

MARJATTA  
SAARNIVAARA



LAPSI TAITEEN  
TULKITSIJANA

**Kasvatustieteiden tutkimuslaitos**

**Marjatta Saarnivaara**

# **Lapsi taiteen tulkitsijana**

**Esitetään Jyväskylän yliopiston kasvatustieteiden tiedekunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi yliopiston vanhassa juhlasalissa (S212)  
marraskuun 5. päivänä 1993 klo 12.**

Marjatta Saarnivaara

# Lapsi taiteen tulkitsijana

Kasvatustieteiden tutkimuslaitos  
Jyväskylän yliopisto

URN:ISBN:978-951-39-9472-3  
ISBN 978-951-39-9472-3 (PDF)

Jyväskylän yliopisto, 2022

Kannessa on käytetty David Maclaganin maalausta "Mammals"  
tekijän luvalla.

© Marjatta Saarnivaara ja Kasvatustieteiden tutkimuslaitos

Kannen suunnittelu: Väinö Horttanainen

ISBN 951-34-0108-1  
Kirjapaino Oma Ky  
Jyväskylä 1993

## Esipuhe

Nuorena opiskelijana osallistuin psykologian opiskelijoiden opintomatkalle Moskovaan. Eksoottinen Moskova oli vaikuttava, mutta niin oli matka muutenkin. Ohjelmaamme kuuluivat muun ohessa vierailut taidemuseoihin. Puškinin taidemuseossa, ranskalaisen nykytaiteen osastolla, ystäväni Eva Ijäs kulki maalaukselta toiselle ihastellen maalauksia ja kertoi siinä ohessa meille muille taiteilijoista ja tyyliuunnista. Ne olivat hänelle tuttuja kuvaamataidosta, minulle eivät. Edessäni oli tuntematon ja vieras maailma. Matkan jälkeen aloin lueskella alan kirjallisuutta ja satunnaisesti opiskelin myös taidehistoriaa. Opiskelinhan varsinaisesti käyttäytymistieteitä.

Tutkijan "uraani" aloittelin jo opiskeluni alkuaikoina tekemällä haastatteluja Laukaan syrjäseuduilla sosiologian laitoksen tarpeisiin. Myöhemmin kiertelin Lapin perukoilla kyselemässä television näkyvyysalueen laajenemiseen liittyviä asioita. Kiinnostukseni terapiatyöhön laajensi käsitystäni haastattelusta inhimillisen vuorovaikutuksen ja keskustelun suuntaan. Naistutkimuksen esiin nostamien todellisuuden olemusta ja tiedon hankintaa koskevien pohdintojen myötä haastattelusta tuli metodologinen kysymys. Keskustelun foorumina toimi opetusministeriön tasa-arvokokeilutoimikunnan tutkimusjaosto (1985-88). Kiitän kaikkia ryhmän toimintaan osallistuneita ainutlaatuisesta yhteistyöstä ja innostavista keskusteluista. Erityisen kiitoksen osoitan toimikunnan puheenjohtajalle apulaisprofessori Liisa Lautamatille ja sihteerille kasvatustieteiden tohtori Elina Lahelmalle. Yhteiskuntatieteiden tohtori Leena Alasta kiitän keskusteluista, joissa pohdimme lapsuutta yhteiskunnallisena kategoriana ja aikuiset-lapset -valtasuhdetta metodologisena ongelmana. Keskustelut näkyvät tutkimuksessani

mm. siinä, että puhun tietoisesti lapsesta katsojana, koska siten haluan purkaa kieleen ja ajatteluun rakennettua valtasuhdetta ja nostaa lapsen näkökulman tasavertaiseksi aikuisten ja asiantuntijoiden rinnalle.

Nykyisen tutkimusalueeni kannalta erityinen merkitys tuli olemaan sillä, että 1970-luvun alkuvuosina osallistuin kasvatustieteiden tutkimuslaitoksessa ns. lasten luovuusprojektiin. Sen ansiosta päädyin useiksi vuosiksi Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitokseen tuntiopettajaksi. Jonkin aikaa vastasin myös Helsingin yliopiston estetiikan opintoihin sisältyvästä taidekasvatuksen osuudesta. Nämä opetustehtävät vaikuttivat kiinnostukseni suuntautumiseen tutkijana. Lisäksi osallistuminen estetiikan ja taidekasvatuksen kansallisiin ja kansainvälisiin tapahtumiin on tarjonnut tärkeitä virikkeitä. Taidemaailma ajattelu- ja puhetaiponeen on se tausta, jota vasten katson lasten tapaa puhua taiteesta ilmiönä. Silti tutkimukseni sijoittuu kasvatuksen alueelle, koska haluan tuottaa sellaista tietoa, jota opettajat ja taidekasvattajat voivat käyttää perustana opetuksen kysymyksiä ratkoessaan. Uskon, että ilmiöitä erittelemällä voidaan nostaa esiin piirteitä tai kysymyksiä, jotka tekemisen arjessa saattavat jäädä tunnistamatta. Se antaa mahdollisuuden katsella asioita erilaisesta näkökulmasta.

Kasvatustieteiden tutkimuslaitoksella on ratkaiseva asema tutkimukseni kannalta: se on ollut hyvä työskentely-ympäristö. Kiitän kaikkia työtovereitani hyödyllisistä keskusteluista ja käsikirjoitukseeni saamista kommentteista. Erityisen kiitoksen haluan kuitenkin osoittaa professori Jouko Karille, koska hänen ansiostaan tutkimukseni ja yhteistyö Jyväskylän yliopiston normaalikoulun ala-asteen kanssa käynnistyi. Lausun lämpimät kiitokseni myös kokeiluluokan opettajalle lehtori Eero Sovelius-Soviolle antoisasta ja hauskaasta yhteistyöstä. Kiitän myös kaikkia tutkimukseen osallistuneita Jyväskylän normaalikoulun oppilaita ja rinnakkaisluokkien opettajia Kari Kataista ja Leena Parvelaa. Maisteri Raisa Jokinen-Lacheb oli korvaamaton haastat-

telijana ja tutkimuksen monissa muissa tehtävissä. Lämpimät kiitokset hänelle. Suomen Akatemia ja kouluhallitus (nyk. ope-  
tushallitus) ovat tukeneet tutkimusta taloudellisesti.

Kiitän kasvatustieteen professori Sirkka Hirsjärveä tuesta ja rohkaisusta työni eri vaiheissa. Kiitokset osoitan myös työni esitarkastajille professori Pirkko Anttilalle Helsingin yliopistosta ja apulaisprofessori Inkeri Savalle Taideteollisesta korkeakoulusta. He kiinnittivät huomioni kysymyksiin, jotka auttoivat minua muotoilemaan tutkimukseni lähtökohtia. Vs. apulaisprofessori Pertti Alasuutaria Tampereen yliopistosta kiitän tutkimukseni metodologiaan ja esitystapaan liittyvistä keskusteluista. Maisteri Paula Sajavaara on tarkistanut tutkimukseni kieliasun, mistä häntä kiitän. Assistentti Heikki Hankaa kiitän taidekuvien valokuvauksen järjestämisestä sekä amanuenssi Liisa Hughesia käännöksestä ja lehtori Michael Freemia käännöksen tarkistuksesta. Amanuenssi Marja-Liisa Siikasta kiitän lukuisten tutkimukseen liittyneiden käytännön asioiden hoitamisesta sekä toimistosihteerin Minna Jokista tämän julkaisun viimeistelystä.

Lopuksi kiitän ystäviäni, jotka minua sietäen ovat jaksaneet vierestä seurata oppoutumistani kirjoittamiseen. Erityisen kiitokseni haluan osoittaa Marjatta Lairiolle. Lapseni Hanna ja Jami Saarnivaara ovat kärsivällisesti sopeutuneet sekä fyysiseen että henkiseen poissaolooni ja siten auttaneet minua työni valmistamisessa. Tästä heitä rakkaudella kiitän.

Syyskuussa 1993

Marjatta Saarnivaara

<b>I. Tämä on minun makuuni</b>	1
<b>II. Taidemaailma</b>	8
<b>III. Typologian rakentaminen</b>	17
<b>IV. Se on sitä oikein kunnon taidetta</b>	21
Luonnollisuus taiteessa	24
Totuus taiteessa	29
Venytetty todellisuus	33
Taiteen irvikuva	39
Ideaali taideteos	43
Taiteen tekeminen	45
Taide jäljittelynä	49
<b>V. On omassa lajissaan hyvä</b>	54
Erilaisen taiteen tekeminen	54
Kuvakielen fiktiivisyys	61
<b>VI. Taiteen ymmärtäminen ja tulkitseminen</b>	73
<b>VII. Taide ja todellisuus</b>	94
The child and art interpretation. Summary	102
Lähteet	110
Liite 1. Metodologiset ratkaisut	118
Liite 2. Teos- ja kuvatiedot sekä kuvat taideteoksista	131



## I. *Tämä on minun makuuni*<sup>1</sup>

Lapset pitävät esittävästä taiteesta. Lukuisat tutkimukset kertovat sen meille yhä uudestaan. Noin kymmenen ikävuoden vaiheilla lapset eivät juuri kiinnitä huomiota teoksen muotoon, vaan ovat kiinnostuneita itse aiheesta. Tutkimukset sinänsä voivat kohdistua hyvinkin erilaisiin kysymyksiin ja olla erilaisia metodisilta ratkaisuiltaan, mutta ne vahvistavat omalla tavallaan saman havainnon.<sup>2</sup> Niin myös tämä tutkimus, josta seuraava esimerkki on.

Tutkimuksen aineisto koostuu neljänkymmenenviiden kymmenestä kahteentoista vuotiaan oppilaan haastatteluista, joiden kohteena on neljätoista taidekuva.<sup>3</sup> Muun ohessa heiltä kysyttiin, pitävätkö he kyseisestä teoksesta. Kuviosta 1 ilmenee realistiseen ja abstraktiin taiteeseen suhtautumisen ero.<sup>4</sup> Mitä realistisempi teos on, sitä enemmän siitä pidetään. Tietty aihe voi olla lapsen suosiossa, koska se palauttaa hänelle mieleen miellyttäviä muistoja ja kokemuksia tai liittyy vaikkapa hänen harrastuksiinsa. *Mää on aina kiinnostunu rakentamisesta.* Mutta ennen kaikkea ero johtuu siitä, mitä katsojat nimittävät tyyliksi. Realistinen kuvaus edustaa omaa tyyliään ja poikkeaminen siitä omaansa. Tyylistä voidaan puhua ikään kuin taiteilijalle omi-

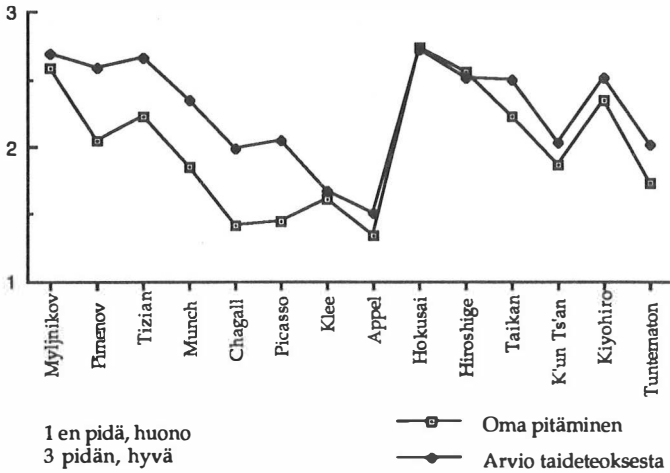
<sup>1</sup> Kursivoitu teksti on aina lainaus haastattelumateriaalista.

<sup>2</sup> Esim. Lark-Horovitz 1937, Machotka 1966, Coffey 1969, Gardner 1970, Moore 1973, Gardner ym. 1975, Rosenstiel ym. 1978, D'Onofrio ym. 1981, Housen 1983, Winner ym. 1986, Parsons 1987a, 22-23, Ramos 1988, Ramsey 1989. Sen sijaan nuoremmat voivat pitää myös abstraktista taiteesta (esim. Salkind ym. 1973, Parsons 1987a, 27). Myös aikuisista tavallinen katsoja keskittyy aiheeseen harjaantuneen katsojan kiinnittäessä huomiota muotoon (esim. Cupchik ja Gebotys 1988, Lepistö 1989, Linko 1992, Saastamoinen 1990).

<sup>3</sup> Tarkempi kuvaus tutkimuksen toteutuksesta on liitteessä 1 ja kuvat taideteoksista liitteessä 2.

<sup>4</sup> Ilmaisuilla realistinen ja abstrakti viitataan tässä kuten myöhemminkin teoksen esittävyteen, ei tiukasti tyyliisuutaan.

naisena piirteenä tai aikakauden tai kulttuurin tyylinä, mutta tutkitut lapset viittaavat sillä vain esittävän ja ei-esittävän taiteen väliseen eroon. He voivat ilmaista saman myös puhumalla mausta. On makuasia, minkä aiheisista teoksista kukin pitää, koska ihmiset ovat kiinnostuneita erilaisista asioista. Makuasia on myös se, pitääkö realistisesta taiteesta vai ei. Jotkut pitävät abstraktista taiteesta, koska *niillä on erilainen maku kun mulla*.



Kuvio 1. Lasten arviot taideteoksista

Teoksesta pitäminen ja sen arvioiminen eivät kuitenkaan ole sama asia. Lapsi voi pitää teosta hyvänä, vaikkei hän siitä pidäkään (kuvio 1).<sup>1</sup> Tämä johtuu käytettyjen kriteerien erilaisuudesta. Kun arvioidaan, onko teos hyvä vai huono, sitä arvioidaan silloin erityisesti taidon osoituksena. Vertailukohteena ovat tällöin katsojan omat taidot. Hän tietää omasta

<sup>1</sup> Rosenstielin ym. (1978) ja Parsons (1987a, 35) mukaan lasten on vaikea erottaa pitämistä ja arviointia toisistaan. Parsonsin mukaan se on mahdollista vain silloin, jos maalaus on realistinen mutta katsoja ei pidä teoksen aiheesta.

kokemuksestaan, kuinka vaikeaa on tehdä "näköistä" ja mihin omat taidot yltävät, joten ero on ymmärrettävä. *En osaa piirtää ihmisiä suhteellisesti kovin hyvin enkä tällaisia värejä osaisi enkä tota taivasta.* Teoksen ei tarvitse olla täysin realistinenkaan, kun katsoja on valmis toteamaan, ettei hän samanlaista osaisi tehdä. *On se ihan hyvä. En mä ite osaisi tommosta tehdä.* Sen sijaan abstraktin taiteen tekeminen ei näytä erityisen vaativalta, joten arviointien välinen eroakaan ei ole suuri. *Kaikki osaa tehdä samanlaisen. / Näyttää pienen lapsen tekemältä.*

Jollakin epämääräisellä tavalla preferenssien voidaan ajatella olevan yhteydessä katsojan esteettiseen kehitykseen, mutta kovin pitkälle niitä tutkimalla ei kuitenkaan päästä.<sup>1</sup> Tavallista on, että valinnat suhteutetaan taiteen asiantuntijoiden käsityksiin ja päätelmät tehdään suhteessa niihin.<sup>2</sup> Sitä, mitä preferenssit ovat tai miten ne liittyvät esimerkiksi käsitykseen taiteesta, ei juuri ole pohdittu. Ne eivät kerro sitä, miten taide ymmärretään ilmiönä: millaisia implisiittisiä oletuksia katsojalla on taiteesta, sen tekemisestä tai ymmärtämisestä. Voidaan kuitenkin olettaa, että juuri tällaiset kysymykset ovat valintojen taustalla ja että ne ovat olennaisia taidekasvatuksen näkökulmasta. Viime vuosien valtavirtaus - kognitiivisesti painottunut taiteen tekemistä ja vastaanottamista koskeva tutkimus - ei myöskään vastaa näihin kysymyksiin. Sen päähuomio on kohdistunut havaitsemisen ongelmiin.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Ilmaisulla esteettinen kehittyminen viitataan sekä taiteen tekemiseen että vastaanottamiseen, tavallisimmin vastaanottamiseen. Tekemisen yhteydessä käytetään ilmaisua taiteellinen. Esimerkiksi Gardnerilla (1982) on kirjassaan lasten luovuutta käsittelevän luvun nimenä Artistic Development in Children. Taiteellista voidaan kuitenkin käyttää myös esteettisen synonyymina, kun puhutaan vastaanottamisesta (esim. Evans 1982). Hargreaves (1989) viittaa myös toiseen erotteluun, jonka mukaan esteettinen on terminä yleisempi kuin taiteellinen, jolla tarkoitetaan vain taiteen vastaanottamista ja tuottamista.

<sup>2</sup> Taunton 1982, Crozier ym. 1984. Vrt. Linko 1992, 84-85.

<sup>3</sup> Taiteen havaitsemista voidaan tutkia myös havaintopsykologisena ilmiönä, jolloin ollaan kiinnostuneita esimerkiksi siitä, miten katse liikkuu ja mihin se kiinnittyy kuvapinnalla (ks. esim. Gordon 1981, Marcshalek 1986) tai hahmopsykologisesti. Erityisesti Arnheim (1956, 1966, 1970) on tutkinut taideteoksen muodollisten tekijöiden ja havaitsemisen yleisten periaatteiden välisiä yhteyksiä. Nämä jäävät tässä näkökulman ulkopuolelle.

