaurus-hahmo kuvaa Picasson alakuloa. On myös esitetty, että minotaurus esiintyisi teoksissa Picasson omakuvana.<sup>211</sup>

Satyirit ovat Dionysoksen seuralaisia, jotka kuvaavat luonnon elinvoimaa. Satyreihin liitetään viini ja seksuaalinen kanssakäyminen nymfien kanssa. Teema on sopiva seksuaalisen vapautumisen aikakauden kuvauksiin. Toisaalta kaikki viitteet Dionysokseen (ja toisaalta Apolloniin) kääntävät herkästi ajatukset

---

<sup>208</sup> Lomas 2001, 105-111, 114, 118.

<sup>209</sup> Bois 2001, 39; Green 2001, 6-7, 10.

<sup>210</sup> Golding 2001, 15.

<sup>211</sup> Buchholz & Zimmermann 2005, 60-61.



nietzscheläiseen tulkintaan.

Klimtin Pallas Athene ja Nike kuvauksen tulkinnat kuvaavat myös aikakauden vapautumista ja toisaalta taiteen ja modernistien vapautumista – ja toisten näkemysten mukaan juuri ajan seksuaalista vapautumista. Vapautumisen teema on useissa tapauksissa sekä Klimtin että Picasson antiikin viittausten yhdistävä tekijä. Minusta on mielenkiintoista, että Klimtin viittaukset ovat usein naisten muodossa ja Picasson taas semi-eläimellisissä muodoissa. Myös Klimtin *Beethoven friisin* vihamieliset voimat on kuvattu (nais)personifikaatioina.<sup>212</sup> (Kuvaliite 2, Kuva 5)

### 6.1. Vaikutteiden välillinen siirtyminen

Antiikin Kreikan vaasimaalaukset ovat vaikuttaneet muuhunkin länsimaiseen taiteeseen pitkään ennen modernismia. Ensimmäisten joukossa vaikutteita ottivat roomalaiset taiteilijat ja Kreikan taiteen skeemasto on vaikuttanut myös heidän kauttaan.

Sekä mytologian aiheita että muotoseikkoja on vaeltanut niin usklassismin kuin renessanssinkin kautta myöhempään taiteeseen. Esimerkiksi Picasson usklassisen kauden taiteeseen vaikutteita välittyi selkeästi myös välillisesti, nimittäin Nicolas Poussinin (1593-1665) teosten kautta. Poussin tunnetusti käytti klassisen antiikin teemoja teoksissaan. Ilmaisussa tämä tulee esiin muun muassa vaatetuksen voimakkaissa laskoksissa.<sup>213</sup>

Toisaalta myös niin Picasso kuin Klimtkin ovat vaikuttaneet niin oman aikansa kuin myöhempiinkin taiteilijoihin ja välittäneet vaikutteita eteenpäin.

---

<sup>212</sup> Partsch 2006, 66.

<sup>213</sup> Buchholz & Zimmermann 2005, 48.

## 6.2. Nietzsche: Tragedian synty

Flormanin mukaan Klimtin arvostus antiikin Kreikan taidetta kohtaan kietoutuu hänen Nietzschen ajatuksiin tutustumiseen.<sup>214</sup> Molemmat tarkasteltavakseni valikoituneet modernistit joka tapauksessa tunsivat Friedrich Nietzschen ajatukset ja erityisesti *Tragedian synty* -teoksen. Tätä seikkaa en voi sivuuttaa senkään vuoksi, miten Nietzsche aikalaisena tarkasteli modernismia ja suhdetta antiikkiin. Nietzschen tavoitteena taiteessa oli saksalainen myytti, joka hänen mukaansa voitiin saavuttaa pitämällä kiinni *"leiskuvista johtajistamme, kreikkalaisista"*.<sup>215</sup> Nietzsche kuvaa modernismia kulttuurina, jolla on tarve nojata historiallisuuteen ja menneisyyteen. Nietzschen ja modernistien peräänkuuluttama saksalainen henki uudistuu ja kirkastuu Nietzschen mukaan juuri helleenisen muinaisuuden uudelleensyntymästä. Modernismi siis etsii juuriaan aina muinaisesta antiikista saakka, josta se on perinyt kaksi merkittävintä jumalkuvaa, Dionysoksen ja Apollonin. Nietzsche kuvaa tätä veljesliittoa taiteen täydellistymänä *"Dionysos puhuu Apollonin kielellä, mutta Apollon puhuu viimein Dionysoksen kielellä, jolloin on yletty tragedian ja ylipäänsä taiteen korkeimpaan määränpäähän."*<sup>216</sup>

Koska teema naiskuvaus nousi tutkielmassani voimakkaasti esiin, en voi olla tarkastelematta myös Nietzschen näkökulmaa asiaan. Mielestäni parhaiten suhtautumisen tiivistää Nietzschen viittaus Goethen *Faustiin*: *"ei pidä olla turhan tarkkaavainen/ tuhannen askelta tarvitsee nainen/ mutta vaikka kiirehtisi kukaties/ yhdellä loikalla samaan entää mies."*<sup>217</sup>

Krause tarkastelee Klimtin teoksista Nietzschen yhteydessä erityisesti niin kutsuttua *Tiedekunnat* teoskolmikkoo. *Lääketiede* 1899–1910 (Kuvaliite 3, Kuva 9) teoksessaan Krause katsoo Klimtin viittaavan Nietzschen elämän jatkuvaan

---

<sup>214</sup> Florman 1990, 314.

<sup>215</sup> Nietzsche 2007, 168.

<sup>216</sup> Nietzsche 2007, 149, 159, 167-168.