Psykologisesti suuntautunut tutkimus on ollut kiinnostunut lähinnä siitä, miten herkkyys taiteellisille struktuureille ja laadullisille ominaisuuksille kehittyy ja mitä kognitiivisia taitoja taidemuodon alaan liittyvien ongelmien ratkaiseminen edellyttää. Havaitseminen on siis olennainen osa kognitiivista toimintaa, ja esteettinen reaktio käsitetään pitkälti samanlaiseksi. Taustalla on Nelson Goodmanin käsitys taiteesta symbolijärjestelmänä.<sup>1</sup> Huomattavin tämän suunnan edustaja on Howard Gardner tutkijaryhmineen.<sup>2</sup> Ryhmän tutkimuksissa on selvitetty esimerkiksi lasten kykyä tunnistaa taideteoksen tyyli. Tulokset osoittavat, että kaksitoistavuotiaat ja sitä nuoremmat lapset eivät normaalisti kiinnitä huomiota tyyliin vaan ovat enemmän kiinnostuneita teoksen aiheesta. Kuitenkin heitä voidaan harjaannuttaa luokittelemaan teoksia tyylin mukaan.<sup>3</sup> Muita tutkimuskohteita ovat olleet lasten käsitykset taiteesta, arviointitaitojen kehittyminen, taideteoksen ekspressiivisyyden havaitseminen ja havaintotaitojen yleistymistä koskevat kysymykset.<sup>4</sup>

Filosofisesti suuntautunut tutkimus lähtee liikkeelle esteettisestä kokemuksesta, joka käsitetään taideteoksen laadullisten ominaisuuksien havaitsemiseksi. Tämän suunnan keskeisiä taustaniemiä on mm. Monroe C. Beardsley.<sup>5</sup> Hänen teoriansa mukaan taideteos on autonominen kokonaisuus, jossa ei ole muuta esteettisesti vaikuttavaa kuin merkitsevä muoto. Toisin sanoen teoksen ymmärtämisen kannalta esimerkiksi sen historiallinen ja psykologinen sisältö ovat epäolennaisia; ne jäävät tarkastelun ulkopuolelle. Muodollisten ominaisuuksien ja niiden suhteiden käsittäminen on esteettisen kokemuksen ehto. Se edellyttää

---

<sup>1</sup> Goodman 1988.

<sup>2</sup> Tutkimusryhmä tunnetaan nimellä Harvard Project Zero ja sen nykyiset johtajat ovat Howard Gardner ja David Perkins (Lindström 1989).

<sup>3</sup> Gardner 1970 ja 1972. Tyylin tunnistamista voidaan tutkia myös ilman kognitiivista kehystä, kuten esimerkiksi Rush ja Sabers (1981) ovat tehneet.

<sup>4</sup> Gardner ym. 1975, Rosenstiel ym. 1978, Blank ym. 1984 ja Winner ym. 1986. Kokonaiskuvan projektin työstä saa esimerkiksi Journal of Aesthetic Education -lehden erityisnumerosta vuodelta 1988.

<sup>5</sup> Beardsley 1958. Ks. myös Kinnunen 1990, 15-18.

katsojalta kykyä havaita ja tehdä erotteluja. Tarkastelun kohteena ovat siis teoksen sisäiset ominaisuudet. Siihen voi liittyä myös tulkitseva elementti, mutta taideteoksen yhteydet rajataan taide-maailmaan, ei kulttuuriin yleensä.<sup>1</sup>

Jonkin verran on tehty myös kehityspsykologista tutkimusta, jossa on pyritty identifioimaan esteettisen kehityksen vaiheita joko suoraan piaget'laista kehitysajattelua soveltaen tai ikäryhmävertailujen pohjalta.<sup>2</sup> Näkyvin tämän suunnan edustaja on ollut Michael J. Parsons.<sup>3</sup> Hänen teoriansa perustuu taustafilosofialtaan Piaget'n ja Kohlbergin näkemyksiin kehityksen luonteesta. Parsons lähtee ajatuksesta, että esteettisellä alueella on oma kehityshistoriansa.<sup>4</sup> Kognitiivinen kehitys tosin vaikuttaa siihen, miten maalaus ymmärretään, mutta sen avulla ei voida määrittellä esteettistä kehittymistä, jonka sisältö ja suunta määräytyvät taiteen olemuksesta. Kehityksen päätepisteenä on ihmisen tuleminen tietoiseksi itsestään. Ajatuksen taustalla on käsitys taiteen reflektiivisestä ja sosiaalisesta olemuksesta. Taiteen merkitykset ovat tulkintoja inhimillisestä luonnosta ja sen mahdollisuuksista. Merkitykset konstruoidaan yhteisöllisesti ja niiden

---

<sup>1</sup> Opetuksessa lähtökohtana on lähitieteitten (estetiikan, taiteen kritiikin ja taidehistorian) ja taiteellisen työskentelyn muodostama kokonaisuus, vaikka painopiste muutoin onkin taiteen elementtien ja laadullisten ominaisuuksien havaitsemisessa (discipline-based art education). Kokonaiskuvan opetuksen luonteesta saa esimerkiksi Journal of Aesthetic Education -lehden erityisnumerosta vuodelta 1987. Ks. myös Eisner 1988.

<sup>2</sup> Esim. Machotka 1966, Hardiman ym. 1981 ja Housen 1983. Kognitiivisen kehitysajattelun suora soveltaminen esteettiselle alueelle on ongelmallista, koska se ei ota huomioon alueen erityisluonnetta. Esimerkiksi Gardner (1973, 301-310, 323-329) on sitä mieltä, että kytkentä on täysin hedelmätön.

<sup>3</sup> Parsons 1976, Parsons ym. 1978, Parsons 1986, 1987b, 1988 ja 1990 sekä Johnston ym. 1988. Yhtenäinen esitys teoriasta on julkaistu kirjana How We Understand Art: A Cognitive Developmental Account of Aesthetic Experience (1987a).

<sup>4</sup> Ajatus esteettisen alueen autonomisuudesta esiintyy jo Kantilla, joka puhuu empiirisestä, moraalista ja esteettisestä tiedosta. Vuosisadan vaihteessa Baldwin (1911) kehitteli ajatusta edelleen, ja Habermas (1984) on esittänyt yhden tämän ajattelutavan nykyversioista (Parsons 1987a, xiii, ks. myös Parsons 1980).

oivaltaminen edellyttää osallistumista taidemaailmassa käytävään keskusteluun.<sup>1</sup>

Erityispainotuksistaan huolimatta Parsonsin teoria myötäilee vahvasti piaget'laista kehitysjattelua, mistä häntä on arvosteltu rajustikin. Arvostelijoiden käsityksen mukaan on vanhanaikaista olla tekemättä eroa universaalien ja ei-universaalien kehityksen välillä, koska silloin joudutaan olettamaan, että jokainen saavuttaa kehityksen ylimmän vaiheen jokseenkin spontaanin kehityksen tuloksena. Kuitenkin on olemassa myös ei-universaalia kehitystä, mikä tarkoittaa sitä, että kaikki eivät saavuta kehityksen ylimpiä vaiheita lainkaan ja niiden saavuttaminenkin edellyttää aina ponnisteluja. Arvostelijoiden mukaan esteettinen kehitys on juuri tällaista.<sup>2</sup> On myös ehdotettu, että tutkijat voisivat kokonaan unohtaa käsityksen vaiheittain etenevästä kehityksestä ja ruveta tutkimaan esimerkiksi sitä, miten lapset ymmärtävät kuvan: millaisia implisiittisiä teorioita heillä on arviointiensa taustalla.<sup>3</sup>

Koko kehityspsykologinen ajattelu voidaan kyseenalaistaa myös sillä perusteella, että kehitys on psykologisesti tuotettu konstruktio, joka saa maailman näyttämään sellaiselta kuin halutaan. Kun kehitys ajatellaan sarjaksi ikään liittyviä vaiheita, se antaa kuvan, että elämä voidaan jakaa osiin. Pedagogisesti näkemys johtaa siihen, että holistinen kokemus supistetaan ja yksinkertaistetaan sarjaksi taitoja, joita mekanistisesti opetetaan. Jos ongelmia esiintyy, vastaukseksi tarjotaan vielä tehokkaampaa psykologiointia. Kerrotaan entistä täsmällisemmin, miten lapset oppivat. Lapsi on kohde, jossa kyvyt sijaitsevat ja jonka kehitystä säädellään. Pedagoginen käytäntö on kyllästetty kehitystä normalisoivilla

---

<sup>1</sup> Parsons (1987a, 13) sijoittaa itsensä taiteen ekspressionistiseen traditioon - taide antaa muodon ihmisen sisäiselle maailmalle - taustaniminään Collingwood (1958), Langer (1953), Dewey (1934) ja Danto (1981).

<sup>2</sup> Goldsmith ja Feldman 1988. Ks. myös Feldman 1985. de Mul (1988) sen sijaan pitää teoriaa onnistuneena geneettis-strukturalistisen ajattelun sovelluksena.

<sup>3</sup> Freeman 1991. Myöhemmin mm. Parsons (1993) näyttää siirtyneen pohtimaan taiteen tulkintaan liittyviä kysymyksiä.

vaiheilla niin, että itse käytäntö auttaa tuottamaan lapsen kohteena.<sup>1</sup>

Lapset pitävät realistisesta taiteesta - se on heidän makuunsa - mutta tyytyminen esimerkiksi ilmiön kehityspsykologiseen ymmärtämiseen ei välttämättä ole kovin hedelmällinen lähtökohta taidekasvatukselle. Me emme tiedä, miten lapset jäsentävät ja tulkitsevat maailmaa ja taidetta sen osana. Tämän tutkimuksen kiinnostuksen kohteena ovat puhettavat, joilla lapset jäsentävät taidetta, taiteen tekemistä ja omaa suhdettaan taiteeseen. Puhetapoja eritellään sellaisina kuin ne haastatteluissa tulevat esiin lasten omin sanoin. Tarkoituksena ei ole selvittää niiden empiiristä yleisyyttä sen enempää kuin sukupuolen tai opetuksen yhteyttä puhetapoihin, vaan tehdä ne näkyviksi, jotta voidaan tehdä päätelmiä lasten ajatus- ja toimintatavoista ja miettiä niiden merkitystä taidekasvatuksen kannalta. Kun lasten ajatukset otetaan vakavasti, opetusta voidaan suunnitella ottaen huomioon myös käyttäjän näkökulma.

---

<sup>1</sup> McLeod 1991, Walkerdine 1984. Ks. myös DiBlasio 1988, Munter 1993 ja Saarnivaara 1990.

## II. Taidemaailma

Tutkimuksen teoreettisena lähtökohtana on käsitys taiteen yhteisöllisestä olemuksesta, jota kuvataan käsitteellä taidemaailma. Termi on peräisin Arthur C. Dantolta, joka on tuonut sen tieteelliseen keskusteluun seuraavalla tavalla: Jonkin näkeminen taiteena vaatii jotakin, mitä silmä ei pysty vähättelemään ja mitätöimään - taiteellisen teorian luoman ilmapiirin, taiteen historian tuntemista: taidemaailman.<sup>1</sup>

Danton mukaan taiteen olemassaolo riippuu teoriasta: Ilman taiteen teorioita musta väri on vain mustaa väriä eikä mitään muuta. Taidemaailmaa ei voi olla ilman teoriaa, koska se on loogisesti riippuvainen teoriasta. Se erottaa objektit todellisesta maailmasta ja sijoittaa ne toisenlaiseen maailmaan eli taiteen maailmaan, tulkittuun maailmaan. Taideteoksen ja kielen välillä on sisäinen yhteys, koska taideteosta ei ole ilman tulkintaa, joka sen konstituoii. Taidemaailman teoreettista taustaa vasten ilmaus 'tuo on mustaa ja valkoista väriä' on taiteellinen toteamus. Jonkin näkeminen taideteoksena ja sen materiaalisen vastineen näkeminen ovat erilaisia tapahtumia jopa silloin, kun tulkinta palauttaa taideteoksen objektiksi toteamalla, että teos on objekti.

---

<sup>1</sup> Danto 1964. Myös monet muut tutkijat viittaavat vastaavaan ilmiöön, vaikka näkökulma voi olla erilainen. Esimerkiksi Bourdieu (1987, 105-110) puhuu taiteen kentästä ja sen yleisistä lainalaisuuksista ja Culler (1981, 51) kirjallisuuden tulkinnan konventioista viitaten implisiittisten normien olemassaoloon. Becker taas hahmottaa (1984, 34-39, 145) taidemaailman sosiologisesti yhteistoimintaverkostona, jossa taideteos tuotetaan ja vastaanotetaan. Danto nähdään usein institutionaalisen taideteorian edustajana (ks. esim. Hanfling 1992). Hän sanoutuu siitä kuitenkin irti toteamalla, etteivät lapset tule maailmaan aina sellaisina kuin oli tarkoitus (Danto 1981, viii).



Tulkinta on uuden identiteetin antamista; uskonnollisena analogiana se on pääsemistä valittujen joukkoon.<sup>1</sup>

Danton käsitys teoriasta on laaja. Hän ei tarkoita teorialla mitään yksittäistä taideteoriaa vaan pikemminkin viittaa sillä niihin sääntöihin, jotka määräävät taide-sanankäytön ja merkityksen. Danton "teoria" voidaan rinnastaa Kuhnin "paradigmaan" jonkinlaisena "maailmankatsomuksena".<sup>2</sup> Kuhnin mukaan tiedeyhteisön yhteiseen paradigmaan kuuluu sanoiksi pukematonta "hiljaista tietoa" eli yhteisiä malleja sekä näkemis- ja toimintatapoja, jotka omaksutaan koulutuksessa ja harjaantumisella ammattiin eli sosiaalistumalla tiedeyhteisöön.<sup>3</sup> Vastaavalla tavalla on olemassa taidemaailma eli taiteellinen traditio ja vakiintuneet tavat tehdä, katsoa ja tulkita taidetta.<sup>4</sup> Victor Burgin lainaten taiteilija ei vain luo kuin uhkea pensas joka kukkii, koska ei muuta voi; hän myös perii tietyn historian ja instituutioiden langettaman roolin.<sup>5</sup> Sama koskee myös katsojaa.

Vakiintuneet tavat ja käsitykset eivät kuitenkaan ole ikuisia, vaan ne muuttuvat, ja uudenlaiset teokset on opittava näkemään taiteena. Danton mukaan kyse on teoreettis-käsitteellisestä muutoksesta, ei pelkästään taiteellisen maun muuttumisesta. Postimpressionistisen taiteen raivatessa tilaa tapahtui tällainen muutos. Sitä ennen vallalla oli imitaatioteoria, jonka mukaan kaikki taide pyrki jäljittelemään. Uutta taidetta ei kuitenkaan voitu enää ymmärtää vakiintuneiden tulkitsemis- ja katsomis-

---

<sup>1</sup> Danto 1981, 125-126, 133-135 ja 1986, 39. Vrt. Goodman (1988, 228-230). Goodmanin mukaan kohteen ymmärtäminen on tulkinnan tulos riippuen siitä, miten vastaanottaja "lukee" merkkejä. Esimerkiksi siksak-viiva voidaan ymmärtää joko myyntiä tai sydämen toimintaa kuvaavana käyränä tai vuoriston ääriiviivaa kuvaavana taiteellisenä symbolina kontekstista riippuen (ks. myös Jordan 1984, 15, Lammenranta 1987, 100-101 ja Rantala 1989).

<sup>2</sup> Säätelä 1987, 102.

<sup>3</sup> Kuhn 1970, 191-198. Termi "hiljainen tieto" on Polanyiilta (1958).

<sup>4</sup> Tiedeyhteisö ja taideyhteisö eivät kuitenkaan ole täysin rinnastettavissa toisiinsa. Kuten Säätelä (1987, 103) toteaa, tiedeyhteisön identifioiminen saattaa olla mahdollista yhteisön homogeenisen rakenteen ja tiukkojen kelpoisuusehtojen perusteella, taideyhteisön osalta tilanne on vaikeampi.

<sup>5</sup> Burgin 1989, 125. Esimerkiksi Lepistö (1991a) on tutkinut myyttisten taiteilijakuvien konkretisoitumista taiteilijan itseymmärryksensä.

tapojen muodostamaa taustaa vasten. Postimpressionistisen maalaustaiteen hyväksyminen edellytti luopumista tästä vakiintuneesta ja menestykselliseksi osoittautuneesta teoriasta, koska uusi taide ei selvästikään enää pyrkinyt jäljittelyyn. Vasta uusi teoria, jonka mukaan oleellista taiteessa on todellisuuden tavoittaminen illuusion asemesta, mahdollisti postimpressionististen teosten näkemisen taiteena. Samalla uusi teoria tarjosi uudelleenlaisen tavan katsoa myös edeltävän ajan taidetta.<sup>1</sup>

Danto arvelee meidän elävän myös nyt, vuosisataa myöhemmin, vastaavanlaista murrosta feministisen taiteen kyseenalaistaessa koko patriarkaaliseksi ja miehiseksi osoittautuneen järjestelmän. Senkään arvioimiseen ei voida enää soveltaa perinteisiä esteettisiä luokituksia. Sitä ei ole tarkoitettu kauniiksi, symmetriseksi, hallituksi tai täydelliseksi. Se lukee ansiokseen olla rumaa, sekavaa, rujoa ja hyökkäävää. Sen tehtävänä on irvalla neroutta, pilkata mestariteoksia, hihittää esteettisille arvoille ja yrittää aloittaa uusi riistoon perustumaton historia. Kyse on häirinnästä, joka käyttää taiteellisia keinoja yhteiskunnallisen ja eettisen muutoksen toteuttamiseksi.<sup>2</sup> Räikeänä ja esteettisesti huonona sitä pidetään niin kauan kun siihen sovelletaan patriarkaalisen järjestelmän esteettisen hyvyyden kriteereitä.<sup>3</sup>

Nämä taidemaailman kriteerit, säännöt tai normit muodostavat vakiintuneen käytännön eli normaalidiskurssin (puhe- ja ajatusmuodostelmat), joka säätelee sitä, miten taideteoksia kuvailaan, analysoidaan, tulkitaan ja arvotetaan. Burgin puhuu hallitsevasta diskurssista, joka organisoi yleisesti sallitun kenttää asettamalla rajat sille, mikä on mahdollista tietyn terminologian

---

<sup>1</sup> Danto 1964. Ks. myös Jameson (1986). Hän erittelee modernismin ja postmodernismin välistä muutosta.

<sup>2</sup> Myös Becker (1984, 304-306) näkee muutokset taiteessa protestina taidetta, sen edustamia arvoja ja yhteiskunnallista järjestelmää vastaan.