<sup>217</sup> Nietzsche 2007, 81.

kiertokulkuun ja erityisesti ikuisen uusiutumisen käsitteeseen, joka mielestäni oli yksi modernismin ja niin kutsutun Nietzsche-kultin kantavista voimista.<sup>218</sup>

Hofmannin mukaan Klimt on *Beethoven-friisissä* aikaisempaa kiinnostuneempi kauneuden ja rumuuden vastakohtaisuudesta. Friisi päättyy apolloniseen huipentumaan, jota kuitenkin edeltää kärsimys. Vihamielisten voimien kuvauksessa Klimt kuitenkin kuvaa kauneutta myös rumuudessa. Hofmannin mukaan siinä on dionyysinen sekoitus riettautta ja julmuutta, jossa kuitenkin on aavistus apollonista vastavoimaa.<sup>219</sup> Maalasihan Klimt myös oman versionsa Tragediasta 1897 (Kuvaliite 3, Kuva 10).

Olisiko Picasso se Nietzschen etsimä taiteilija, joka luo totuuden? Tällaista pohdintaa on toisinaan yhdistetty kubismin tapaan tarkastella kohdetta eri puolilta yhtäaikaisesti. Totuutta ei löydetä, vaan se tehdään, luodaan. Picassokin tunsii Nietzschen tekstit ja kenties ne osaltaan vaikuttivat hänen totuuden etsintäänsä.

---

<sup>218</sup> Krause 1984, 39-40; Néret 2000, 24-26.

<sup>219</sup> Hofmann 1999, 217-218.

## 7. JOHTOPÄÄTÖKSET

Tarkasteltava aihe oli liian laaja ja kunnianhimoinen käsiteltäväksi pro gradu - tutkielman puitteissa ja lähes kaikkia käsittelemiäni aihealueita voisi tarkastella syvemminkin, jopa itsenäisinä graduaiheina. Modernismin osalta tarkastelukohteen rajaus oli hieman liian laaja.

Analyysini on tutkielman prosessissa kuvia tarkastelemalla ja havainnoimalla rakennettu. Analyysin tueksi olen etsinyt sopivia kuva-analyysin teorioita, joista osin hieman yllättäen itselleni toimivimmiksi osoittautuivat Kandinskyn, Arnheimin ja Rieglin näkemykset. Erilaiset kuva-analyysin teoriat auttavat johdonmukaisen analyysin tekemisessä. Ja erilaisiin teoreetikoihin ja heidän ajatuksiinsa tutustuminen auttaa myös oman havainnon ja ajattelun kehittämisessä.

Tutkielman johtopäätöksensä totean, että muotokielen valinnat selkeästi tukevat tulkintaa siitä, että antiikin Kreikan vaasimaalaukset ovat antaneet virikkeitä modernisteille. Aiheiden lisäksi modernistit ovat selkeästi ottaneet virikkeitä myös muotokielestä.

Formaalien piirteiden kohdalla merkittävimmäksi tekijäksi nousi kaksiulotteinen kuvaustapa ja siihen kiinteästi liittyen ääriviivojen käyttö. Tyylien kuvaustapojen yhtenevyyteen vaikuttavia merkittäviä tekijöitä ovat lisäksi geometrinen rytmi, elementtien vertikaalisuus sekä eri tavoin luotu harmonia sommittelussa. Taiteilijoiden maalaustavoista Klimtin kohdalla selkeimmin nousi esille pintojen täyttö toistuvien ornamentaalisten kuvioin. Myös rytmin luominen toiston avulla vaikuttaisi olevan antiikin vaikutteita. Onpa Klimtin kuvastossa myös suoria visuaalisia lainauksia, kuten gorgo Pallas Athenen rintapanssarissa.

Picasson tarkastelu osoittautui hyvin mielenkiintoiseksi. Johtopäätöksensä täytyy todeta, että merkittävin antiikin Kreikan vaasimaalausten vaikutus ilmaisuun lienee ollut käänteinen vaikutus: Picasso taisteli antiikin klassista

kauneusihannetta vastaan korostamalla ja liioittelemalla hahmojen mittasuhteita, vääntämällä kasvoja ja kehon osia. Picasson tuotanto on helppo nähdä vastalauseena akateemiselle taidekoulutukselle. Formalistisesti näennäisesti kaikkein yhtenevimmat piirteet antiikin vaasimaalausten kanssa, kuten kaksiulotteisuus, vahvat ääriviivat ja kasvojen kuvaus (joko symmetrisesti suoraan edestä tai selkeänä sivuprofiilina) ovat nähdäkseni enemmänkin primitiivisen kuvaston kuin antiikin taiteen vaikutusta. Picasson primitiivisestä, lähinnä iberialaisesta, taiteesta ottamat vaikutteet tunnetaan hyvin lukuisten säilyneiden luonnosten ansiosta. *Avignonin naiset* osoittautui analyysin edetessä hyvinkin arvokkaaksi tarkastelukohteeksi.

Ornamentaalisuus ja dekoratiivisuus nousivat heti alussa esiin, mutta tutkielman edetessä totesin sen merkittävyyden liittyvän luonnon muotoihin ja osin geometrisyyteen. Geometrisyys on tekijä, joka korostui hieman jokaisessa tarkasteluvaiheessa. Geometrisyys ja luonnonmuodot monilta osin palasivat kuvan eri elementteihin ja jäin vielä pohtimaan, missä määrin vaikutteet olivat juuri antiikista, aikaisemmasta taiteesta ylipäättään ja missä määrin taustalla vaikutti muotojen primitiivisyys. Modernistien kohdalla pohdinta olikin hyvin hedelmällistä huomioiden heidän pyrkimyksensä dekoratiivisten elementtien merkityksellistämiseen.

Tarkastelemiani modernisteja ei voi käsitellä ilman että naiskuvaus nousee esiin. Naiskuvaus ja seksuaalisuus sekä vapautuminen olivat kantavia teemoja läpi tutkielman. Klimtin kohdalla antiikin viitteitä tarkastellessa tämä kulminoitui havaintoon naispuolisten personifikaatioiden ja mytologian hahmojen valinnasta.

Tutkielman edetessä esiin nousseista aiheista yllättävimmät olivat musiikin merkitys, erityisesti runsaat viittaukset musiikin puhtaaseen muotoon. Hieman yllättäen löysin itseni tarkastelemasta myös Nietzschen näkemyksiä dionyysisestä kärsimyksestä ja apollonisesta vastavoimasta.

Mielestäni ikonologian kääntäminen pääläelleen oli toimiva kokeilu. Kun jokin metodi tuntuu itselle luontevalta, en näe syytä, miksi sitä ei voisi muokata tapaukseen sopivaksi. Oman ajatteluni jäsentämisen kannalta tärkeimmäksi käsitteeksi muodostui Gombrichin skeeman käsite, jonka olen todennut erittäin toimivaksi eri aikakausien tyylien vertailussa.

Olin yllättynyt, miten paljon yhtäläisyyksiä huomasin Kandinskyn ja Arnheimin tilan tarkastelussa. Molemmat ovatkin aina tuntuneet 'omilta teoreetikoilta'. Tässä tutkielmassa opin tekemällä sen, minkä Arnheimkin on todennut: samankaltaisuutta tutkimalla oppii huomaamaan eroavaisuudet.<sup>220</sup>

Oman oppimisen kannalta tämän työn merkittävin anti on ollut sekä kasvanut lähde- että etenkin itsekriittisyys. Liian tiivis lähiluku tekee auttamatta hieman sokeaksi omalle työlleen ja yhtymäkohtia alkaa nähdä sielläkin, missä niitä ei välttämättä ole. Aikaa oli siis pakko varata itse analyysille ja tehdä työtä hiljalleen. Tämä työ opetti kyseenalaistamaan omaa toimintaansa ja tulkintojaan ja muistutti itsekritiikin tärkeydestä. Nojasin tutkielmani osin hyvinkin vanhaan ja traditionaaliseen teoriaan, joten pyrin kyseenalaistamaan lukemaani entistä enemmän. Toisinaan saatoinkin mennä mukana ja unohtaa lähdekriittisyyden, mutta ehkä se toisaalta todistaa myös siitä, etteivät kaikki vanhat teoriat ole vanhentuneita teorioita, ainoastaan elämään jääneitä ja säännöllisesti eri tavoin testattuja ja kommentoituja.

Työn edetessä itselleni merkitykselliseksi muodostuivat pienet oivallukset pitkin matkaa, näistä tärkeimpänä: vaikka taiteilija on hyvin selvästi ja tietoisesti lainannut taiteen historiasta teemoja ja elementtejä, ne eivät ole sama asia kuin aikanaan, vaan uuden ajan kontekstiin tuotuna saavat oman, uuden ja itsenäisen elämän.

Loppujen lopuksi tutkielmastani muotoutui formalistis-ikonografinen kuva-analyysi, jota voisi hyvin jatkaa laajemmalla ikonologisella tulkinnalla.

---

<sup>220</sup> Arnheim 1974, 79.

Jatkotutkimuksen kannalta olisi erityisen mielenkiintoista laajentaa tätä tutkielmaa tarkastelemalla muodon primitiivisyyttä ja sen roolia taiteen jatkumossa: palautuvatko muodot geometrisyyteen?

Mielenkiintoinen olisi myös psykologinen tutkimus, joka täydentäisi tutkielmaa: miksi juuri nämä muodot ja aiheet on toistettu taiteessa eri aikoina. Luonnollisesti mielenkiintoista olisi myös laajempi tarkastelu antiikin Kreikan vaasimaalausten muotokielen ja aiheiden vaelluksesta taiteen historiassa, ja tarkastelun kohdistaminen nimenomaan formaaleihin piirteisiin. Tämä tosin vaatisi laajemman psykologisen tutkimuksen juuri näiden muotojen havainnoinnista ja vastaanotosta. Otaksun nimittäin, että esimerkiksi Vilayanur Ramachandranin tekemä tutkimus värien ja muotojen vaikutuksesta ja niiden syistä voisi antaa paljonkin tälle teemalle.<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> Ramachandran 2010.

## LÄHTEET

### Painetut lähteet ja kirjallisuus:

Arnheim, Rudolf 1974 (1954). *Art and Visual Perception – A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press.

Bisanz-Prakken, Marian 1977. *Gustav Klimt – der Beethovenfries: Geschichte, Funktion und Bedeutung*. Salzburg: Residenz Verlag.

Blomberg, Peter E. 1996. *On Corinthian Iconography*. Väitöskirja, Uppsalan yliopisto.

Boardman, John 1996 (1964). *Greek Art* (4. painos, laajennettu). Lontoo: Thames and hudson. (kuvat skannattu 1964, 1.painos)

Bois, Yve-Alain 2001. *Painting as Trauma*. Artikkeliteoksessa *Picasso's Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*. (toim. Christopher Green), sivut 31-54. Cambridge: University Press.

Boone, Danielle 1994 (1989), *Picasso*. (suom. Marja-Liisa Tirkkonen). Helsinki: WSOY.

Buchholz, Elke Linda & Zimmermann Beate 2005. *Pablo Picasso. Life and Work* (engl. käännös Christine Shuttleworth. Alkuperäinen teos *Pablo Picasso. Leben und Werk*). Bonn: Tandem Verlag GmbH

Camp, John & Fisher, Elisabeth 2004. *Antiikin Kreikan maailma*. Helsinki: Otava.