<sup>3</sup> Danto (1991, 282-284). Itse asiassa Danto pitää nykyistä muutosta merkittävämpänä kuin vuosisadan alun muutosta, joka nykynäkökulmasta voidaan nähdä saman perinteen kehittäjäksi. Juuri sen nojallahan opetetaan, mitä esteettisesti hyvä tarkoittaa, vaikka omana aikanaan Gauguinin ja van Goghin taide näytti katsojan silmissä harvoja ihailijoita lukuun ottamatta esteettisesti kehnolta.

sisällä. Hallitsevan diskurssin keinoin instituution toimijat, asemasta riippumatta, on kytketty uskomusten ja arvojen yleiseen systeemiin, joka saa toimijat puhumalla heidän omalla suullaan identifioitumaan systeemiin, kuulumaan siihen.<sup>1</sup> Diskurssin perustana on yleisesti hyväksytyjen, arvokkaiksi tai "klassisiksi" tunnustettujen teosten kokoelma. Se muodostaa vakiintuneen aseman saaneiden mestariteosten kaanonin, jota Burgin kutsuu museoiden hautausmaaksi. Pääsy kaanoniin merkitsee jättäytymistä jatkuvan esiinkaivamisen armoille. Jos taas pääsy evätään, seurauksena on tuomio pysyvään unohdukseen. Kaanon on sitä, mistä kirjoitetaan, mitä kerätään ja mitä opetetaan. Se on kultainen standardi, mitä vasten uudet esteettiset kurssit mitataan. Kaanon on lihaksi tullut diskurssi, diskurssi on kaanonin henki.<sup>2</sup> Näin mestariteokset konkretisoivat sen säännöstön, johon taideteoksen arvottaminen perustuu, ja pitävät huolen siitä, että arvostelmat eivät ole puhtaasti subjektiivisia makuarvostelmia, vaan taiteesta vallitsee jonkinasteinen yksimielisyys.

Kanonisoidut mestariteokset ovat siis esteettisen diskurssin edellytys, sillä ne toimivat malliesimerkkeinä hyvistä taideteoksista, ne ovat diskurssiin osallistuvien yhteinen standardi. Tämä standardi ei kuitenkaan ole ilmaistavissa kielellisinä sääntöinä, vaan se on sitoutuneena tietyn kulttuurin toimintatapoihin, jotka omaksutaan sosialisaaation ja oppimisen tuloksena.<sup>3</sup> Burginin sanoin hallitseva diskurssi on aina paikalla vastaanottamassa noviisit paljon varmemmin kuin käskyjen kahleet tai rakennukset sitoakseen heidät arvojen ja uskomusten yleiseen systeemiin.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Burgin 1989, 126.

<sup>2</sup> Burgin 1989, 127.

<sup>3</sup> Bourdieu (1968) puhuu kulttuurisesta pääomasta, joka hankitaan sosialisaaatioprosessissa, kasvatuksen avulla tai toimimalla kentällä (ks. myös Roos 1987).

<sup>4</sup> Burgin 1989, 126. Koko inhimillinen historia voidaan Fisherin (1987, 62-69) tavoin nähdä päättymättömänä keskusteluna, johon synnyttään. Se on alkanut jo aikoja sitten eikä kukaan kykene jäljittämään enää sen kaikkia vaiheita. Tulokas kuuntelee sitä jonkin aikaa, kunnes saa kiinni ajatuksenkulusta ja tuo keskusteluun oman osuutensa. Kun hän poistuu myöhemmin, keskustelu jatkuu edelleen.

Näin omaksutaan oman kulttuurin säännöt ja kyetään osallistumaan esteettiseen diskurssiin eli taiteen vakiintuneisiin toimintatapoihin. Vieraan kulttuurin taide sen sijaan ei avaudu meille kuten on tarkoitettu, koska emme tunne riittävästi kyseisen kulttuurin sääntöjä, normeja tai konventioita. Sitä voidaan arvioida oman kulttuurin säännöin, mutta se on jotakin muuta kuin mitä tuohon kulttuuriin kuuluva henkilö tekee.<sup>1</sup>

Sosialisaatiossa hankittu kulttuurinen esiyymmärrys tai esitieto taiteesta luo edellytykset osallistua taiteen vakiintuneisiin toimintatapoihin. Osallistuminen voi kuitenkin olla hyvin eriasteista erikoistumisen vaihdellessa arkikäsitteistä sellaiseen asiantuntijuuteen, jossa erityinen pätevyys koostuu taiteellisen elämän ja käytännön muodostamasta taustasta sekä taidetta koskevasta tiedosta.<sup>2</sup> Dantolaisittain kyse on taiteen ilmapiirin tuntemisesta. Voidaan puhua myös taiteen ymmärtämisestä, joka näkyy siinä, että taideteosta osataan kuvailla, vertailla ja tehdä ehdotuksia sen tulkinnasta. Se ei ole mielivaltaista, vaan perustuu historialliseen ja kulttuuriseen tietoon.

Arjen maailmassa arkisen ja asiantuntevan vastaanoton välillä on selvä ristiriita taiteesta puhumisessa. Jürgen Habermas puhuu taiteen kahdenlaisesta reseptiosta. On jokapäiväistä, elämissä maailmaan liittyvää vastaanottoa sekä esteettisen arvomaailman pohjalta tapahtuvaa ja taiteen sisäiseen kehitykseen perustuvaa asiantuntijan vastaanottoa.<sup>3</sup> Esimerkiksi aika ajoin toistuvat kiis-

---

<sup>1</sup> Kannisto 1977, 60-61. Esimerkiksi kiinalaiset voivat pitää länsimaista perspektiivistä kuvausta virheellisenä aivan samoin kuin me heidän tapaansa kuvata tilaa (Gombrich 1987, 227-228).

<sup>2</sup> Cullerin (1981, 51, 125) mukaan kompetenssi tarkoittaa kirjallisten tekstien lukemista ohjaavien konventioiden tuntemista. Waltonin (1970) mukaan oleellista on taideteoksen sijoittaminen oikeaan luokkaan, koska se on tulkinnan ja arvottamisen lähtökohta (ks. myös Walton 1987). Panofsky (1955, 26-54) puhuu taideteoksen eri merkityskerrostumien löytämisestä. Koulutus tai oppineisuus yksistään ei kuitenkaan takaa taidemaailman jäsenyyttä. Esimerkiksi Panofskyn mukaan (1971) synteettinen intuitio, jota tarvitaan taiteen sisäisen merkityksen tulkitsemisessä, voi olla kehittyneempi lahjakkaalla maallikolla kuin oppineella tutkijalla.

<sup>3</sup> Habermas 1986. Simpson (1986) viittaa samaan todetessaan taidemaailman jäsenyyden merkitsevän sitä, että on olemassa myös niitä, jotka jäävät sen

tat julkisista henkilömonumenteista kertovat tästä ristiriidasta, kun maallikot kannattavat näköispatsasta ja asiantuntijat puolustavat abstraktia monumenttia.<sup>1</sup>

Kuvat valitusta Risto Rytin patsaasta ovat olleet hieman "kalpeita ja vajavaisia". Silti ei kai kenellekään ole jäänyt epäselväksi, että teos on yksinkertainen "kantti kertoo kantti" -aineksesta kasattava rakennusteline tai lasten kiipeilyteline.

Taiteen "asiantuntija" (...) hyökkäsi patsasta vastustavan mielipiteen kimppuun jankuttamalla kansan asiantuntemattomuudesta ja tyhmyydestä. Hän vaati, että keskustelu asiasta loppuisi, jotta "erinomaisen työn" tehnyt taiteilija saisi "työrauhan". (...)

Parempi olisi kuitenkin, jos emme pilaisi keskustan vähäisiä henkireikiä - puistoja - näillä teoksilla. Trendi "nykytaidetta nykymaailmalle" johtaa kyllä pahaan tylsistymiseen ja työn arvon polkemiseen. Luulisi vanhan hyvän ajan taitamisen palaavan arvoonsa nykymaailman kontrastina. Onhan nykytaiteen vitsi sen tehotuotannon mukana jo varsin loppuun kaluttu. (...)

Lähes poikkeuksetta näiden julkisten muistopatsaiden valinta on tapahtunut vastoin yleisesti ymmärrettyä arvostusperiaatetta, joka on havaittava merkkihenkilön kuvaamisen kyky ja perinteisen käsityön näkyvä leima. Muistopatsaaksi valittavan teoksen pitäisi olla taideteos eikä mahdollisimman yksinkertaiseen esitykseen tähtäävä symboli tai logo. Lähinnä Rytin henkilön unohtaminen korostuu nyt tehdyssä valinnassa.

On varmaa, että satunnaisotolla valittu kansanraati olisi ollut paras tapa valita Rytin patsas. (...) Muistopatsaskilpailun raatiin ei pitäisi lainkaan päästää itsensä jumalaiseen asemaan korottavia nykytaiteentuntijoita, jotka tekevät yhä "rohkeampia" valintoja voidakseen edelleen kasvattaa hajurakoa tavallisiin kuolevaisiin ja päteä nykytaiteen tulkintataidoillaan.

Selittelyt näistä yhä yksinkertaisemmiksi muuttuvista kivi- ja kiskokasoista (himmeleistä) ja niihin piiloutuvista taiteellisista arvoista ovat käymässä yhä naurettavammiksi. Siksi nämä "arvovaltaiset nykytaiteentuntijat" ovat hyvästä syystä yleisen pilkan kohteena.<sup>2</sup>

Elämismaailmaan perustuvassa arkisessa vastaanotossa abstraktia muistomerkkiä pidetään siis yksinkertaisena kyhäelmänä, jonka tekeminen ei edellytä erityistä ammattitaitoa. Taiteena se on

ulkopuolelle. Kuitenkin taide-käsite kuuluu yleiseen kieleen ja on siten kaikkien saatavilla ja käytettävissä riippumatta siitä, onko käyttäjä maallikko vai asiantuntija. Tästä seuraa, että käyttäjä ei suinkaan aina tunne omakseen sitä kieltä ja käytäntöä, joka on taidemaailmalle ominaista.

<sup>1</sup> Kiistan kohteena on ollut mm. Mika Waltarin muistomerkki (ks. Malkavaara 1989, 82-134) ja nyt lähes kymmenen vuotta myöhemmin on vuorossa Risto Rytin muistomerkki. Kilpailun voitti Veikko Myllerin abstrakti teos "Vastuun vuodet", minkä jälkeen lehtien palstoilla alkoi samanlainen kiistely kuin Waltarin muistomerkistä aikoinaan.

<sup>2</sup> Helsingin Sanomat 7.2.1992.

moraalisesti arveluttavaa, koska se johtaa henkiseen tylsistymiseen ja työnarvon polkemiseen. Se ei myöskään kunnioita merkkihenkilöä ja hänen ansioitaan.<sup>1</sup> Tällaiset valinnat ovat kuitenkin mahdollisia, koska kansan mielipidettä ja yleisiä arvostusperiaatteita ei oteta huomioon. Suuren yleisön mielestä asian tuntijat asettavat itsensä jumalaiseen asemaan ja tekevät "rohkeita" valintojaan kasvattaen välimatkaa tavalliseen katsojaan ja päteäkseen tulkintataidoillaan. Kansa kuitenkin näkee, mistä hullutuksesta tässä on kyse, ja nykytaiteen tuntijat ovat yleisen pilkan kohteena.

Esteettisen arvomaailman ja taiteen sisäisen kehityksen näkökulmasta tilanne näyttää toisenlaiselta.

Valtion päämiehet ovat kova pala kuvanveistäjälle. Menet mihin suuntaan tahansa, on aina seinä edessä. Jättikokoinenkin näköisveistos näyttää mitättömältä ja vanhahtavalta, ja koon lisääminen vain kehittelisi totalitäärisiä tunnelmia.

Ehkä eniten juuri ilmaisutapansa vuoksi ovat kaupunkien vanhat pronssi-herrat viesti historiastamme. Silloin patsaat saattoivat samalla kertaa olla sekä osa taiteen valtavirtaa, että puhutella yleisöä ymmärrettävästi ja yksinkertaisesti. Monen mielestä näin pitäisi olla edelleenkin. Jos arvostetaan jotakuta, niin tehdään hänestä kaunis kuva.

Kulttuurin muutoksessakaan ei taide koskaan palaa lähtökohtaansa, ei ainakaan entisessä muodossaan. Kerran läpikäyty vaihe on aina poltettua maata. Vanhaa matkiva monumenttikäytäntö voi käydä useille ihmisille täydestä, mutta vertauskuvallisella tasolla se merkitsee että hänelle, merkkihenkilölle ei tarjota aikakauden arvostamaa taidetta vaan tyylijäijitelmiä, rihkamaa. (...)

Eräs tapa luoda veistokseen myönteistä symbolista latausta on kiistää ilmiselvä tulkinta kokonaan. Täysi abstraktio vie pois naiviuden vivahdetkin. Naivus ei kuulu kuolemansynteihin, mutta ylhäällä tuulee, ja arvovaltaiseksi tarkoitetun monumentin heiluttamiseen tuskin kaivataan ekstranauruja. Huumoria annostellaan patsaille muutenkin yllin kyllin.

On totta että abstraktio saa niskaansa vihamielisiä tulkintoja ja tunteita jo pelkästään siksi, että se tavallaan väittää maailmansa olevan jotakin, mitä minä en voi heti käsittää. Jo teoksen abstraktisuus edellyttää katsojalta kykyä luottaa johonkin ei-kosketeltavaan. Suomi taitaa kuitenkin yhä olla eräänlainen nälkäkulttuuri. Järkeä yrittää hallita myös sitä elämämme osaa, joka kykenisi leikin ja taiteen avulla hetkeksi irtoa-

---

<sup>1</sup> Vrt. Häyry 1989, 292. Graniittiin veistetty kasvokuva on totunnainen magian ilmentymä (liittyy Collingwoodin käsitykseen näennäistaitteesta), joka antaa yleisölle mahdollisuuden vertailla kokemuksia siitä, "tuntuuko kuin" kivi olisi elävä ihminen. Pelkkä kivikasa ei mahdollista vertailua, eikä myöskään ole varmaa, osaavatko nykyiset tai tulevat sukupolvet sen äärellä palvoa juuri oikeaa kulttuuriheerosta.

maan välttämättömyyden puristuksesta ja siksi luomaan olemiseemme lisää tasoja. Järkevyysvaatimus tuntuu vastakarvana kaikkea sitä kohtaan, joka ei ole ruokaa tai lämmintä - näköispatsaita. (...) Siihen aikaan kun Suomi oli takamaa ja lehmilaidun, ei käsitteellisellä ajattelulla ja käsitteellisen oivaltamisen kyvyllä ollut mitään käyttöä. Ikävöiminen vanhaan ei kuitenkaan auta. On rakennettava uusista aineksista uudenlainen mielekäs tapa olla olemassa. (...)<sup>1</sup>

Asiantuntijan näkemyksen mukaan muistomerkin tulee olla abstrakti, koska vain tarjoamalla aikakauden arvostamaa taidetta osoitetaan kunnioitusta merkkihenkilöä kohtaan. Aikanaan näköisveistokset edustivat taiteen valtavirtaa ja puhuttelivat yleisöä ymmärrettävästi, ja vieläkin vanhaa matkiva monumenttikäytäntö kelpaa monelle, mutta nyt se edustaa tyylijäljitelmää ja synnyttää tahatonta komiikkaa. Suuressa yleisössä abstrakti taide kuitenkin herättää vihamielisiä tunteita, koska se väittää maailmassa olevan jotakin, mitä katsoja ei voi heti käsittää.

Arkisen ja asiantuntevan katsomistavan ja tulkinnan välinen ristiriita muistuttaa vuosisadan vaihteen tilannetta, jolloin imitaatioon perustuva taide sai väistyä ja uudet teokset oli opittava näkemään taiteena. Tuolloin asiantuntijoillakin oli omat vaikeutensa lukea ja ymmärtää uutta taidetta. Sitä katsottiin ensin vanhojen arvojen, odotusten ja kriteerien läpi, kunnes se opittiin sijoittamaan omaan kategoriaansa ja tulkitsemaan sitä sen omista periaatteista lähtien.<sup>2</sup> Suuren yleisön ja asiantuntijoiden välisessä ristiriidassa on kyse samasta ilmiöstä. Kuitenkin erona vuosisadan vaihteeseen on se, että asiantuntijat ovat hankineet tarpeellisen tiedon ja kokemuksen, kun taas suuren yleisön asiantuntemus jää useimmiten pelkän sosialisatioprosessin varaan. Omalla tavallaan se riittää luomaan edellytykset esittävän taiteen ymmärtämiseen. Sen sijaan abstraktin taiteen ymmärtämiseen se ei riitä, vaan siihen tarvitaan oppimista, tie-

<sup>1</sup> Helsingin Sanomat 26.2.1992.

<sup>2</sup> Esimerkiksi Karjalainen (1990) kuvaa tutkimuksessaan, millaisia vaikeuksia asiantuntijoilla oli ymmärtää ja tulkita konkretismia sen tullessa Suomeen 1950-luvulla. Vaikeudet johtuivat siitä, että kyky erotella ja tulkita taidetta opitaan, mikä vaatii tiedollista ja kokemuksellista pohjaa, jonka hankkimiseen ei ollut ollut riittävästi mahdollisuuksia (mts. 178-182).

tämistä ja harjaantumista.<sup>1</sup> Metaforisesti näkemistävän muutos on kuin vallankumous, jossa totutut näkemisen ja tulkitsemisen tavat syrjäytyvät uuden ymmärryksen astuessa tilalle. Muutoksen seurauksena teoksista opitaan näkemään taiteellisia arvoja ja lukemaan merkityssisältöjä, joita aikaisemmin oli mahdoton havaita. Dantolaisittain kyse on suuren yleisön ja asiantuntijoiden välisestä teoreettis-käsitteellisestä erosta, jonka juuret voidaan palaututtaa lapsia koskeviin havaintoihin. Tutkimustehtävää tarkentaen voidaankin kysyä, mikä on se kokonaisuus tai ymmärtämisen struktuuri, josta realistisen taiteen suosio kertoo, ja onko sen rinnalla olemassa myös erilaisia tapoja jäsentää taidetta.