Castrén, Paavo ja Pietilä-Castrén, Leena 2006 (2000). *Antiikin käsikirja* (3.painos). Helsinki: Otava

Dawdney, Liz; Jackson, Toby; Masterton, Mary; Meecham, Pam and Wood, Paul 1996. *Investigating Modern Art*. New Haven/Lontoo: Yale University Press.

Elovirta, Arja ja Lukkarinen, Ville (toim.) 1998. *Katseen rajat – Taidehistorian metodologiaa*. Jyväskylä: Gummerus.

Fliedl, Gottfried 2006 (1990). *Klimt 1862-1918 – The World in Female Form* (engl. käännös Hugh Beyer). Köln: Taschen GmbH.

Florman, Lisa 1990. *Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece*. Artikkelijulkaisussa *The Art Bulletin*, Vol. 72, No. 2 (June 1990), 310-326.

<http://www.jstor.org/>

haettu 3.10.2005 7:23 Jstor-tietokannan elektronisista lähteistä.



Frontisi-Ducroux, Françoise 1996. *Eros, desire and the gaze* (englannin käännös Nancy Kline), *Sexuality in Ancient Art* (toim. Natalie Boymell Kampen ja Bettina Bergmann). Cambridge: Cambridge University Press.

Gerhard, Eduard 1850. *Trinkschalen und Gefässe des königlichen Museums zu Berlin und anderer Sammlungen*. Berliini: Verlag Von G. Reimer.  
<<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gerhard1850bd2>>  
haettu 11.10.2013 11:55. Heidelbergin yliopiston digitoidusta kirjakannasta.

Golding, John 2001. *Les Demoiselles d'Avignon and the Exhibition of 1988*. Artikkele teoksessa *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*. (toim. Christopher Green), sivut 15-30. Cambridge: University Press.

Gombrich, E. H. 1994 (1960). *Art and Illusion – a Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon Press.

Gombrich, E. H. 1979. *The Sense of Order – A Study in the Psychology of decorative art*. Oxford: Phaidon Press Limited.

Green, Christopher (toim.) 2001. *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*. Cambridge: University Press.

Grewenig, Meinrad Maria 1997. *Antike Welten – Meisterwerke griechischer Malerei aus dem Kunsthistorischen Museum Wien*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.

Henle, Jane 1973. *Greek Myths – A Vase Painter's Notebook*. Bloomington/Lontoo: Indiana University Press.

Hofmann, Werner 1999. "Die Dichter stellen immer wieder das Chaos her". *Nietzsche, Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*. Artikkele julkaisussa *Artibus et Historiae*, Vol 20, No. 40, 209-219.

<http://www.jstor.org/>

haettu 3.10.2005 7:22 Jstor-tietokannan elektronisista lähteistä.

Jaffé, Hans L. C. 1983 (1964). *Pablo Picasso*. New York: Harry N. Abrams.

Kallio, Rakel 1998. *Tyyli – Taiteen Näennäinen Itsestäänselvyys* artikkele teoksessa *Katseen rajat – Taidehistorian metodologiaa* (toim. Elovirta & Lukkarinen), s. 59-76. Jyväskylä: Gummerus.

Kallio (2), Rakel 1998. *Manierasta ajan tyyliin* artikkele teoksessa *Kuvasta tilaan – Taidehistoria tänään* (toim. Saarikangas), s. 19-57. Tampere: Vastapaino.

Kandinsky, Wassily 1979. *Point and line to plane*. New York: Dover Publications Inc.

- Kandinsky, Wassily 1988. *Taiteen henkisestä sisällöstä*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Kilinski, Karl II 2004. *Painters, Pots and Pictures: an Introduction to Greek Vases*. Artikkele teoksessa *Greek Vase Painting – Form, Figure and Narrative*. (toim. Warden, P. Gregory). Dallas: Southern Methodist University Press.
- Krause, Jürgen 1984. *”Märtyrer” und ”Prophet”*: Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende. Berliini: de Gruyter.
- Kuusamo, Altti 1990. *Kuvien edessä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan – Semiotikka, tyyli, ikonografia*. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Lilja, Saara 1990. *Antiikkia ja myyttejä*. Juva:WSOY.
- Lomas, David 2001. *In Another Frame – Les Demoiselles d’Avignon and Physical Anthropology*. Artikkele teoksessa *Picasso’s Les Demoiselles d’Avignon*. (toim. Christopher Green), sivut 104-127. Cambridge: University Press.
- Lukkarinen, Ville 1998. *Taiteen tarina* artikkele teoksessa *Katseen rajat – Taidehistorian metodologiaa* (toim. Elovirta & Lukkarinen), s. 17-56. Jyväskylä: Gummerus.
- Lynton, Norbert 1980. *The Story of Modern Art*. Oxford: Phaidon Press Limited.
- Miettinen, Jukka O. (toim.) 1993. *Miesten kesken*. Helsinki: Otava.
- Nebehay, Christian M. 1969. *Gustav Klimt – dokumentation*. Wien: Verlag der Galerie Christian M. Nebehay.
- Néret, Gilles 2000. *Gustav Klimt 1862-1918*. Köln: Benedikt Taschen Verlag.
- Nietzsche, Friedrich 2007 (1872). *Tragedian synty (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, suom. Jarkko S. Tuusvuori). Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Noble, Joseph Veach 1988. *The Techniques of Painted Attic Pottery*. Lontoo: Thames and Hudson.
- Panofsky, Erwin 1972. *Studies in Iconology - Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York & London.
- Panofsky, Erwin 1991 (1927). *Prespective as Symbolic Form*. (engl. käännös. Alkup. *Die Perspektive als symbolische Form*). New York: Zone Books.

Partsch, Susanna 2006. *Gustav Klimt – Painter of Women* (engl. käännös. Alkup. *Gustav Klimt – Maler der Frauen*). München: Prestel Verlag.

Pächt, Otto 1999 (1977). *The Practice of Art History* (alkup. *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis.*) Lontoo: Harvey Miller Publishers.

Riegl, Alois 1992 (1893 *Stilfragen*). *Problems of Style – foundations for a history of ornament* (käännös *Kain, Evelyn*). Princeton: Princeton University Press.

Saarikangas, Kirsi (toim.) 1998. *Kuvasta tilaan – Taidehistoria tänään*. Tampere: Vastapaino.

Schmutzler, Robert 1978 (1962). *Art Nouveau*. Lontoo: Thames and Hudson.

Seppä, Anita 2012. *Kuvien tulkinta*. Tampere: Gaudeamus.

Setälä, Päivi 2005 (1993). *Antiikin nainen* (6. painos). Helsinki: Otava.

Stangos, Nikos (toim.) 1985 (1974). *Concepts of Modern Art* (laajennettu 3. painos). Lontoo: Thames and Hudson.

Thomas, Denis 1981 (1975). *Picasso and His Art* (3. painos). Lontoo/ New York/ Sydney/ Toronto: The Hamlyn Publishing Group Limited.

Thompson, Jan 1971-1972. *The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau*. Artikkelijulkaisussa *Art Journal*, Vol. 31, No. 2 (Winter 1971-1972), 158-167.

<http://www.jstor.org/>

haettu 2.10.2005 14:28 Jstor-tietokannan elektronisista lähteistä.

Vergo, Peter 1973. *Gustav Klimt's Beethoven Frieze*. Artikkelijulkaisussa *The Burlington Magazine*, Vol. 115, No. 839, The Pre-Raphaelite Brotherhood. Ford Madox Brown, Dante Gabriel Rossetti, John Brett, Edward Burne-Jones (February 1973), 108-113.

<http://www.jstor.org/>

haettu 3.10.2005 7:49 Jstor-tietokannan elektronisista lähteistä.

Wagener, Mary L. 1989-1990 *Fashion and Feminism in "Fin de Siecle" Vienna*. Artikkelijulkaisussa *Woman's Art Journal*, Vol. 10, No. 2 (Autumn, 1989 – Winter, 1990), 29-33.

<http://www.jstor.org/>

haettu 3.10.2005 7:24 Jstor-tietokannan elektronisista lähteistä.

Waissenberger, Robert 1977. *Vienna Secession* (engl. käännös. Alkup. *Jugend und Volk Wien* 1971). Lontoo: Academy Editions.

Warden, P. Gregory (toim.) 2004. *Greek Vase Painting – Form, Figure and Narrative*. Dallas: Southern Methodist University Press.

Warlick, M. E. 1992. *Mythic Rebirth in Gustav Klimt's Stoclet Frieze: New Considerations of Its Egyptianizing Form and Content*. Artikkele julkaisussa *The Art Bulletin*, Vol. 74, No.1 (March 1992), 115-134.

<http://www.jstor.org/>

haettu 3.10.2005 7:26 Jstor-tietokannan elektronisista lähteistä.

Wölfflin, Heinrich 1970 (1915). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (14. painos). Basel/Stuttgart: Schwabe Verlag.

### **Painamattomat lähteet:**

Ateneum – Pablo Picasso

<<http://www.ateneum.fi/fi/pablo-picasso>>

viitattu 16.11.2012 13:43

Gustav Klimt Museum – Gustav Klimt Paintings – Gustav Klimt Drawings

<<http://www.klimt.com>>

viitattu 12.1.2014 12:04

Pablo Picasso – paintings, photo, biography

<[www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net)>

Viitattu 11.1.2013 14:07

The Big Eye –portal: Sex Education Links "History of sex: Ancient Greece"

<<http://www.bigeye.com/sexeducation/ancientgreece.html>>

viitattu 20.09.2004 klo 10:51

Wiener Secession

<<http://www.secession.at/>>

viitattu 2.9.2010 12:55

### **Luennot:**

Usvamaa-Routila Sirkka-Liisa, *Kubismi*. Luentosarja Jyväskylän yliopisto, taidekasvatuksen aineopinnot 16.9.-23.11.2003.

### **Oheiskirjallisuus:**

Brooke-Rose, Christine 1985. *Woman as a Semiotic Object*. Artikkele julkaisussa *Poetics Today*, Vol. 6, No. ½, *The Female Body in Western Culture: Semiotic Perspectives* (1985), 9-20.

<http://www.jstor.org/>

haettu 3.10.2005 7:36 Jstor-tietokannan elektronisista lähteistä.

Bruno, Vincent 1977. *Form and Colour in Greek Painting*. Lontoo: Thames and Hudson.

Eco, Umberto 1994 (1990). *The Limits of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Gombrich, E. H. 1985 (1972). *Gombrich on the Renaissance – Volume 2: Symbolic Images* (3. painos). Lontoo: Phaidon Press Limited.

Gluck, Heinrich 1930. *Recent Art Activities in Vienna*. Artikkele julkaissussa *Parnassus*, Vol. 2, No. 1, 11-13+43.

<http://www.jstor.org/>

haettu 3.10.2005 7:16 Jstor-tietokannan elektronisista lähteistä.

Kilinski, Karl II 2013. *Greek Myth and Western Art – The Presence of the Past*. Cambridge: University Press.

Millner Kahr, Madlyn 1978. *Danae: Virtuous, Voluptuous, Venal Woman*. Artikkele julkaissussa *The Art Bulletin*, Vol 60, No.1 (March 1978), 43-55.

<http://www.jstor.org/>

haettu 2.10.2005 11:37 Jstor-tietokannan elektronisista lähteistä.