---

<sup>1</sup> Esimerkiksi Bourdieu (1987, 150) toteaa, että musiikin objektiivinen vaikeus kasvaa siirryttäessä moderneihin teoksiin, koska niissä on enemmän kasautunutta historiaa, viittauksia historiaan ja koska ne vaativat tietoja, joiden hankkiminen kestää kauemmin ja on siis harvinaisempaa. - Myös lehtikirjoittelussa Waltarin (ks. Malkavaara 1989, 114) ja Rytin muistomerkeistä sivutaan samaa kysymystä: "(...) Kiistat paljastavat meidän maallikoiden ongelmat arvioida kuvataidetta. Koulu ei ole ainakaan meitä varttuneita opastanut kyliksi. Koulun jälkeen jotkut ovat oma-alotteisesti harjaannuttaneet itsensä. (...)" (Helsingin Sanomat 6.2.1992). Opetus sinänsä ei kuitenkaan vielä ratkaise mitään, koska sekin voi ylläpitää naturalistista suhtautumista taiteeseen (esim. Rosario ym. 1981, May 1985, 183-185, ks. myös Salminen 1988).



### III. Typologian rakentaminen

Taidepreferenssit (mielitymykset ja valinnat) osoittavat, että lapset odottavat taideteokselta näköisyyttä ja illuusion täydellisyyttä. Odotukset ovat samoja, jotka ovat eläneet vuosisatoja ihmisten mielissä, kuten Pliniuksen tarina antiikin maalareista osoittaa.<sup>1</sup>

Zeuksis ja Parrhasios kilpailivat keskenään siitä, kumpi osaa paremmin jäljitellä todellisuutta. Zeuksis maalasi viiniköynnöksen, joka oli niin taitavasti tehty, että linnut lensivät nokkimaan rypäleterttuja. Siitä huolimatta Parrhasios voitti kilvan. Nimittäin voitokkaassa maalauksessa oli kuvattuna verho, joka oli niin taidokkaasti tehty, että Zeuksis yritti nostaa sitä nähdäkseen maalauksen. Näin Parrhasios onnistui harhauttamaan maalauksellaan itse taiteilijaa, kun Zeuksis harhautti vain henkisesti alempitaisoisia eläimiä.

Olennaista illuusiosta on todellisuuden tunne, jonka teos katsojassa synnyttää. Hän voi jopa kuvitella näkevänsä tai kokevansa paikan ja tunnelman ikään kuin sisältäpäin sijoittamalla itsensä kuvan tilaan. *On joku kuuma kesäpäivä ja mä kävelen tuolla pellolla. / Vois kuulla kun toi ampiainen pörrää.* Tämä edellyttää, että teos on todellisuuden enemmän tai vähemmän "täydellinen" analogia. Siihen puolestaan tarvitaan kohteen uskollista jäljittelyä. Klassista metaforaa käyttäen teos on kuin ikkuna, josta nähdään, miltä maailma näyttää kirjaimellisesti.<sup>2</sup> Se ei muuntele eikä vääristele, vaan ulkoinen todellisuus avautuu siitä sellaisena kuin se on olemassa. Tärkeä on itse näkymä, eivät puitteet tai lasi. Tämä käy hyvin ilmi esimerkiksi seuraavasta kuvauksesta, jonka kohteena on Myljinikovin

<sup>1</sup> Kertomusta siteeraavat esimerkiksi Combrich 1987, 173, Bryson 1988, 1 ja Tarkka 1990, 91.

<sup>2</sup> Mm. Ruskin 1800-luvulla on käyttänyt ikkuna-metaforaa perspektiiviä käsittelevässä esseessään. Erityisesti renessanssin ajan taiteilijat olivat kiinnostuneita todellisuutta muistuttavan illusorisen tilan luomisesta, ja he käyttivätkin eräänlaista "taikaikkunaa", jonka läpi havaintoja tehtiin. Danto 1991, 314.

maalaukseen "Rauhan pellot". Teos esittää naisia, jotka kävelevät heinäpellolla kohti katsojaa.

Se on sitä oikein kunnan taidetta, että siinä on todella tarkasti kuvattu ihmiset ja näkee mitä ne on menossa tekemään. Se on jotenkin niin hienosti ja tunteellisesti tehty. Kesäaika on pelto. Kesäaika, oikein suvi-  
taivas. Joki ilmeisesti tuolla takana. Metsikköä. Tarkasti ja hienosti ku-  
vattu. Kaunista. (Myljnikov.)

Illuusiosta ei kuitenkaan ole kyse pelkästään todellisuuden taitavasta jäljittelystä, vaan katsojat (lapset) olettavat, että aihe on myös totta. Nykyaikaista metaforaa käyttäen maalaukseen on kuin valokuva, joka todistaa, että kuvaaja on ollut paikalla ja nähnyt saman, minkä kuva on tallentanut. Myös taiteilija on kuin valo-  
kuvaaja, joka on ollut paikalla ja tallentanut näkemänsä. *Se on nähnyt justin, että on tullu työnteosta. Se on nähnyt justin noin vähän tuolta alhaalta päin katsottuna.* (Myljnikov.) Erona valo-  
kuvaajaan on vain se, että taiteilija voi valita, maalaako hän suoraan mallista vai tallentaako hän kuvan mieleensä maalata-  
seen sen joskus myöhemmin. Aina taiteilijan ei kuitenkaan tarvitse olla silminnäkijä. Hän voi saada aiheensa myös valoku-  
vasta, kirjan kuvasta, teatteri- tai elokuvaesityksestä tai jopa toi-  
sesta maalauksesta. Käsitteet aiheen alkuperästä voivat siis vaihdella, mutta olennaista on kiinnittää huomiota siihen, mikä näille käsitteille on yhteistä. Taideteoksella on esikuva, joka takaa sen, että teos kuvaa jotain olemassa olevaa eli todellisuutta, ei mitään taiteilijan itsensä keksimää.

Se näyttää aika luonnolliselta. Vois olla tositapahtuma, että ennen van-  
haan käytiin pellolla. Ei ollu mitään valmiita koneita, joilla voi ajaa jo-  
tain peltoja valmiiksi, haravoida ja kyntää ne. Sitten näyttää niin luonte-  
valta. Ne kävelee jonkun niityn läpi, jossa on kukkia. Suomessakaan ei oo  
ennen ollu mitään hienoja vaatteita ja asuja ja se oli ennen vanhaan. Sitten  
suomalaista luontoa siellä. Siellä takana näkyy joku järvi ja taivaalla  
tommosia poutapilviä. Se on varmaan sen takia aika tarkkaan laitettu  
tuo tausta. (Myljnikov.)

Jos aihe on ristiriidassa katsojan käsityksen kanssa siitä, mikä on totta ja mikä ei, hän kiinnittää siihen erityistä huomiota miettien erilaisia mahdollisuuksia ymmärtää kuva. Äärimmäisenä vaihto-  
ehtona on teoksen torjuminen kokonaan juuri sen vuoksi, että

aihe ei vastaa todellisuutta eli ei ole totuudenmukainen eikä siis totta. Tästä olkoon esimerkkinä Pimenovin maalaus "Häät huomisen kadulla", jossa hääpari juhlavieraineen on kävelemässä rakenteilla olevien talojen keskellä. Teos ei saa armoa katsojan silmissä, vaikka se toteutukseltaan eli muotokieleltään on realistinen ja on siten katsojan mielestä taitavasti tehty.

Tollasta ei oo ikinä, että ulkona vietettäis häitä ainakaan tommosessa paikassa. Morsiuspari ja ihmisiä lankkuja pitkin kävelee. Jotain kerrostaloja. Tehään jotain ihme kaivaustöitä, kun siinä on putkia. Sitten commonen kuoppa, missä ne kävelee. (Pimenov.)

Esimerkkien pohjalta voidaan siis todeta, että katsoja kiinnittää huomiota siihen, miten realistisesti aihe on kuvattu ja onko se totta vai ei. Kun "taulukoidaan ristiin" aiheen suhde todellisuuteen ja toteutuksen realismi, muodostuu nelikenttä, jonka varassa aincistoa analysoidaan. Typologian kategoriat kuvaavat sitä, miten käsitys taiteen totuudesta (totuudellisuudesta) ja tekemisestä voivat eri tavoin kietoutua toisiinsa (kuvio 2). Vaikka sisällön ja muodon erottaminen toisistaan on keinotekoista, tässä tapauksessa se toimii välineenä, joka auttaa purkamaan ja jäsentämään puhetta taiteesta.

		Toteutus	
		Realistinen	Ei-realistinen
A i h e	Kuvaa todellisuutta	Kategoria A	Kategoria B
	Ei kuvaa todellisuutta	Kategoria C	Kategoria D

Kuvio 2. Typologia aineiston jäsentäjänä

Yksittäiset taideteokset sijoittuvat eri kategorioihin (A - D) sen mukaan, kuinka hyvin ne katsojan käsityksen mukaan täyttävät näköisyyden ja totuuden vaatimukset. Jos teos kuvaa olemassa olevaa ja tekee sen realistisesti, se sijoittuu kategoriaan A. Teos sijoittuu kategoriaan B, jos se ei ole toteutukseltaan realistinen. Jos se taas on toteutukseltaan realistinen mutta vääristelee todellisuutta, se sijoittuu kategoriaan C. Jos teoksella ei ole aihetta lainkaan, se sijoittuu kategoriaan D. Kategoriat B, C ja D ovat siis A:n vastaesimerkkejä kuvatessaan sitä, miten teos on epäonnistunut, kun vertailukohtena on realistinen taide. Samalla ne konkretisoivat niitä sääntöjä ja oletuksia, joiden varassa käsitys realistisesta taiteesta muodostuu.

Samalla typologiaa voidaan käyttää luokittelemaan myös realistisen ulkopuolelle jääviä käsityksiä ja oletuksia taiteesta. Oletettuna vastakohtana on kuvitteellinen (fiktiivinen). Realistisen ehtojen konstruoiminen antaa vertailukohdan ja kriteerit kuvitteellisen ehtojen konstruoimiseksi.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Ks. lähemmin tutkimuksen metodologisia ja metodisia ratkaisuja liitteessä 1.

## IV. *Se on sitä oikein kunnon taidetta*

Myljnikovin maalaus "Rauhan pellot" on tyyppiesimerkki maalauksesta, joka vastaa erittäin hyvin katsojan käsitystä hyvästä taiteesta. Se on toteutukseltaan realistinen ja aiheeltaan uskottava. Aiheena on työtätekevä ihminen ja hänen arkinen elämänsä, joten on luontevaa ajatella, että teos kuvaa sellaisenaan jotakin, mikä on olemassa tai on ollut olemassa.<sup>1</sup> Aiheen ja todellisuuden suhde on ilmeinen, eikä siihen välttämättä kiinnitetä erityistä huomiota. Silti katsoja voi myös erikseen todeta sen, että hänestä aihe kuvaa todellisuutta ja on siten totuudenmukainen tai totta. *Niinhän se onkin, että naiset haravoi ja miehet pistää seipäille heinää. Se on luonnolliseksi tehty.*

Taideteosten aiheiden uskotaan perustuvan joko yleiseen tietämykseen, joka on yhteinen katsojalle ja taiteilijalle, tai konkreettisesti taiteilijan tekemiin havaintoihin ympäristöstä. Oletetaan, että taiteilija on itse nähnyt jotakin joko ulkopuolisena tarkkailijana tai mukana ollen. *Se on joskus nähny noita tommosia työmiehiä. / Ollu niin kaunis ilma, niin se on kuvannu. / Jos se on vaikka ite yks noista.* Jos aiheen innoittajana on valokuva, se varmistaa kaksin verroin, että aihe on totta, kun katsoja olettaa taiteilijan olevan mukana (valo)kuvassa. *Se on ite ollu siinä. Kattonu, että tossahan on hyvä kuva ja on siitä piirtäny.* Taiteilijan mieltymykset, kokemukset ja mielialat voivat vaikuttaa aiheen valintaan. *Jos se tykkää ite kesästä. / Jos se on lapsena tai nuorena ollu tollasessa mukana.* Mutta olennaista on, että myös subjektiiviset, taiteilijan sisäiseen kokemuk maailmaan perustuvat aihevalinnat kiinnittyvät lujasti ulkoiseen todellisu-

---

<sup>1</sup> Teos edustaa sosialistista realismia. Sen johtavana periaatteena on ylistää mm. ruumiillista työtä sekä kiinnittää huomiota neuvostokulttuuriin ja sen teknologisiin saavutuksiin (vrt. Pimenovin maalaus) (Lucie-Smith 1988, 174).

teen. Katsoja olettaa, että taiteilijan kuvaama aihe vastaa hänen tunnetilaansa itse aiheen kuvatessa samalla ulkoista todellisuutta. Taiteilija maalaa iloisen aiheen, koska on itsekin iloinen, tai surullisen ollessaan itse surullinen. Tällainen iloinen aihe voi olla vaikkapa iloiset ja reippaat naiset heinäpellolla. *Jos sekin on ollut ilonen sillon, kun se on tehnyt tuon.*

#### Taide kuvaa todellisuutta<sup>1</sup>

Tässä on kuvattu aitoa, mitä on olemassa. (Hokusai.) Jospa ne on ihan tavallisia kansalaisia jossain maassa. Ne on kuvattu sitten sellaisina kuin ne on. (Kiyohiro.)

Se on varmaan nähnyt jonkun naisen ja lapsen istumassa jonkun aidan luona ja halunnut sitten tehdä siitä taulun. (Tizian.) Jos se on nähnyt toille kukkia niityllä. (Hokusai.) Jos se on tutkinut lintuja ja jos tommonen lintu on olemassa, niin se on halunnut sen ikuistaa. (Hiroshige.) Se on voinu nähä ulkona nuo samalla tavalla ja se on aatellu, että määhäs teen tommonen maalauksen. (Kiyohiro.) Se on ollu vaan jonkun tuommosen pienen joen rannalla ja siellä se on kuvannu sen, mitä se on nähny. (Taikan.)

Jos sille itelle on vaikka käyny tälle. Se on joutunu meneen läpi jostakin rakennustyömaalta, kun se on mennu naimisiin. (Pimenov.) Saattaa olla sen ystäviä tai sen vaimo ja lapsi. Tai ne saattaa olla jotkut henkilöt, jotka on erittäin tunnettuja siihen aikaan. (Tizian.) On kait sillä tollanen paikka siellä jossain. Se on halunnut sen laittaa, että se niinkun ite seisoi tuolla ja maalais omaa maisemaa siellä oman mökkinsä tai asuntonsa luona. (K'un Ts'an.)

Toteutukseltaan (muotokieleltään) Myljinikovin maalaus noudattelee länsimaisen taiteen realistista kuvausperinnettä, jolle on tyypillistä mm. illusorisen tilan luominen. Vaikutelma saadaan aikaan käyttämällä hyväksi mm. viiva- ja ilmaperspektiiviä, suhteellista kokoa, kohteiden sijoittelua kuvakentässä sekä valojen ja varjojen jakaantumista. Katsojan käsityksen mukaan kuva on luonnollinen. Myös väreiltään teos vastaa todellisuutta, joten se on kaikin puolin luonnollisen ja elävän näköinen. Sama koskee myös Pimenovin maalausta. Kuvan rakentamisessa todellisuuden vastaiseksi käytetään muitakin keinoja, mutta kolmiulot-

<sup>1</sup> Lainaukset taulukoksi rajattuna ovat lisäesimerkkejä tekstiin, ja ne voivat olla muistakin teoksista kuin tekstissä mainitaan. Ilman rajausta olevat lainaukset liittyvät kiinteästi tekstiin.

teisuus, värienkäyttö sekä valo- ja varjomuotoilu ovat ne piirteet, joiden varassa katsoja luonnollisuutta arvioi.<sup>1</sup>

Noi naiset on menossa tai tulossa töistä pellolta. Luulisin, että ne on menossa. Siinä on semmoinen rauhallinen, aurinkoinen kesäpäivä menossa ja kukkia on jokapuolella. Maisema on niinkun luonnonmukanen, että siellä on horisontti ja kaikki. Pilvetkin näkyy. Sitten tuolla taaempana nuo ihmiset ei kyllä näy kovin selvästi, vaikka ei ne yleensäkään näy. / Nää on ainakin päivänkakkaroita tai sitten niitä siankärsämöitä. Ne on osattu tuo heinikkokin ihan kuvata ja sitten täältä päin tulee aurinko ja nuo varjot noissa hameissa näkyy. (Myljnikov.)

Siinä on niin hyvin piirretty nää. Sillei niinkun kolmiulotteinen. Tosta näkee miten ne lankut niinkun menee, kun kattoo eestäpäin. / Tässä on niinkun ihan hyvin kaikki. Putketkin on varjostettu ihan hyvin ja muutenkin värit tässä on ihan osuvia. (Pimenov.)

Luonnollisuutta arvioitaessa huomiota kiinnitetään myös muodon selkeyteen ja siinä erityisesti ääriviivan tarkkuuteen. Teos, joka on *tarkka, selvä, siisti* tai *yksityiskohtainen*, on hyvin tehty. Epätarkkuus on sallittua vain, jos se on luonnollista, kuten kuvauskohteen ollessa etäällä (ns. ilmaperspektiivi). Lisäksi teos saa olla hieman impressionistinen, koska se lisää teoksen taiteellisuutta tai maalauksellisuutta. Epätarkkuutta pidetään silloin tyylikeinona. *Tommoset, jotka ei oo liikaa tehtyjä, semmosia tarkkoja, ovat hyviä. Niin ne pitäs olla jotain sumusia tai semmosia.* (Myljnikov.) Myös yksityiskohtaisuus liittyy tarkkuuteen. Siinäkin voidaan jonkin verran joustaa selkeyden tai taiteellisuuden hyväksi. *Se on piirretty tarkasti, mutta ei liian tarkasti. Jos on liian tarkka, niin ne yksityiskohdat sekoittaa sen taideteoksen.* (Tizian.) Teoksen on kuitenkin oltava riittävän tarkka, koska tarkkuus ja luonnollisuus yhdessä takaavat sen, että katsoja ymmärtää kuvan välittömästi. *Se on halunnut tehdä sen niin selväks ja sellaseks, että ihmiset tajuis sen paremmin.* (Myljnikov.)

---

<sup>1</sup> Kuvan rakentamisessa todellisuutta vastaavaksi keskeisiä tekijöitä ovat struktuuri (kuvapinnanjako), tekstuuri (aineenmukaisuus), volyyymi (esineen tilahahmo), valööri sekä valo- ja varjomuotoilu (Itten 1970, 34-36 ja Oja 1973, 66-67).

## Luonnollisuus taiteessa

Taideteoksen ei kuitenkaan tarvitse olla toteutukseltaan täysin naturalistinen ollakseen realistinen. Esimerkiksi Hokusain "Krysanteemit" tai Hiroshigen "Lintu luumupuun oksalla" poikkeavat selvästi esimerkiksi Myljinikovin ja Pimenovin edustamasta kuvaamisen konventiosta mutta ovat silti realistisia. Niissäkin aiheen lähtökohtana on todellisuus, mutta kuvaus on sommittelultaan ja väreiltään toisenlaista. Piirrookset ovat samalla kertaa sekä todellisuudelle uskollisia että pelkistettyjä ja kompositioltaan rakennettuja. Tavoitteena on asetella kohteet halutulla tavalla kuitenkin tuhoamatta vaikutelmaa elämästä.<sup>1</sup>

Katsoja havaitsee eron värien pelkistymisenä ja niukkuutena sekä erilaisena tapana ratkaista perspektiivin ja tilan ongelmia tai sommitella kuva. *On se vähän liioteltu, mutta se on taiteelle ihan tyyppillistä.* (Hiroshige.) Piirrookset ovat *pelkistettyjä* tai *tyyliteltyjä*. Niitä pidetään kuitenkin realistisina ja hyvin tehtyinä. Tarpeettoman hylkääminen olennaisen korostamiseksi ymmärretään taiteelliseksi ilmaisukeinoksi, jonka tavoitteena on lisätä teoksen kauneutta. Ääriviiva on edelleen tärkeä muotokie- len elementti. *Hyvin kuvattu tuo lintu ja se on selkeä. Vaikka siinä ei ole paljon piirretty tuohon, silti se on nätti.* (Hiroshige.)

### Tyylitelty realismi

Toi on just sillee kivasti kuvattu ne kukat. Ne ei oo niin kauheen tarkasti tai on tarkasti, mutta ei oo silleen niinkun yleensä kuvataan. Sillee vähän pelkistettyjä. / Nuo kukat tossa, ne on sillei vaikka ne ei ole oikean näkösiä, ne on maalattu kuitenkin sillein, ne on herkästi maalattu. (Hokusai.)

Tuo lintu on siinä pääaiheena. Vaikka se on vähän tyylitelty, niin se näyttää linnulta ja linnut yleensä kannattaakin kuvata tarkasti, että ymmärtää mitä lintuja ne on tai sitten että jos toi lintu ois vaikka jossain hirmu oksassa puussa, niin ei huomais, että toi pyrstö on ton pyrstö, vaan vois luulla sitä oksaks, jos se ei olis tarkasti tehty. Tää on tehty suhtkoht tarkasti ja sitten tässä on pääasia vaan kuvattu, ettei oo pantu tonne jotain

<sup>1</sup> Hillier 1957, 78 ja Takahashi 1956, kuva 13.



metsikköä taakse sillee, että tän erottaa tän linnun tästä ihan hyvin tästä taideteoksesta, mutta tästä puuttuu horisontti kokonaan. (Hiroshige.)

Tässä on nyt sitten onnistunut pelkistys. Toi lintu on todella upeasti tehty. Se on jotenkin niin yksinkertainen, mutta kaunis. Siinä on ilmeisesti itseään puhdistava lintu tai sitten nukkuva lintu, joka istuu tuolla omenapuun oksalla. Siinä on tosiaan tuon kuvan kauneus säilynyt, vaikka sitä on yksinkertaistettu tuota kuvaa. (Hiroshige.)

Nuo kalliot ja vesi näyttää vastakohtilta. Toinen on sellaista kirkasta ja sitten on taas sellaista harmaata. Jos se olis kuvannu sen ihan sillein kun se olisi luonnossa, niin se olisi ollut aika tavallinen, mutta se on tehnyt sen vähän yksinkertaisemmaksi. Se ei ole niin tavallisen näköinen. (Taikan.)

Mutta teoksia voidaan myös arvostella siitä, etteivät ne ole luonnollisia. Tällöin pelkistäminen on yksinkertaistamista, mikä johtaa siihen, että teos ei ole enää elävän näköinen. Tyhjä tila taustana ei myöskään ole luonnollinen. *On vähän huonosti tehty, ettei siellä oo mitään taustoja.* Taustan pitäisi kuvata jotakin, esimerkiksi maisemaa. Ehdotusten yhteisenä piirteenä on tyhjän tilan korvaaminen länsimaisen kuvaustradition mukaisella perspektiivisellä tilalla. *Tuossa on tuo lintu vaan ja sitten tää oksa. Yksityiskohtia vois olla vähän enemmän. Ehkä vähän muita lintuja ja sitten vois olla noita puita vähän enemmän kuin toi yks.* (Hiroshige.) Myös väreiltään ja yksityiskohdiltaan teokset voisivat olla luonnollisempia. *Nuo oksistot ei oikeastaan ole niin kovin hyviä. Siinä on tollasia neliöitä ja tollasia suorja viivoja.* (Hiroshige.) *Ihon väri on tossa aika valkonen. Se vois olla semmonen punertava, niinkun se onkin.* (Kiyohiro.) Itse asiassa kaikkia teoksia voidaan arvostella siitä, että ne eivät ole luonnollisia, jos ne jossakin suhteessa poikkeavat naturalistisesta kuvauksesta. Esimerkiksi Tizianin maalaus "Taivaallinen ja maallinen rakkaus" ei ole väreiltään ja ihmishahmoiltaan luonnollinen puhumattakaan Chagallin, Munchin tai Picasson maalauksista.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ks. teosten kuvauksia s. 56-57.

### Luonnon ja eloton

Kukat on äärettömän hienosti tehty, mutta lehdet on liian paljon pelkistettyjä. Ne on niin saman värisiä nuo lehdet. Ne on niin symmetrisiä. Vähän väri vaihteluja ja noita lehtiä eri asentoihin, että ne ei olis ihan samanlaisia. (Hokusai.)

Se on liian selvä. Nää kaikki on liian selviä. Niissä täytyy olla jotain muuta. Ne näyttää niinkun ne olis paperikukkia. Se ei osaa tehtä niin tarkkaa työtä, että se olis laittanut noihin lehtiin kaikki. Se on vaan piirtänyt näin. (Hiroshige.)

Tyyppit on liian laskeja ja sitten ne näyttää pieniltä aikuisilta nuo kaikki lapset ja sitten niillä on ihan saman näköset kasvot kaikilla, tuolla yhdellä aikuisellakin. Maata ei ole ollenkaan. Ihan kuin nää ois vaan tyhjän päällä. Tässä on hyvin tehty nää vaatteet, mutta ihmiset on hirmu värittömiä ja sitten tää ei ole kolmiulotteinen kuva. Tää on hirmu littee. Periaatteessa tää on ihan hyvä, mutta tästä puuttuu todellakin se maan ja taivaan raja, jota tässä ei ole ollenkaan. Siihen pitäis laittaa jotakin omenapuita ja sitten maata jalkojen alle, ettei ne leijuis tuolla ilmassa. Ne ei ehkä osaa kuvata maata sillälaila kuin me eurooppalaiset. (Kiyohiro.)

Se on tehty liian pelkistämällä. Siinä ei oo käytetty värejä. Vähän niinkun vihreätä noihin puihin. Ei ne mitään mustia ole. / Se (vasemmalla oleva vuori) on niinkun joku kankaan pala, joka on tyrkätty sinne. Se ei näytä yhtään vuorelta. (Taikan.) Se vois olla elävemmän näkönen, jos siinä ois värejä. (K'un Ts'an.)

Tavanomaisesta poikkeavat tila- ja perspektiiviratkaisut saavat erityistä huomiota osakseen. Ne ovat kuvausvirheitä, ja tilalle voidaan ehdottaa lineaarisen perspektiivin mukaisia muutoksia, jotta kuva olisi luonnollisempi.

### Perspektiivivirheet

Tää on mun mielestä jotenkin kummallinen, kun täällä on jotain taloja, niin onks tää niinkun eri kuvaa vai onko tuo taustaa. Nää kaks näyttää vähän eri kuvilta. Nää ois niinkun samasta ympäristöstä, että tästä tätä tummaa pois ja siihen laittas semmosta, että ne yhdistys nää kuvat jotenkin tai noi osat. (Tizian.)

Ihmiset on tähän maisemaan verrattuna tehty aika suuriks. Tuo linna saisi olla lähempänä ja nainen kauempana. (Tizian.)

Tossa lähellä menee etäisyydet vähän sekasin ton puun kohalla, että siinä puun vasemmalla puolella näyttäs siltä kun siinä on lohkar joka leijuu ilmassa. Lohkareen yläpuolella on taas vuori joka on hirmu kaukana ja sitten tuon puun alla oleva maa se näyttää ihan kun se olis kaukana mutta

sitten tuo puu olis lähellä. Näyttää hirmu sekavalta siinä suhteessa. Tässä etäisyydet menee vähän liikaa sekaisin ja tässä on tyhjää pintaa hyvin paljon. Tuo puu pitäis laittaa jonnekin tonne maisemaan vaikka pystyyn. Näyttäs vähän paremmalta kun tuossa olis tuommonen lautta niinkun, joka etäisyyksien kanssa näyttää vähän ristiriitaiselta. (K'un Ts'an.)

Siinä on käytetty aika vähän värejä ja sitten lintu on aika pieni kokonen. Se on niin yksinkertainen. (Hiroshige.)

Nuo vaatteetkin on vähän tollasia ihmeellisiä. Sitten tuo nainen, mikä tuossa on, ei oikein erota mikä on käsi ja tollain. Se on vähän ihmeellisesti piirretty. Siinä nainen kantaa jotain puukalikkaa. Toisessa päässä on ainakin joku tai kirjeitäköhän siellä on. Tossa on kaks poikaa, tollaiset takit päällä, melkein kun saunatakit. Tuo nainen tuolla taustalla voisi ehkä vähän enemmän olla tuolla taaempänä. Tuo naisen puku sillain menee, jää noitten poikien alle sillain. (Kiyohiro.)

Ääri viiva vaikuttaa myös siihen, onko kuvaus luonnollista vai ei. Jos viiva on epämääräinen, teos on silloin epäselvä. Niinpä pieniäkin epätarkkuuksia voidaan pitää puutteina, kuten seuraava esimerkki Myljniovon maalauksesta osoittaa. *Se ois vähän niinkun huonosti tehty. Vähän tarkemmin sais tehdä.* Impresionistista kuvausta, jossa ääri viiva muuttuu epämääräiseksi tai häviää valoon kokonaan ja esineiden muoto- ja tilahahmo saadaan aikaan vain valoisuusarvojen vaihtelulla, ei hyväksytty ollenkaan, koska teos on silloin sekava ja sotkuinen.<sup>1</sup> Toisaalta ääri viiva ei saa olla liian selväkään tai voimakas, koska siitäkin luonnollisuus kärsii. Tästä syystä esimerkiksi Hokusain kukat tai Taikanin vuori ovat luonnottomia ja keinotekoisia. Tarkka maalaus voi taas liiaksi muistuttaa valokuvaa, eikä sekään ole taideteoksen tarkoitus. *Se on liian valokuvamainen. Sen pitää olla joku maalattu tai piirretty. Ei valokuvan näköinen.* (Myljniov.)

<sup>1</sup> Havainto perustuu toiseen haastatteluaineistoon, jossa oli mukana mm. Monet'n maalaus "Rouenin katedraali aamuvalossa" vuodelta 1894.

### Ääriviiva liian selvä

Nämä on liian selvästi kuvattu. Kaikki nuo väritkin on liian selvästi. Ei tekis noita rajoja niin selkeästi kuitenkaan. (Hokusai.)

Nuo vuoret on liian selvästi rajatut ja liian tummat ja puut ovat hirveen tummia. Sulattaisin noita ääriviivoja tohon työhön ja vähän vaaleemmaks. (Taikan.)

Tää on niinkun jostain piirrosfilmistä. On niin paksut ääriviivat tehty tuolle vuorelle. Ei maalauksessa oo ääriviivoja erilaisille asioille. Tältä puolelta tää on niinkun hyvä, mutta tältä puolelta vähän huono, missä kivi loppuu ja vesi alkaa. (Taikan.)

Teos voi olla luonnoton ja epäselvä myös sen vuoksi, että katsoja ei pysty hahmottamaan tai jäsentämään kuvan kaikkia yksityiskohtia. Hän ei joko tunnista jotakin, mitä se esittää, tai pitää teosta liian tummana nähdäkseen riittävän tarkasti. Esimerkiksi Hiroshigen piirroksessa linnun nokan *pallukka* tai *pahkura* sekä valkoiset *täplät* ovat tällaisia vaikeita jäsennettäviä. *Nokasta ei oikein saa selvää, et onko se semmonen bumerangin muotonen vai puolikuun muotonen. / Näitä valkosia täpliä on tässä linnussa vähän liikaa. Niitä vois ottaa pois. Vaikka se kuuluukin tuohon lintuun, mutta se näyttää hirmu luonnottomalta.* Chagallin maalauksessa "Taiteilija ja hänen mallinsa" väripaletin tunnistaminen tuottaa vaikeuksia. *Tuossa on jotakin tuon ukkelin sylissä. Pitäs saaha tietää mitä se on. / Oisko tuo joku paistinpannu ja tämä joku uuni sitten.* Tizianin maalaus on taas liian tumma, jotta katsoja näkisi, mitä kaikkea tummuuteen kätkeytyy. *Ton puskan paikkaa vois siirtää jonnekin toiseen. Siinä pitäs olla valosampi, että näkis mikä esimerkiks tässä kulmassa on.* Myös sellaiset yksityiskohdat, joiden merkitystä ei ymmärretä, ovat häiritseviä, vaikka ne tunnistetaankin. Esimerkiksi Kiyohiron piirroksessa kirjenippu ja miekka ovat katsojan mielestä turhia, koska ne vain tekevät kuvasta sekavan. Kuva voi olla sekava ja luonnoton myös sen vuoksi, että siinä on liian paljon erilaisia viivoja (Munch, Picasso), epämääräisiä väriläiskä (Chagall) tai siitä ei saa mitään selvää (Appel).

## Totuus taiteessa

Aiheen totuudenmukaisuutta arvioidaan vertaamalla sitä todellisuuteen. Jos niiden välillä ei ole ristiriitaa, teos kuvaa todellisuutta uskollisesti ja totuudenmukaisesti. Jos teos taas poikkeaa todellisuudesta, se vääristelee todellisuutta. Klassista esimerkkiä lainaten kuva on virheellinen ja vääristelee todellisuutta, jos se kuvaa esimerkiksi naarashirveä, jolla on sarvet.<sup>1</sup> Jotta vertailu voidaan suorittaa, katsojan on siis tunnettava ja tunnistettava kuvauksen kohde. Viime kädessä vertailukohteena ovat katsojan havainnot, kokemukset ja tiedot maailmasta, ja lopullinen kriiteeri muodostuu siitä, millaisena hän ymmärtää oman suhteensa maailmaan.

Jos aihe on tuttu tai helposti tunnistettavissa osaksi todellisuutta kuten Myljniovon maalauksen aihe, sen totuudellisuutta ei välttämättä erikseen mietitä. Sen sijaan jos aihe on vieraampi ja etäällä katsojan välittömästä tieto- ja kokemusmaailmasta tai se on ilmeisessä ristiriidassa hänen käsitystensä kanssa, aihetta on erikseen punnittava ja päätettävä, onko se totta vai ei. Mietittyään asiaa katsoja voi päätyä seuraaviin vaihtoehtoihin. Teos vääristelee todellisuutta, koska se kuvaa mahdotonta tai järjenvastaista. Se on totuudenmukainen, koska se mitä teos kuvaa on mahdollista, vaikkei se perustu katsojan omiin kokemuksiin tai havaintoihin. Teos kuvaa sellaista mikä on mahdollista, mutta silti se vääristelee todellisuutta, koska sen pitäisi kuvata vain sellaista mikä on tavallista ja yleistä.