Ramachandran, Vilayanur 2010 (2003). *The Emerging Mind*. – BBC The Reith Lectures. Profile Books: London.

Schefold, Karl 1967. *Die Griechen und ihre Nachbarn*. Propyläen Kunstgeschichte 1. Berlin.

Spelman, Elizabeth V. 1982. *Woman as Body: Ancient and Contemporary Views*. Artikkele julkaissussa *Feminist Studies*, Vol. 8, No. 1 (Spring 1982), 109-131.

<http://www.jstor.org/>

haettu 3.10.2005 7:39 Jstor-tietokannan elektronisista lähteistä.

Vuojala, Petri 1997. *Pathosformel – Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan*. Väitöskirja, taidehistorian laitos, Jyväskylän yliopisto.

## LIITE 1

### Kreikkalaisen vaasimaalauksen ajoituksesta:

700-luku eaa.	Geometrinen: orientaalisten tyylien alku Korintissa ja Attikassa. Myös mytologisen kuvituksen alku.
600-luku eaa. (625-600 eaa.)	Orientalainen: protokorinttinen, protoattikalainen, kykladinen, Itä-Kreikka. Arkaainen: varhainen attikalainen mustakuviotekniikka, varhainen korinttilainen vaasimaalaus.
500-luku eaa. (600-575 eaa.) (575-550 eaa.) myöhäiskorinttil. (550-525 eaa.) (525-500 eaa.)	Attikalainen mustakuviomaalaus, keski korinttilainen. Attikalainen mustakuviomaalaus: mm. Kleitias, Attikalainen mustakuviomaalaus: mm. Exekias. Attika: myöh. mustakuviomaalaus, varhainen punakuviomaalaus.
400-luku eaa. (500-475 eaa.) (475-450 eaa.) (450-400 eaa.)	Myöhäisarkainen. Attika: punakuviomaalaus, myöhäinen mustakuviotekniikka. Varhais klassinen. Attikalainen punakuviomaalaus. Klassinen. Attikalainen punakuviomaalaus. Etelä-Italialaisen punakuviomaalauksen varhaisvaiheita.
300-luku eaa. (400-375 eaa.) (375-350 eaa.)	Attikalainen punakuviomaalaus. Etelä-Italialaisen punakuviomaalauksen varhaisvaiheita. Attika: Kertš-tyyli* (attikalainen punakuviomaalaus) Etelä-Italia: paikalliset tyylit.

### Henlen taulukkoa mukailten: Henle 1973, 9-10.

---

\* ominaista kuvattujen hahmojen suuri määrä, pyramidikompositio ja runsas värien käyttö. (Castrén & Pietilä-Castrén 2006, 258.)

## **Kuvaluettelo**

### **KUVALIITE 1 Antiikin Kreikan vaasimaalaukset**

**Kuvat 1-12** skannattu teoksesta Grewenig, Meinrad Maria 1997. *Antike Welten – Meisterwerke griechischer Malerei aus dem Kunsthistorischen Museum Wien*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.

**Kuva 1 (s. 8) Attikalainen punakuviomaalaus n. 490 eaa.**

**Kuva 2 (s. 35) Itäkreikkalainen kannu n. 600 eaa.**

**Kuva 3 (s.39) Attikalainen punakuvio kraateri n. 450 eaa.**

**Kuva 4 (s.47) Attikalainen mustakuvio amfora n. 590 eaa.**

**Kuva 5 (s.51) Attikalainen punakuvio kraateri n. 500-475 eaa.**

**Kuva 6 (s.53) Attikalainen punakuvioitu hydria n. 490-480 eaa.**

**Kuva 7 (s. 57) Attikalainen punakuvio kraateri n. 450 eaa.**

**Kuva 8 (s. 63) Attikalainen mustakuvio amfora n. 540 eaa.**

**Kuva 9 (s. 65) Attikalainen mustakuvio amfora n. 510 eaa.**

**Kuva 10 (s.71) Attikalainen punakuvio kraateri n. 430 eaa.**

**Kuva 11 (s. 79) Attikalainen mustakuvio kalpis n. 500 eaa –**

**Kuva 12 (s. 91) Attikalainen mustakuvio oinokhoe n. 550 eaa.**

**Kuvat 13-17** kuvaliitteestä teoksessa Gerhard, Eduard 1850. *Trinkschalen und Gefässe des königlichen Museums zu Berlin und anderer Sammlungen*. Berliini: Verlag Von G. Reimer.

<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gerhard1850bd2>

haettu 11.10.2013 11:55. Heidelbergin yliopiston digitoidusta kirjakannasta

**Kuva 13 Tafel 1**

**Kuva 14 Tafel 2-3**

**Kuva 15 Tafel 6-7**

**Kuva 16 Tafel 9**

**Kuva 17 Tafel 13**

**Kuvat 18-26** teoksesta Warden, P. Gregory (toim.) 2004. *Greek Vase Painting – Form, Figure and Narrative*. Dallas: Southern Methodist University Press.

**Kuva 18** (Warden, kuvaliitteen vaasi nro 3)

**Attikalainen geometrinen amfora n.730-720eaa.**

Vaasissa on kuvattu hautajaismenot.

Figureilla on pienet pyöreät päät ja kolmiomaiset kehot. Kädet on kuvattu pään päälle kohotettuina ja ne muodostavat suljetun puoliympyrän, ele kuvaa surua

**Kuvat 19a ja 19b** (Warden, kuvaliitteen vaasi nro 7 )

**Korinttilainen alabasteri n. 610-590 eaa.**

Hirviökuvioitu, kompositioltaan melko täyteen ahdettu, kahtiajaettu kuva-ala.

Tässä on nähtävissä orientaalisia vaikutteita

**Kuvat 20a ja 20b** (Warden, kuvaliitteen vaasi nro 12 )

**Attikalainen mustakuviovaasi (lip cup) n. 540 eaa.**

Kuva-aiheena metsästäjä ja härkä. Metsästäjän pää ja raajat on kuvattu profiilista, mutta torso takaa. Härkä on kuvattu puolustautuvassa asennossa pää alhaalla.

**Kuvat 21a, 21b ja 21c** (Warden, kuvaliitteen vaasi nro 14)

**Attikalainen mustakuvioinen amfora n. 520 eaa.**

Amforan kaulassa on kuvattu palmette ja lotuksen kukkakuviota. Vaasin alaosassa on ornamentaalisia friisejä: meanderi ja lotuksen nappuja.

Vaasin vartalossa on kuvattu 2 Dionysos-naamiota, edessä ja takana. Kahvojen alapuolella on kuvattuna satyyri-naamiot. Naamioiden välissä on suuret silmäkuviot.

**Kuva 22** (Warden, kuvaliitteen vaasi nro 16)

**Attikalainen mustakuvioitu hydria n. 530 eaa.**

Naisia lähteellä. Läheellä kylpevän lapsen asento.



**Kuva 23** (Warden, kuvaliitteen vaasi nro 17)

**Attikalainen mustakuvioitu hydria  
n. 510 eaa.**

Hääkuvaus, vanhempiensa luota lähtevä morsian on kuvattu nymfinä. Pitkätukkainen kitaristi hevosten takana. Oikealla nainen soitukädessä vastaanottamassa vastanaineita.

**Kuvat 24a ja 24b** (Warden, kuvaliitteen vaasi nro 20)

**Attikalainen musta (ja toisella puolella puna-) kuvioitu amfora. n. 530 eaa.**

Kahvat on koristeltu muratein, myös vaasin vartalossa on tyypillisiä kasviornamenteja.

Mustakuvioitu dionyysiläinen maailma (ja toisella puolella punakuvioinen Apollonin musikaalinen kuvaus). Keskellä on kuvattu Dionysos, jonka molemmiin puolin satyyrit ja reunoilla alunperin valkoisella värillä maalatut mainadit (naispuolisia Dionysoksen seuraajia).

Oikealla. Punakuviopuolella on kuvattu Apollon kitaraa soittavana nuorukaisena. Apollonin edessä ovat hänen äitinsä Leto ja Ares, takana sisarensa Artemis.

**Kuvat 25a, 25b ja 25c** (Warden, kuvaliitteen vaasi nro 21)

**Attikalainen punakuvioitu kulho  
n. 490 eaa.**

oikealla kuvattuna ovat kulhon alapuolelta puoli A: Herakles tappamassa kentauria.

puoli B: ilmeisesti Menelaoksen ja Helenan kohtaaminen.

**Kuva 26** (Warden, kuvaliitteen vaasi nro 25)

**Attikalainen punakuviokraateri  
n. 450 eaa.**

Kaulassa on kuvattu mustakuviotekniikalla eläimiä. Kenties villisikoja ja kissaeläimiä? Todennäköisesti arkaainen metsästysvivahteinen kuviointi.

Punakuviolisena on kuvattu Dionysos ja kaksi satyyria.

## **KUVALIITE 2 Klimtin Beethoven-friisi 1902**

(Kuvat haettu osoitteesta [www.secession.at](http://www.secession.at) 12.1.2014)

## **KUVALIITE 3 Klimtin muuta tuotantoa**

(Kuvat haettu osoitteesta [www.klimt.com](http://www.klimt.com) 12.1.2014)

**Kuva 1 Zwei Mädchen mit Oleander 1890**

**Kuva 2 Griechische Antike 1890 (Wienin kulttuurihistoriallinen museo)**

**Kuva 3 Joseph Pembauerin muotokuva 1890**

**Kuva 4 Apollon pää (julisteluonnos?) 1892**

**Kuva 5 Frau Heymannin (?) muotokuva 1894**

**Kuva 6 Idylle 1894**

**Kuva 7 Musik I 1895**

**Kuva 8 Josef Lewinskyn muotokuva Carlos-roolissa 1895**

**Kuva 9 Medizin 1899-1910,  
oikealla yksityiskohta: kreikkalainen terveyden jumalatar Hygieia**

**Kuva 10 Tragödie 1897**

**Kuva 11 Musik II 1898**

**Kuva 12 Pallas Athene 1898**

**Kuva 13 Seessionistien ensimmäisen näyttelyn juliste 1898**

**Kuva 14 Nuda Veritas 1899**

**Kuva 15 Judith I 1901**

**Kuva 16 Emilie Flögen muotokuva 1902**

**Kuva 17 Jurisprudenz 1903**

**Kuva 18 Die Hoffnung I 1903**

**Kuva 19 Wasserschlangen I 1904**

**Kuva 20 Wasserschlangen II 1904**

**Kuva 21 Stoclet-friisi 1905**

**Kuva 22 Die drei Lebensalter der Frau 1905**

**Kuva 23 Die Hoffnung II 1907**

**Kuva 24 Danae 1907**

**Kuva 25 Adele Bloch-Bauer I 1907**

**Kuva 26 Der Kuss 1908**

**Kuva 27 Judith II 1909**

**Kuva 28 Alte Frau 1909**

**Kuva 29 Adele Bloch-Bauer II 1912**

**Kuva 30 Die Jungfrau 1913**

**Kuva 31 Tod und Leben 1915**

**Kuva 32 Maria Friedriken muotokuva 1916**

**Kuva 33 Adam und Eva 1917/1918**

**Kuva 34 Antiikin Kreikk II (Tyttö Tanagrasta) 1890/1891**

Kuva on skannattu teoksesta Néret, Gilles 2000. *Gustav Klimt 1862-1918*. Köln: Benedikt Taschen Verlag. Sivu 8.