Hyvän esimerkin erilaisista ratkaisuista, joihin katsoja voi päätyä, tarjoaa Pimenovin maalaus, jossa hääpari juhla-vieraineen on keskellä rakennustyömaata. Ympäristö pakottaa katsojan vertailemaan aihetta omiin käsityksiinsä ja kokemuk-

---

<sup>1</sup> Esimerkki on Aristoteleelta ja ajatus jatkuu seuraavasti. Sarvipäinen naarashirvi on kuitenkin vähäpätöisempi virhe kuin se, ettei kuvaa tunnista hirveksi ollenkaan. Virhe ei ole myöskään niin suuri, jos taiteilija tekee sen tietämättään kuin jos hän maalaa ei-jäljittelevästi. Kuisma 1991a, 99 ja 1991b.

siinsa siitä, miten ja missä häitä vietetään. Lopputuloksena hän voi päätyä siihen, että teos vääristelee todellisuutta, koska häitä ei vietetä kuvatonlaisessa ympäristössä. Tästä syystä teos on huono ja ympäristö pitäisi muuttaa vastaamaan todellisuutta. *Se on jotenkin vääränlaisesti tehty. Tuolla takanakin näkyy tehtaita ja kerrostaloja eikä missään näy sitä kirkkoa, joka sitten pitäis varmaan olla kuvassa.*

Se ei ole todellinen. Tuossa aviopari pomppii lankkuja pitkin työmaalla ja yleensä työmaalle ei sais mennä ja sitten vielä noin paljon ihmisiä. Sit siellä on kaikki sukulaiset ja ystävät perässä ja sit ne pomppottaa tuolla korkokengissä ja hienoissa asuissa. Ne varmaan menee likasiks tuolla työmaalla. Sit on nostureita ja putkia vieressä ja mää todella luulen, ettei työmaalle saa mennä noin vain häitä viettään. Jotenkin tulee sillee, että vois kaupungissa viettää häitä ja kirkkoja ei olis missään, pitäis mennä jonnekin työmaalle viettään häitä että olis tilaa. En oo ikinä nähny, aikuisia ihmisiä pomppottaa tollasissa vaatteissa työmaalla. Noin paljon vielä ihmisiä. Siitä olis varmaan lehtien etusivuillakin. (Pimenov.)

Morsian ja sulhanen tässä ja sitten on työmaa tässä ympärillä. Ne kävelee tällasessa kuravellissä nää naiset. Joutuu käveleen nää kaikki lastenvaunujen kanssa. Ei oo mitään järkee, että nää menis tällasessa vellissä täällä. (Pimenov.)

Mutta aihetta voidaan pitää myös totuudenmukaisena, vaikka tilanne onkin vähän totutusta poikkeava. Esimerkiksi se kuvaa vain yhtä episodiat, joka on sattunut matkalla. *Siinä on niinku menty naimisiin. Ne menee nyt varmaan johonkin hotelliin. Tulevat just kirkosta tai menee kirkkoon. Ainakin oikoreittiä menevät. / Vähän erikoista, että ne kulkee tuommosen työmaan kautta. Kyseessä voi olla myös erityistilanne tai poikkeustapaus. Olennaista on, että katsoja pitää tapahtumaa mahdollisena ja löytää sille luonnollisen ja uskottavan selityksen.*

Ei liian tarkka eikä semmonen sotkunen, vaan semmonen selvä. Tää on luonnollinen. Hääpari. Taloja, joita on varmaan just vähän aikaa sitten rakennettu. Tehas tuolla kauempana, kun tulee tommosta savua. Sitten tuolla on lapsia, jotka leikkii. Työmaata menee hääpari ja lautojen päältä. Ehkä noi on semmosia köyhiä tai tavallisia noi ihmiset tai hääpari ja sitten ne joutuu menemään lautojen läpi, kun niillä ei ole autoa tai sillee, että menee tosta noin häitten jälkeen. (Pimenov.)

Se on tällainen kaupunkimaisema ja joku hääpari menee siinä. Se on sel-lasen nykyaikaisen näkönen. Siinä tuo ympäristö on nykyaikaista, että se

ei näyttäisi vanhanaikaiselta, että kaikki varmaan tietäisi, että se on nykyaikana tapahtunut. (Pimenov.)

Taideteokset yleensä ovat tietenkin aiheeltaan sillä tavoin erilaisia, että ne eivät välttämättä herätä tällaisia pohdiskeluja. Jos siihen kuitenkin on aihetta, katsoja ei ohita ristiriitaa noin vain. Hänen on jotenkin ratkaistava se, vastaako aihe todellisuutta vai ei, koska se vaikuttaa hänen käsitykseensä teoksesta. *Kyllä se sillee, mutta naiset ei saa tehdä töitä. Niiden pitäis tehdä vain jos noi on maalaistalon naisia, niitten täytyy vaan tehdä talon hommia että miehet saa tehdä kaikki noi peltojutut ja viljelyjutut.* (Myljni-kov.) *Miekka naisella ei ole oikein.* (Kiyohiro.)

Kuvatut esimerkit osoittavat, miten sosiaaliset ja kulttuuriset konventiot ja tavat muodostavat sen todellisuuden, johon aihetta verrataan. Samalla tavoin aihetta voidaan verrata ulkoiseen todellisuuteen. Esimerkiksi Hiroshigen piirros vääristelee todellisuutta, koska linnun pyrstö on liian pitkä, jotta se voisi lentää. Sitä pitäisi lyhentää senkin uhalla, että se palvelee taiteellisia tarkoituksia.

#### Kuva vääristelee todellisuutta

Sillä linnulla on vähän liian pitkä pyrstö. Ehkä tolle linnulle kuuluu noin pitkä pyrstö, mutta ei se ainakaan näytä siltä, että sille kuuluu ihan noin pitkä. Ei sillä voi lentää. Pырstöä pitäis lyhentää. (Hiroshige.)

Ei kukilla oikeastaan ole tommosia lehtiä. Ne on vähän semmosia suippoja. (Hokusai.)

Toi kallio ei voi olla tommonen. Tältä puolelta tää on niinkun hyvä mutta tältä puolelta vähän huono, missä kivi loppuu ja vesi alkaa. Tää on jotenkin liian rosonen tää kallioseinä, eikä tommonen sortuis. (Taikan.)

Vastaavasti asiaa pohdittuaan katsoja voi tulla siihen tulokseen, että aihe on todenmukainen, vaikka se tuntuu epäuskottavalta tai peräti luonnonlakien vastaiselta. Esimerkiksi Taikanin maalauksesta katsoja joutuu miettimään sitä, onko uskottavaa, että niin erilaiset vuoret ovat lähellä toisiaan.

Mää pidän siitä, kun täällä on jotakin puita, vaikka näissä maisemissa ei yleensä ole puita. Sitten tää vesi näyttää niin elävältä. Mutta nää vuoret on todellakin vähän liian latteita. On kuin paperia oltais leikeltä ja laitettu tuohon vasemmalle ylös toi vuori ja sitten se vois sortua ihan milloin vaan. Se näyttää siltä. Joki on tehty hyvin. Muuten tää ei ole kovin hyvä taideteos. Nää vuoret on todellakin liian latteita. Toi vuori on ihan kun paperista vaan leikattu. Tässä ei oo niinkun moniulotteista sillee, että tää olis pyöreä, nää puut ja vuoret. Tässä on nää vastakkaiset vuoret tuolla ylhäällä, niin ne on ihan erilailla tehty ja yleensä samassa paikassa ei ole eri maalajeja hirmu lähekkäin tälle. Mutta tää voi olla ihan totta, että näin erilaisia maalajeja on kuitenkin. Vasemmalla oleva vuori on liian paperimainen. Siinä on kuin paperia. Sit siinä olis jotain tekstiä raaputettu ja sitten se olis pantu siihen pystyyn. (Taikan.)

Tuntuu siltä, että on kaksi eri puolta. On kuvattu joki ja joen molemmilla puolilla on maata ja ne tuntuu erilaisilta, koska tää toinen puoli näyttää muodollisesti soikealta ja nää rinteet tällä toisella puolella sit on tuommoset röpelöiset ja niistä on lähtenyt välistä pala pois. Se on voinu joskus kuulua vaikka yhteen, että ei oo ollukaan välttämättä jokea, että sen takia tuo toinen puoli onkin noin röpelöinen. Se on vaikka luonnon muovaama. Sen on vaan luonto muovannut eri tavalla kun tuolla toisella puolella. Ei ne kaikki ole samanlaisia. (Taikan.)

Aina ei kuitenkaan riitä se, että jokin on mahdollista ja siten totuudenmukaista, vaan katsoja odottaa, että teos kuvaa jotain selkeää, mikä on tyypillistä, yleistä, tavallista tai normaalia; sellaista miltä elämä yleensä näyttää ja miten asiat tapahtuvat normaalisti. Silloin teos on rehellinen ja kuvaa todellisuutta aidosti; muu on vääristelyä. *Mutta tästä puuttuu vähän niinkun elämää. Tässä on vaan kukkasia ja yks ötökkä. Yleensä kukkasissa on montakin ötökkää kerralla.* (Hokusai.) Katsojalla voi olla myös hyvin ideaalinen käsitys jostakin aiheesta, millainen se on, kuten esimerkiksi suomalainen maisema. Jos taideteos ei sitten vastaa tätä kuvaa, hän ehdottaa muutosta ideaalin suuntaan. *Se näyttää kuin se olis joku suomalainen maisema. Vois olla ihan hyvin. Taivas on tuollainen aurinkoinen. Tuo järvi sais olla vähän isompi tuolla. / Jos se olisi joku heinäpelto, niin siellä voisi olla heinäseipäitä tai jotain. Ei se oikein käy tuohon, kun siellä on joku järvi.* (Myljnikov.)

Sen lisäksi, että taideteoksen odotetaan kuvaavan todellisuutta sellaisenaan, on havaittavissa selvä ero siinä, millaista todellisuutta sen oletetaan kuvaavan. Toisen käsityksen mukaan taiteen



aihemaailma muodostuu mahdollisuuksista. Toisin sanoen taideteos voi kuvata potentiaalisia tosiasioita. Toisen käsityksen mukaan aihemaailma taas rajautuu konventionaaliseen ja yleiseen, ja siitä on vain aste-ero siihen, kun aihe torjutaan kokonaan mahdottomana, järjenvastaisena tai todellisuuden vääristelynä. Mahdollisen ja todennäköisen (tyypillisen) aihemaailman välinen ero on periaatteellisesti suuri.<sup>1</sup> Edellinen on joustava ja avoin, valmis kohtaamaan ja hyväksymään tuntemattoman ja erilaisen, jälkimmäinen rajoittuu tuttuun ja turvalliseen. Piirtämistä ja maalaamista aloittelevalle saatetaan antaa ohjeeksi, että maailma on aiheita täynnä.<sup>2</sup> Kun ohjetta katsotaan taidetta koskevien odotusten ja oletusten valossa, se ei näytä erityisen hyvin pitävän paikkaansa.

## Venytetty todellisuus

Mahdollisen, tyypillisen ja vääristelevän todellisuuden lisäksi voidaan erottaa vielä yksi todellisuuden muoto, jolla on merkitystä taideteoksen totuudellisuutta arvioitaessa. Kyse on ns. venytetystä todellisuudesta, mikä tarkoittaa sitä, että katsoja venyttää todellisuuden rajoja siten, että teoksen arveluttavat piirteet saavat "luonnollisen" selityksen. Tällöin katsojan ei tarvitse syyttää taiteilijaa todellisuuden vääristelystä tai huonosta ammatitaidosta, koska poikkeamat ihanteesta johtuvat taiteen ulkopuolisista tekijöistä kuten taiteilijan inhimillisistä piirteistä tai itse kuvauskohteesta. Näin ollen katsojan ei myöskään tarvitse kyseenalaistaa omaa käsitystään taiteen tehtävästä ja siitä, mitä on taiteen tekeminen ja ammatillinen osaaminen.

---

<sup>1</sup> Kaari Utrio on eräässä radiohaastattelussa todennut, että hyvä historiallinen romaani ei ole sellainen, mikä on vain todennäköistä, vaan sellainen mikä on mahdollista. Tämä erottelu näyttää kuvaavan myös käsityksiä taideteosten aihemaailmasta.

<sup>2</sup> Ks. esim. Oja 1973, 53 ja 111.

Taiteilijasta johtuvia syitä ovat esimerkiksi luonteenpiirteet, mielentilat tai näköaistin poikkeavuudet. Ne ovat kaikki omalla tavallaan itse tekemisen ja ammatillisen osaamisen ulkopuolella olevia tekijöitä ja selittävät sitä, miksi teos ei vastaa ihannetta. Esimerkiksi hääparin sijoittaminen rakennustyömaalle on osoitus siitä, että taiteilija on vähän omituinen. *Se voi olla vähän tärähtänyt maalari.* Kuvan epäselvyys tai ihmishahmojen vääristyminen voivat taas johtua näkökyvyn heikkoudesta tai poikkeavuudesta.<sup>1</sup> *Jos se ite näkee ihmiset tällälailalla ja se kuvittelee, että ne näyttää tommosilta.* (Tuntematon.)

#### Venytetty todellisuus

Jos se on ollut vähän sekaisin. (Chagall.) Maalari on saattanut olla vähän vinksautunut. Jos sillä on päässä kaikunu joku huuto, niin se on sitten pyöriny kaikki silmissä. Jos se pyörii se ihminenkin siinä silmissä. (Munch.)

Tästä se näyttää selvältä, mutta sitten kun menee taaksepäin, ei se enää näytä selvältä. Jos tää ois valokuvauskoneella otettu, niin siinä ois täytyny olla linssissä jotain vikaa. On niin epätarkka. Jos se on ollu huonosilmäinen, niin se on nähny ne noin. Se on lähelle nähnyt hyvin, mutta sitten tuonne kauas on nähny huonosti. (Myljnikov.)

Jos se on nähny maailman vähän tummana ja sitten jotain värillisiä pisteitä. (Chagall.) Jos se näkee tällä tavalla asiat. (Munch.) Se on vähän abstraktia sillee, että nää kasvot ei oo ihan niinkun ihmisellä. Jos se on nähnyt ihmiset sillä tavalla. (Picasso.)

Aiheen omituisuus tai poikkeavuus voi johtua myös itse kuvauskohteesta. Esimerkiksi Pimenovin maalauksessa ympäristön omituisuus johtuu kuvattavista ihmisistä. He ovat omituisia mennessään viettämään häitään rakennustyömaalle. *Ketkä on häät järjestäny tommoseen paikaan, on vähän porukka sekaisin.* Taiteilija kuvaa vain sen, miten asiat ovat tai tapahtuvat.

<sup>1</sup> Tunnettu esimerkki ajattelutavasta on El Greco -harha. Aikoinaan eräät tutkijat olettivat, että taiteilijan pitkänomaisiksi vääristyneet hahmot johtuvat hänen karsastavasta katseestaan. Mutta jos ajatellaan selitystä loppuun asti, havaitaan, ettei vääristyminen voi johtua taittovirheestä, koska sama virhe pätsi myös taiteilijan maalaamaan kuvaan. Taiteilija on oman työnsä ensimmäinen katselija, jolloin vääristymät myös korjaantuisivat maalatessa, ja kaikki, niin taiteilija kuin katsojatkin, näkisivät kuvan normaalina (Gombrich 1982, 182).

Vastaavasti Picasson maalaus esittää naista, jolla on ruma naamari kasvoillaan, ja Klee on nähnyt ihmisen, jolla on silmät eri paria. *Luultavasti se on nähnyt semmosen ihmisen, jolla on silmät eri tavalla.*

Aika mahoton juttu. Morsiussaattue rakennustyömaalla. Hirveen suur kaupunki eikä kirkkoakaan missään. Hyppii keskellä kaupunkia morsiusparissa. Voi äly. Pimpoja, siis täysin tärähtäneitä ihmisiä. Jos toi on tosi tilanne, ne on kyllä todella kakoja. Järkee talsia hirveen kurasen rakennustyömaan läpi morsiuspuvussa. Mä en kyllä ymmärrä mitä se merkitsee, mutta luultavasti piirtäjä on täysin älytön. Melkein kokonaan yhtä siansaksaa. Se on tärähtänyt, ei siitä pääse mihinkään. Jos morsiuspari halutaan kuvata, niin ei se oo järkevää panna niitä rakennustyömaalle talsimaan hirveen morsiussaaton kanssa. Kyllä sinne kirkon tarviis eikä mitään rakennustyömaata. (Pimenov.)

Se ei ole oikein nätti. Siinä on joku nainen, joka on laittanut tollasen ruman naamion naamaansa. Rupesin heti ajattelemaan, minkä näkönen se olisi oikeasti se nainen. Sitä voi kattoo kahdella tavalla. Ensin näyttää, että se on kamalan ruma, mutta sitten kun kattoo, niin siinä onkin joku naamari vaan. Se on varmaan halunnu, että se on jotenkin salaperäinen tai sillein. Sen naamarin takaa, kun sen ottaa pois, niin se näyttää erilaiselta sitten. On tuo varmaan aika vaikea tehdä, kun ajattelee mitä siinä joutuisi tekemään että siitä saisi tollaisen, että näkyy vähän että siellä on joku nätimpiikin takana. (Picasso.)

Edellä kuvatut "luonnolliset selitykset" ovat itsessään varsin eksentrisiä, mutta ne voivat saada myös hienovaraisempia muotoja. Esimerkiksi jos teos kuvaa maisemaa, joka katsojasta on epäselvä tai liian yksivärinen, hän naturalisoi tämän "puutteen" tekemällä siitä kohteen ominaisuuden, jolloin kyse on jälleen siitä, että taiteilija vain kuvaa kohteen sellaisenaan. Esimerkiksi K'un Ts'anin maalaus "Joki vehmaassa vuoristossa" on epäselvä ja keskeltä tyhjä sumun vuoksi. *Jos siellä todellakin on sumuista, niin ei sinne oikein voi mitään piirtää, jos sumua on.* Samalla tavoin värien yksitoikkoisuus tai tummuus johtuu kuvattavasta kohteesta. Tizianin maalaus on tumma, koska teos kuvaa aikaa, jolloin sähkövalo ei ollut vielä keksitty. Teos ei vastaa toteutukseltaan ihannetta, mutta taiteilija ei voi tehdä parempaakaan, koska kohde todellisuudessa on sellainen kuin on; ei sitä voi mennä muuttelemaan. Se on kuvattava sellaisena kuin se on. *Jos tää on maisemakuva, niin ei maisemassa oikein voi mitään muuttaa, ellei sinne mee mitään muuttamaan.*

Jos tää on semmoselta paikalta, että siinä ei oikein värejä paljon ookaan ja sitten muutenkin taiteilija on ehkä halunnut tehdä siitä semmosen, että siinä on vaan tuommosta ruskeeta ja pikkusen vihreätä, et siitä ei tulis mitään värien sekamelskaa. (K'un Ts'an.)