**Kuva 35 kuvitus Ver Sacrumiin 1898 (I, Heft 2, p. 4)**

Kuva on skannattu teoksesta Nebehay, Christian M. 1969. *Gustav Klimt – dokumentation*. Wien: Verlag der Galerie Christian M. Nebehay. Sivu 155, kuva 234.

**Kuva 36 kuvitus Ver Sacrumiin 1898 (I, Heft 3, p. 24)**

Kuva on skannattu teoksesta Nebehay, Christian M. 1969. *Gustav Klimt – dokumentation*. Wien: Verlag der Galerie Christian M. Nebehay. Sivu 152, kuva 227.

#### **KUVALIITE 4 Picasso**

**Kuva 1** (kuva lainattu verkosta osoitteesta [www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net) 11.1.2013)

**La Vie 1903**

**Kuva 2**

**Kaksi nuorukaista 1905** (kuva lainattu verkosta osoitteesta [www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net) 11.1.2013)

**Kuva 3**

**La Famille D'arlequin 1905** (kuva lainattu verkosta osoitteesta [www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net) 11.1.2013)

**Kuva 4**

**Guitare j'aime Eva 1912** (kuva lainattu verkosta osoitteesta [www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net) 11.1.2013)

**Kuva 5**

**Violon et Verres sur une Table 1913**

(kuva lainattu verkosta osoitteesta [www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net) 11.1.2013)

**Kuva 6**

**Harlequin assis a la guitare 1916**

(kuva lainattu verkosta osoitteesta [www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net) 11.1.2013)

**Kuva 7**

**Guitare et partition sur un gueridion 1920**

(kuva lainattu verkosta osoitteesta [www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net) 11.1.2013)

**Kuva 8**

**Juan les Pins 1920** (kuva lainattu verkosta osoitteesta [www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net) 11.1.2013)

**Kuva 9**

**La Flute de Pan 1923** (kuva lainattu verkosta osoitteesta [www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net) 11.1.2013)

**Kuva 10**

**Paulo harlekiinina 1924** (kuva lainattu verkosta osoitteesta [www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net) 11.1.2013)

**Kuva 11**

**Les Trois Graces 1925** (kuva lainattu verkosta osoitteesta [www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net) 11.1.2013)

**Kuva 12**

**Minotaur with a javelin and woman hostage 1934**

(kuva lainattu verkosta osoitteesta [www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net) 11.1.2013)

**Kuva 13**

**Deux Faunes et Nu 1938** (kuva lainattu verkosta osoitteesta [www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net) 11.1.2013)

**Kuva 14**

**Kaksi naista rintakuvan edessä. 1933. (etsaus)**

Kuva skannattu teoksesta *Picasso – Line Drawings and Prints*. New York: Dover Publications, Inc. Sivu 24.

**Kuva 15**

**Woman in an Armchair I 1948**

(kuva lainattu verkosta osoitteesta [www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net) 11.1.2013)

**Kuva 16**

**The artist and his model 1965**

(kuva lainattu verkosta osoitteesta [www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net) 11.1.2013)

**Kuva 17**

**Les Demoiselles d'Avignon 1907**

(kuva lainattu verkosta osoitteesta [www.pablo-ruiz-picasso.net](http://www.pablo-ruiz-picasso.net) 6.2.2014)

### **Kuva 18 luonnos Avignonin naisiin 1907 (vesiväri paperille)**

Kuva teoksesta Green, Christopher (toim.) 2001. *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*. Cambridge: University Press. Kuva nro 10, s. 38.

### **Kuva 19 luonnos Avignonin naisiin 1906-1907 (öljyväri kankaalle)**

Kuva teoksesta Green, Christopher (toim.) 2001. *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*. Cambridge: University Press. Kuva nro 28, s. 119.

### **Kuvat 20a ja 20b.**

Kuva 20 a) Yllä vasemmalla antropologien *Anatomie artistique* vuodelta 1890, ilmeisesti Paul Richerin piirtämä.

Kuva skannattu teoksesta Green, Christopher (toim.) 2001. *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*. Cambridge: University Press. Kuva nro 23, s. 109.

Kuva 20 b) Yllä oikealla Picasson *Proportion Study* 1907 (huhti-, toukokuu).

Kuva skannattu teoksesta Green, Christopher (toim.) 2001. *Picasso's Les Demoiselles d'Avignon*. Cambridge: University Press. Kuva nro 24, s. 111.

### **Kuva 21 piirros Els 4 gats –ravintolan menua varten 1899**

Kuva skannattu teoksesta Buchholz & Zimmermann 2005. *Pablo Picasso. Life and Work* (engl. käännös Christine Shuttleworth. Alkuperäinen teos *Pablo Picasso. Leben und Werk*). Bonn: Tandem Verlag GmbH. Kuva s. 14.

### **Kuva 22 Istuva alaston kuivaamassa jalkaansa 1921 (ja 23)**

Kuvapari skannattu teoksesta Buchholz & Zimmermann 2005. *Pablo Picasso. Life and Work* (engl. käännös Christine Shuttleworth. Alkuperäinen teos *Pablo Picasso. Leben und Werk*). Bonn: Tandem Verlag GmbH. Kuvat s. 49.

### **Kuva 24 Kolme naista lähteellä 1921 (lyijykynä piirros)**

Kuva skannattu teoksesta Buchholz & Zimmermann 2005. *Pablo Picasso. Life and Work* (engl. käännös Christine Shuttleworth. Alkuperäinen teos *Pablo Picasso. Leben und Werk*). Bonn: Tandem Verlag GmbH. Kuva s. 50.