Tausta on aika musta. Nainen ja lapsi on tehty pääaiheeks. Sen takia, että nainen tulis hyvin näkyviin, tausta on ihan melkein musta. Se on pelkästään tää nainen. Pikkusen vois vaalentaa näitä taustoja, kun se on aika älytöntä, että tässä on hirvee kontrasti. Tässä on hirveen valosaa ja sitten yhtäkkiä tuleeekin karmeen pimeätä. Se näyttää aika vanhalta vaatetuksen perusteella, niin se ei oikein tunnu järkevältä, että siinä sähkövalollakaan ois tehty mitään. (Tizian.)

Venytyssä todellisuudessa olennaista on katsojan vankkumaton usko siihen, että taide kuvaa todellisuutta sellaisenaan. Tästä seuraa, että ideaalin vastaiset seikat on jollakin tavoin sovitettava ajatukseen taiteen olemuksesta, ellei kallistu pitämään teosta todellisuuden vääristelynä. Painotusero konventionaaliseen ja mahdolliseen todellisuuteen on selvä. Kun edellisessä taideteoksen aihepiiri rajataan stereotyyppisesti koskemaan kaikkein yleisintä ja jälkimmäisessä kaikkia kuviteltavissa olevia mahdollisuuksia, niin venytyssä ikään kuin viimeiseen asti yritetään pitää kiinni siitä, että taide jäljittelee todellisuutta. Venyttämällä todellisuuden rajoja ihanteen vastaiset piirteet tehdään "luonnollisiksi", niistä tulee todellisuuden ilmiöitä, ja käsitys taiteen olemuksesta pätee edelleenkin. Sitä ei tarvitse kyseenalaistaa.

Tämä tulee erittäin selvästi näkyviin myös silloin, kun ajattelutapaa sovelletaan abstraktiin taiteeseen. Kleen maalaus "Humala" on tästä hyvä esimerkki. Maalauksen yksityiskohdat muistuttavat epämääräisesti mm. päätä, korvaa, eläintä, siemeniä ja purjetta. Niistä ei kuitenkaan synny mitään tarinaa, johon yksityiskohdat voitaisiin yhdistää. Kuitenkin teoksen abstraktius voidaan naturalisoida tekemällä siitä kohteen ominaisuus, jolloin teos muuttuu todellisuutta jäljitteleväksi. Esimerkiksi katsoja voi ajattella, että taiteilija jäljittelee lapsen piirtämistäpää. *Kaikki kuvattu sillee lapsellisesti. Ei uskois, että tällainen on taideteokseks otettu tai johonkin näyttelyyn, koska tuo on kuin jonkun lapsen tekemä työ. Jos sen lapsi on kuollu ja se haluaa muistuttaa sitä. / On kuin*

*pieni lapsi olis tehnyt. Tarkotettu tällaseks. Jos se on halunnut olla pieni lapsi. Taiteilijalla voi olla erityinen syy menettelyynsä, mutta olennaista on, että selitys samalla kun se tekee ihanteesta poikkeamisen hyväksytyksi, se muuttaa teoksen todellisuuden jäljittelyksi. Kuvaustapa on seurausta mallista, joka taiteilijalla on mielessään. Sama toistuu, kun katsoja olettaa taiteilijan jäljittelevän luolamaalausta tai vastaavaa tyyliä. Jos se on jotain muinaistyyliä ruvennu käyttää. Abstraktius kohteen ominaisuutena takaa sen, että teos sittenkin jäljittelee todellisuutta uskollisesti ja aidosti. Taiteilija tekee vain sen, mitä jäljittelyn kohde edellyttää.*

Teos voidaan myös siirtää pois kokonaan taiteen kategoriasta, jolloin siihen ei tarvitse soveltaa niitä oletuksia, joita katsojalla on taiteesta. Esimerkiksi jos Kleen maalaus nimetään lapsen piirrokseksi, luolamaalaukseksi tai salakirjoitukseksi tai tuntemattoman tekijän miniatyyrimaalaus sadun kuvitukseksi, ei synny mitään ristiriitaa sen kanssa, mitä katsoja ajattelee taiteen olemuksesta tai taiteen tekemisestä, vaan hän voi hyväksyä kuvan sellaisenaan.<sup>1</sup> *Muistoja lapsuuden piirustusajoista. | Jos se on ollu neljävuotias, niin se on mahtavasti tehty. On se sellaseltakin jos ei oo piirtäny ennen. (Klee.)*

Se on vähän sekava, mutta siinä ei ole laitettu kaikkea tavaraa päällekkäin. Sit se on niinkun yksinkertaistettu, että se ei oo hirmu monimutkanen. Se ei ole liian monimutkanen, vaikka se on vähän sekava. Hirmu vähän käytetty värejä. Jos tää on jonkun sellasen luolaihmissen tekemä, niin tää on hyvä, mutta jos tää on nykyajan taiteilijan työ, niin tää on huono. Hirmu luonnoton kaikki nää, tää elukkakin tässä, niin se on tikkuelukka. Koivet, häntä ja kaula. Tällä ihmisellä on silmät missä satuu ja yks korva vaan ja ruumis puuttuu kokonaan. Ukon silmät on eri väriset. Tuo elukan kallo saattaa olla muuten kuin puolikas, yks silmä. Sitten se keltanen. Se tuo tähän vähän vaihtelua, kun ne on eri värisiä, kun tuo koko muu on punanen. Sillä on ehkä ollu sellaset välineet, että ei ole paljon parempaa pystynyt tekemään. Saattaa olla joku rukous jumalille, että saa paremman saaliin tai sadon tai sitten kiitos. (Klee.)

Salakirjoitusta. Ois ihan hauska selvittää. Se on niin hauskan näkönen, kun siinä on tuommonen kummallinen silmä tuossa. Nää pienet vähän täällä häiritsee, kun ei oikein tiedä, mitä nää oikein täällä on. Tuolle pitäisi rakentaa pää. Ai mutta tossa sitä varmaan onkin. Jos se ois vaikka

<sup>1</sup> Tuntemattoman tekijän miniatyyrimaalauksesta sadun kuvituksena s. 64-66.

jossain piilossa. Joku vienny sen tai tehny kidnappauksen ja sit se on maalannu tommosen. Lähettäny sen johonkin taideteokseen tai tämmösiin paikkoihin. Tuo niinkun tarkoittaa jotain apua, olen siellä ja veneellä vietiin. Sitten on kauheita hirmu petoja ja kaikkea tämmösiä että aurinko paistaa ja vähän niinkun kolme erilaista kuuta on. (Klee.)

Vaikka teos luokitellaan taiteen ulkopuolelle, siitä voidaan kuitenkin puhua kuin taideteoksesta. Olennainen on kuitenkin se teoksen alkuperää ja tarkoitusta koskeva ero, jonka katsoja tekee.<sup>1</sup> Esimerkiksi Kleen maalaus luolamaalauksena hyväksytään sellaisenaan, koska sitä pidetään aitona. Se on kuva sellaisesta, mitä ihmiset ovat joskus aikojen alussa tehneet. Se on yksinkertainen ja alkeellinen, mutta se on ymmärrettävää, koska silloin ei osattu tehdä parempia eikä ollut kunnollisia välineitäkään. *Nää on ollu sillon vaikeita tehdä, kun tää on tehty.* Nykyaiteilijan tekemänä työ sijoitetaan taiteen kategoriaan ja siihen sovelletaan taiteen kriteereitä totuutta, luonnollisuutta ja tarkkuutta. Aitous on tällöin tipotiessään, ja kuvasta tulee taiteen irvikuva.

---

<sup>1</sup> Monet vieraiden kulttuurien taidonnäytteet - esimerkiksi arkielämän esineet ja rituaaliset symbolit - ovat meille taideteoksia sen ansiosta, että ne institutionalisoidaan omassa kulttuurissamme. Ne siirretään taiteelliseen kontekstiin, joka usein merkitsee mm. esineen sijoittamista museoon tai galleriaan. Omassa kulttuurissaan ne eivät saa samanlaista kohtelua, vaikka olisivat aikoja sitten jääneet pois käytöstä (Maquet 1986, 13-24 ja 65). On ilmeistä, että lapsille taidonnäytteet pysyvät taidonnäytteinä. Heidän silmissään esineet eivät käy läpi metamorfoosia, joten luolamaalaus on alkuperäinen taidonnäyte, ei taideteos. Sama pätee lasten omiin piirroksiin. Ne ovat ensisijaisesti heidän taidonnäytteitään. Tämä voi johtua siitä, että lapset omaksuvat aikuisten tavan sijoittaa lasten taide epäkypsänä taidemaailman marginaaliin tai sen ulkopuolelle (ks. Matthews 1989). Mutta se voi olla sidoksissa myös käsitykseen taiteesta todellisuuden jäljittelynä, mikä rajoittaa taiteena näkemistä.

## Taiteen irvikuva

Abstraktin kuvan "ylevöittäminen" siirtämällä se todellisuutta jäljittelevän taiteen kategoriaan ei kuitenkaan aina ole mahdollista, vaan katsoja joutuu vastakkain sen tosiasian kanssa, että teos on abstrakti. Välttämättä teosta ei kuitenkaan kohdella abstraktina, vaan siihen sovelletaan todellisuutta jäljittelevän taiteen kriteereitä. Katsoja lähtee siitä, että teoksen tarkoituksena on kuvata jotakin, mutta teos on huonosti tehty. Hän yrittää tunnistaa aiheen ja tekee samalla ehdotuksia, miten aihe pitäisi kuvata selvemmin. Abstrakti teos on taiteilijan epäonnistunut yritys kuvata aihe, mistä syystä se on sekava, alkeellinen tai yksinkertainen.

Joku autokolari tai joku sellanen, että kaikki lentelee. Se on yrittänyt tehdä, että siinä on kaikkea romua ja niistä ei ota selvää. Tuo tausta voisi olla joku tie tai pensaikko tai missä se on nyt tapahtunut se kolari. Nuo autot voisi olla ihan oikean näköisiä. (Appel.)

Mutta teos on voitu myös tehdä abstraktiksi, jolloin kyse ei ole epäonnistumisesta. *Se ei esitä mitään. Siihen on vaan läntätty erilaisia muotoja ja yks ihmisen pää. Se on tällänen sotkunen.* (Klee.) *Läiskitty värejä summamutikassa.* (Appel.) Tällöin arvostelun kohteeksi nousee se, ettei sillä ole aihetta lainkaan, koska katsojan käsityksen mukaan taideteoksen tulee aina kuvata jotakin. *Kyllä taideteoksista pitäis aina saada jotain selvyyttä, ennen kuin ymmärtäis niistä mitään. Tässä ei ole minkäänlaista järkevää kuvioo.* (Appel.) Tunnistettavat kohteet tai esittävät fragmentit eivät pelkästään aiheeksi riitä, vaan aiheen on oltava kokonaisuus, joka kertoo katsojalle oman tarinansa. *Siinä ei ole tarpeeks, mistä tietäs mitä se esittää.* (Klee.) Teos ilman esittävää aihetta on vailla mieltä, koska se ei vastaa katsojan käsitystä taiteen tehtävästä todellisuuden kuvaajana. *Ehkä se on ajatellu, että pitää arvata, että mikä se on. Maalais sillei vähän tarkemmin, ettei niin kamalasti tarvitse arvata, että mitä siinä on.* (Appel.)

Niinpä abstraktia taidetta tehdäänkin erilaisista syistä, jotka pakottavat tai saavat taiteilijan tekemään maalauksen, joka on vastoin kaikkia niitä periaatteita, joista kunnan taiteen tunnistaa. Syyt eivät ole erityisen kunniallisia tai taiteilijaa imartelevia. Syyoletusten vähättelevä ja tuomitseva sävy kertoo omalla tavallaan siitä, miten toisarvoista ja halveksittua abstraktin taiteen tekeminen on katsojan silmissä (kuvio 3). Taiteilija itse voi tietenkin pitää tekemästään, ja hänellä on ehkä ollut jokin ajatuskin mielessään maalatessaan, mutta se ei pelasta teosta katsojan tuomiolta. *Jos se sen mielestä sopii. / Se ite tietää mitä siinä on.*

Abstraktin taiteen tekeminen	
Taitamattomuus	Suhde työhön
<ul style="list-style-type: none"> <li>- ei hallitse tarvittavia taitoja</li> <li>- ei ole ollut mallia</li> <li>- ei ole keksinyt mitään aihetta</li> <li>- yrittänyt keksiä itse</li> <li>- käyttänyt mielikuvi-tustaan</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- huolimaton</li> <li>- ei ole paneutunut riittävästi</li> <li>- ei viitsi tehdä kunnolla</li> <li>- jäänyt kesken</li> <li>- tekee hivin vuoksi</li> <li>- päähänpisto</li> </ul>
On epäonnistunut	On "vinksautanut"
Ei vaadi taitoa	Haluaa olla erilainen

Kuvio 3. Abstraktin taiteen tekeminen

Abstraktin taiteen tekeminen on katsojan mielestä eettisesti arveluttavaa. Se on katsojan huiputtamista ja osoittaa, ettei taiteilija suhtaudu työhönsä kovin vakavasti. Hän on esimerkiksi ollut huolimaton eikä ole riittävästi suunnitellut työtään etukäteen, ja siksi hän on epäonnistunut. Hän on voinut tehdä maalauksen myös pelkästään aikansa kuluksi, eikä ole siten paneutunut sii-



hen samalla tavoin kuin tosi mielellä tehdessään. *Jos ei ole ollu muuta tekemistä.* (Klee.) *Jos sillä taiteilijalla ei ole ollut muuta tekemistä kun sotata vaan niitä värejä tuohon. Se on tehnyt tämmösen sitten.* (Appel.) Niinkin saattaa olla, että taiteilija ei ole jaksanut tai häntä ei ole huvittanut tehdä kunnolla, joten hän on vain kokeillut eri värejä tai ei ole jostain syystä halunnut tehdä parempaa. *Se voi olla, että se ei yksinkertaisesti halunnut tehdä parempaa.* (Appel.) Kyse voi olla myös siitä, että hän ei osaa tehdä parempaa, koska ei hallitse tekemisen konventioita. Hän ei ole riittävän ammattitaitoinen. *Se on niinkun se ois johonkin sohvan seinustaan piirretty väriliidulla. Jos se ei ole muuta osannut.* (Klee.) Sekin on mahdollista, että työ on vain jäänyt kesken, koska taiteilijalta on loppunut värit tai sillä ei ole ollu aikaa tehdä työtä valmiiksi tai hän on yrittänyt tehdä muistin varaisesti ja keksinyt itse jotakin ja on sitten epäonnistunut työssään.

Jos tää on tehty tauluks, niin kyllä luolaihmisetkin on tehneet parempia. Se on niin älytön jotenkin, että siihen on yritetty kaiken näkösiä kuvioita laittaa ja sitten sotkettu tosta alustaa vähän vedellä ja nuo värit ois levähtäneet tuohon. Vetäsee pari viivaa ja länttää vettä päälle, niin värit levähtää tolla tavalla mukavasti. Jos siinä on yritetty kuuta kuvata, niin kai mä kuun laittaisin taivaalle ja kukan tuohon maahan että mikä liekään lammas onkaan tuossa ja ihmisen sinne maankamaralle eikä leijaillemaan jonnekin sinne tänne. (Klee.)

Tuolla näkyy ihmisen näkönen ja keltanen vuori. Tässä on terävä vuoren huippu ja siinä on jotain laavaa. Varmaan tulivuoren purkaus. Se on ite keksinyt jotain tommosta kuvaa, koittanu keksiä tuommosta kuvaa. Tuossa vois olla ruskeeta ja taivaalla ois puhdasta sinistäkin. Täällä sinistä ja uimaranta. (Appel.)

Katsojan käsityksen mukaan abstraktin taiteen tekeminen ei vaadi tai osoita erityistä ammattitaitoa. Riittää, että läiskii värejä kankaalle. *Joku on vaan pistäny värejä eikä oikein oo ajatellu, mitä siihen laittaa.* (Appel.) Pieni lapsikin osaa tehdä samanlaisia. *Mun pikkusisko, joka on yksivuotias, osais tehdä tommosen.* (Klee.) *Kuka vain osais tehdä tollasen.* (Appel.) Tästä syystä taiteilija, joka tietää olevansa huono piirtämään, voi suosia abstraktia tekotapaa. *Jos se on huono piirtäjä ja ajattelee, että tehään nyt tällanen.* (Appel.)

Tääkin tietysti olevinaan joku arvokas. Ihan hirvee. Mää voisin tuoda tuolta kuvaamataidon luokasta vesiväriä, jossa on ihan samalaisia. Jotenkin rupee naurattamaan, että joku täysjärkinen on voinut tämmösen sohlata. Tämmösenhän pystyy tekemään kuka vaan. Ei tässä ole mitään ideaa. Tässä ei ole puhtaita muotoja vaan jotain sohlattuja ja lätkästyjä värejä. Tuo punanenkin näyttää ihan tuubista puristetulta. (Appel.)

Se on jotain ihme modernia taidetta ja siinä on vaan lätkitty värejä. Se on ihan sama kuin minä vetäisin jotakin maalipurkkeja, heittelisin seinille ja ottaisin sitten ne pois siitä. Sanoisin, että tässä on lentävä lintu ja kaikki uskoo kun ne ei tiä, miten mä katon sitä. (Appel.)

Syyinä voi olla myös se, että taiteilija ei yksinkertaisesti keksi mitä hän maalaisi. *Se on voinut sotkee vaan ja ei oo keksinyt mitä se tekee. / Jos ei ole oikein muuta keksinyt.* (Appel.) Hän ei osaa päättää mitä maalaisi, tai häneltä puuttuu kyky kuvitella aiheita tai tuottaa mielikuvia aiheesta. *Jos sille ei oo tullu mitään mieleen. Sille ei ole tullut omia mielikuvia, maalannut sitten jottain. / Ei mitään sellaista kuvaa, minkä se siitä asiasta ois voinu tehdä, niin se on sitten iskeny noita värejä tonne.* (Appel.)

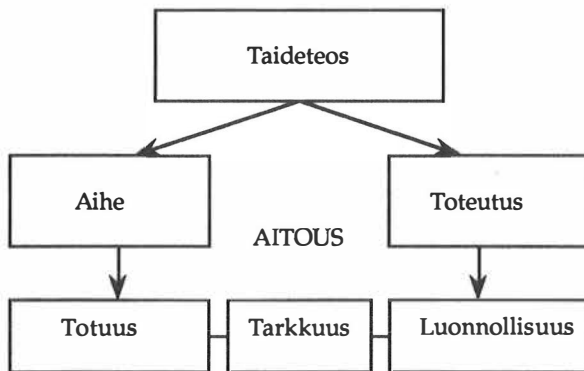
Lisäksi abstraktiin tekotapaan voi johtaa taiteilijan halu olla erilainen tai erikoinen. Siten hän saavuttaa kuuluisuutta ja mainetta, mutta katsoja ei tällaisia pyrkimyksiä arvosta. Pikemminkin hän ihmettelee, miksi tällaista taidetta tehdään, kun siitä ei ymmärrä mitään. *Minkähän takia ihmiset tällasiakin tekee. Ei tässä ole mitään järkevää. Sekavia hahmoja. Taiteilijasta on tullu kuuluisa. Se on halunnu itelleen mainetta. / Se on aatellu vaan, että ihmiset tykkää enemmän kun se on erilainen kuin muut.* (Klee.) Myönteisimminkin ajateltuna taiteilija vain leikittelee ja tyytyy helppoihin ratkaisuihin. Kuinka katsoja silloin voi ottaa vakavasti abstraktin taiteen? Parempi olisikin, jos sellaista ei tehtäisi ollenkaan. *On tyhmää, kun tollasia tehään. Ei tällaista ois pitäny tehdä ollenkaan.* Ainakaan se ei ansaitse taiteen nimeä. *Onks toi taidetta. Mitähän se taiteilija on tuossa yrittäny kuvata. Mää ainakin ihmettelen, miks tämmösestä taiteesta saattaa maksaa monia tuhansia markkoja. Miks joku viittii laittaa niitä ees seinälle.* (Appel.) *Tossa ei oo oikeestaan semmosta taide-*

*teosta yhtään. Tuohon on vaan tommosia ihmeellisiä laitettu. Se on kait jotain merkkejä tai jotain. (Klee.)*

Jos se on (taiteilijan) työ, niin se on yksinkertaisesti tärhtänyt sen tekiä. Joku joka on juovuksissa voi pitää tästä. Kuin intiaanilapset leikkineet maaleilla. Eikö ne yksinkertaisesti opi sitä, että tämmöstä on turha tehdä, kukaan ymmärrä tommosia. Se on varmaan ollu värisokee kaiken lisäksi. Tommosen voi tehdä vaikka kuinka helposti, vetäsee vaan pari viivaa ja länttää pariin kohtaan väriä. (Klee.)

## Ideaali taideteos

Katsojan käsityksen mukaan taideteoksen tehtävänä on reaali-  
maailman ilmiöiden aito kuvaaminen eli todellisuuden suora,  
rehellinen ja vilpittömän jäljitteleminen. Hän siis olettaa, että taide  
kuvaa sellaista mikä on totta, ja tekee sen tavalla, josta katsoja  
voi heti tunnistaa ja ymmärtää näkemänsä pieniä yksityiskohtia  
myöten. Luonnollisesta kuvasta *saa enemmän irti* kuin abstrak-  
tista maalauksesta. *Tää on semmonen luonnollinen. Siitä heti  
tajuua mitä siinä on.* Aitous on se ominaisuus, jolla onnistunutta  
taideteosta kuvataan. Se sisältää arvion aiheen totuudelli-  
suudesta ja kuvauksen luonnollisuudesta ja selkeydestä (kuvio  
4). *Nuo ihmiset on niin aidon näkösiä. Ihan kun valokuva olisi  
tämä työ. Taivaskin on ihan itensä näkönen.* Aitous voidaan  
kuvata myös ilmauksilla *todenmukainen, todellinen, realistinen,  
näköinen, oikea, elävä, luonnollinen tai luonnonmukainen.*



Kuvio 4. Esittävyden arviointikriteerit

Kuva saa olla jonkin verran muunneltu esimerkiksi siten, että siinä korostetaan aiheen joitakin piirteitä tai ryhmitellään kohteet uudella tavalla, mutta se ei saa kadottaa analogian tunnetta. Pelkkä kohteen tunnistaminen ei riitä, vaan katsojan on nähtävä selvästi, mitä teos esittää, ja sen on oltava elävän näköinen. Tällöin *pelkistäminen, tyylittely, korostaminen* tai *liioitteleminen* ovat hyväksytyjä tyylillisiä keinoja teoksen kauneuden lisäämiseksi. Luonnollisuuden näkökulmasta samat piirteet taas ovatkin kielteisiä. Esimerkiksi tyhjä tila japanilaisen piirroksen taustana ei ole luonnollinen ratkaisu, vaan taustan tulisi olla kolmiulotteinen tila. Silloin kiitosta saavat teokset, joissa näin on menetelty. *Ei oo jätetty vaikka taustaa ollenkaan tekemättä.* Ilmiönä tätä voidaan nimittää tyhjän tilan kammoksi.<sup>1</sup> Kolmiulotteisesta tilasta voidaan myös tinkiä luokittelemalla teos piirroksiksi. *Ei se ole oikein taideteos ollenkaan. Sellanen piirros.*

<sup>1</sup> Tarkka (1990, 12) käyttää ilmaisua "tyhjän tilan kammo" kuvaamaan sitä hetkeä, kun taiteilijalla on edessään tyhjä kangas. Tässä ilmaisu kuvaa sitä vaikeutta, joka katsojalla on ymmärtää tyhjä tila muutokielen elementtinä, koska se poikkeaa totutuista kuvaamisen konventioista.

Ihanteellisessa taideteoksessa aihe ja toteutus ovat yhtä. Silloin kuva on *sopusointuinen*. Ne erottuvat toisistaan vain siinä tapauksessa, että toteutus poikkeaa ideaalista eli realistisesta toteutuksesta.<sup>1</sup> Muuten muotokieli on esittävyuden elimellinen osa, ei kuvan itsenäinen elementti. Tällaisen kuvan tekeminen edellyttää taiteilijalta hyvää ammattitaitoa.

## Taiteen tekeminen

Taiteen tehtävä todellisuuden jäljittelynä määrittelee sen, millaisia taitoja taiteilija tarvitsee: mistä hänen ammattitaitonsa muodostuu. Taiteilija voi maalata joko suoraan mallista tai muistinvaraisesti, mutta hänen on aina pyrittävä mahdollisimman suureen samankaltaisuuteen jäljittelyn kohteen kanssa. *Yrittää ottaa vertaa valokuvalle.* Tästä syystä tekeminen on vaikeaa. Mallista tekeminen varmistaa sen, että yksityiskohdat, mittasuhteet tai värit tulevat oikein kuvatuiksi. Alkuperäisen kohteen lisäksi valokuva, elokuva, teatteriesitys, maalaus tai kirjan kuva voivat toimia mallina. Malli takaa myös sen, että taide jäljittelee sellaista, mitä on olemassa. Taiteilija kuvaa tosiasioita, ei mitään mielikuvituksen tuotteita.

Tää on kait jonkun kirjan perusteella, että en mä tiedä miten ois muuten tommosen hassun jutun keksiny, että tuommoselle työmaalle hääparin laittais. (Pimenov.) Jospa se onkin joku perinteinen asia, joka sille on jääny jostain mieleen. Jos se on joskus nähny tämmösen kuvan ja sitten jälkeen päin halunnukin kuvata sen, joka jääny mieleen sillei. Sit oo ollukaan muuta mielessä, niin se on sit kuvannu sen siihen paperille. (Hiroshige.) Se on katonut mallia jostain muusta työstä. (Taikan.) Jos se on nähnyt vaikka jonkun teatteriesityksen. (Tuntematon.)

Taiteen tekemiseen tarvitaan ennen kaikkea kädentaitoja, teknistä osaamista sekä kuvaamisen sääntöjen ja periaatteiden

---

<sup>1</sup> Salminen (1982) puhuu kuvan kaksoistodellisuudesta, jolla hän tarkoittaa sitä, että kuvaa voidaan katsoa kiinnittämällä huomiota joko sen sisältöön eli siihen, mitä kuva esittää, tai muotoon eli siihen, miten kuva esittää.

tuntemista ja hallintaa (kuvio 5). Tekeminen muistuttaa tuotteen valmistamista. Sillä on käsityön luonne: taitavuutta ja huolellisuutta ihailaan. Tekemisen käsityöläisyyttä korostaa vielä se, että tekeminen mielletään taidoksi, joka opitaan harjaantumalla. Abstraktin taiteen tekeminen ei erityistä taitoa vaadi, kun taas todellisuutta kuvaavan taiteen tekeminen vaatii vuosien harjoittelun. *Vaikee tehdä ja oonpahan pieni vielä. Aikaa varttua. / En määhän ainakaan nyt osaa. Kyllä ehkä isompana sitten. / Ehkä osaisin, jos harjoittelisin turpeeksi.* Taiteilija on kuin taitava käsityöläinen, joka hyvän ammattitaitonsa turvin valmistaa taide-teoksen.<sup>1</sup> *Se on hyvin ja taidokkaasti tehty. Sellanen ammattilaisen teos.*

Esittävän taiteen tekeminen	
Taidot	Suhde työhön
- käden taidot - tekniikat - kuvaamisen konventiot	- huolellinen - paneutunut - kärsivällinen
On vaikeaa	Tarvitaan aikaa

Kuvio 5. Esittävän taiteen tekeminen

Itse aiheen kannalta on tärkeää, että taiteilijalla on kyky havaita asioita ja yksityiskohtia sekä kekseliäisyyttä asioiden kuvaamiseksi. *Taiteilija huomaa kaikenlaiset asiat. Siinä on kaikkia tollasia yksityiskohtia ja se taiteilija vaan huomaa ne ja osaa tehdä.* (Pimenov.) *Sille on vaan välähtänyt päähän tehdä tällönen työ.* (Tizian.) *Tuo yks kukka muistuttaa jotenkin sirkkelin terää. Se on hyvin keksitty siihen.* (Hokusai.) Muilta osin taiteen

<sup>1</sup> Vrt. Bonsdorff 1991.

tekeminen on rankkaa työtä, joka edellyttää perusteellista suunnittelua ja paneutumista. Se vaatii tekijältään aikaa, huolellisuutta, kärsivällisyyttä ja pitkäjänteisyyttä. Muita avuja ei sitten tarvitakaan, koska kokonaisuus ja yksityiskohdat määräytyvät itse todellisuudesta. Taiteilijan tehtävänä on vain siirtää todellisuus kankaalle mahdollisimman luonnollisena. Huolellisuus on siis osaamista ja paneutumista työhön.

**Taiteen tekeminen vaatii aikaa, huolellisuutta ja kärsivällisyyttä**

Se on tehty sillai tarkasti eikä mitenkään hutiloiden ja siinä kaikki varjot näkyy hirveen hyvin ja kaikki nää laskokset tuossa hameessa ja kaikki on hirveen selvästi tehty. Kyllä sen tekemiseen on varmaan käytetty paljon aikaa. / Se on tollee aika hienosti maalattu, ettei mitenkään niin nopeelta maalaukselta näytä. (Tizian.) Mä en jaksais kattoo päiväkausia jokea ja piirtää puita. (Taikan.)

Kaikki lehetkin on tehty yhellä viivalla. Ei oo hirveesti korjailtu. (Hokusai.) Jos sillä on ollu pitkä aika (aikaa käytettävissä) ja tarkasti kuvattu, ettei se ole yhtä viivaa vetässy ja sillä siisti. (Myljnikov.)

Tarkasti tehty. Ei ois malttia mulla. / Mulla ei ole kärsivällisyyttä tehä tarkkaa. (Myljnikov.) Tässä nää pienetkin asiat on hyvin kuvattu ja jaksettu tehä kaikki pienetkin ihan loppuun saakka. (Tuntematon.)

Jos teos ei toteutukseltaan vastaa katsojan ihannekuva, kyse on epäonnistumisesta, mikä johtuu siitä, että taiteilija on ollut huolimaton. *Nuo talot tuolla on tehty aika huolimattomasti.* (Pimenov.) Ehkä hän ei ole riittävästi paneutunut työhönsä tai ei ole viitsinyt tehdä sitä kunnolla tai loppuun asti. *Siinä varmaan ollu taiteilijalla värejä, mutta niitä ei ole käytetty. Jos se on säästänyt.* (Taikan.) Sekin on mahdollista, että hän on ajatellut selvitä vähällä ja päättänyt tehdä helpon työn. *Ajatellu, että piirtää jonkun helpon.* (Taikan.) Mutta taiteilija voi epäonnistua myös tahtomattaan siksi, että hän ei ole riittävän ammattitaitoinen. *Jos se ei ole osannut tehä tarkkaa työtä. Se ei osaa tehä niin tarkkaa työtä, että se olis laittanut noihin lehtiin kaikki. Se on vaan piirtänyt näin.* (Hokusai.) Siitä syystä hän voi myös jättää pois jotakin sellaista, mitä ei osaa kunnolla kuvata, kuten esimerkiksi kolmiulotteisen tilan. *Toi on tollee vähän huonosti*

*tehty, ettei niillä (ihmisillä) ole mitään taustoja. / Ne ei ehkä osaa kuvata maata sillälaila kuin me eurooppalaiset. (Kiyohiro.)*

#### **Huolimattomasti tehty tai keskeneräinen<sup>1</sup>**

On tahtonut tuoda kukkia esille ja on pelkistänyt niitä ajan voittamiseksi. (Hokusai.) Oksat ei näytä todellisilta. Ne on niinkun tollee sutastu vaan. Ei ole mitään pyöreyttä. (Hiroshige.) Kai sitä pitäis varjostuksiakin osata, jos osaa nuin tarkasti piirtää. (Kiyohiro.)

Jos tää oltas loppuun tehty, niin kyllä tästä varmaan parempi olis tullu. Ei kai ne japanilaisetkaan niin nuukia oo, että ne kesken jättää. (Kiyohiro.) Se on niinkun joku kankaan pala joka on tyrkätty sinne. Se ei näytä yhtään vuorelta. Ensinnä se on tehnyt tän puolen. Sitten se on alottanut täältä ja sitten se ei oo enää jaksanut tehdä. (Taikan.)

Onkohan tällä taiteilijalla loppunu aika kesken kun keskellä ei ole mitään. Se on tehnyt nää reunat hyvin, mutta väripaletista on loppunut värit kesken. Luultavasti keskelle aiottu piirtää jotain, mutta sitten ei ole tehnytään mitään. Siihen on aiottu tehdä joku kyläpahanen keskelle, mutta sitten onkin aika tai värit loppunu. Tekis työn loppuun, niin se ois hyvä. Jos ei jaksaa tehdä maalaustaan loppuun, niin kyllä sitten on aika huono juttu. Jos tehään hienosti nää kaikki reunukset, niin kaipa siinä sitten jotain laitetaan keskellekin eikä jätetä paperia valkoseks. Ihan järjetöntä, jos tehään noin. (K'un Ts'an.)

Kaiken kaikkiaan taiteen tekeminen on katsojan käsityksen mukaan varsin rationaalista toimintaa. Aiheen valittuaan taiteilija tietää, millaiselta lopputuloksen tulee näyttää. Sen jälkeen hänen tarvitsee vain suunnitella työnsä huolellisesti ja toteuttaa se järjestelmällisesti loppuun. Ajatus siitä, että taiteilija aloittaisi työnsä ilman ennalta määrättyä lähtökohtaa tai selvää kuvaa siitä, mitä on tekemässä, on mahdoton. Taiteilija voi tietenkin kokeilla kaikenlaista uutta ja erikoista vaikkapa sijoittamalla hääparin rakennustyömaalle tai tekemällä abstraktin maalauksen, mutta siinä ei nähdä mitään järkeä. *Se halus tuoda jotain uutta esille sinä aikana kun se maalas ton. (Pimenov.) Saattaa olla hienojen ihmisten mielestä hienoo, kun jätetään maa kokonaan kuvaamatta. (K'un Ts'an.) Se on luonnottoman näkönen tuo oksa. Jos se on halunnut siitä taulusta vähän erikoisemman*

<sup>1</sup> Ks. myös kuvauksia Picasson, Munchin, Chagallin ja tuntemattoman tekijän teoksista sivuilta 56-57.



*tai tosta taideteoksesta.* (Hiroshige.) Näin tehdessään taiteilija on irrationaalinen. Hän käyttää mielikuvitustaan, toimii mielijoh-teesta tai on peräti *vinksahtanut. Pyrstö on luonnoton. Se on käyttänyt siinä mielikuvitusta.* (Hiroshige.) *Mielikuvitus liik-keellä.* (Pimenov.) *Se on sen tyhmä päähänpisto. / Tehty hetken mielijohteesta.* (Klee.) Toimintana se ei ole tarkoituksen-mukaista, koska se on vastoin taiteen olemusta. Sen sijaan taitei-lija, joka tekee luonnollisesti eikä yritä mitään erikoista, on järkevä ja herättää taidoillaan ihailua. *Se on varmaan järkevä taiteilija ollu.* Hän on käsityöläinen, ja huolellisuus on hänen ammattiinsa liittyvä eettinen arvo.

## Taide jäljittelynä

Lasten käsitys taiteesta muistuttaa tietyiltä osin antiikin käsitystä taiteesta jäljittelynä. Näin voidaan sanoa, jos antiikin ajattelulle ominainen taiteen ja todellisuuden olemusta koskeva pohdiskelu jätetään tarkastelun ulkopuolelle ja katsotaan vain sitä, miten taiteen tehtävä ja tekeminen ymmärretään sekä miten taidetta arvioidaan.

Antiikin ajattelussa taide käsitetään jäljittelyksi, mikä tarkoittaa sitä, että sen kohdealueena ovat havaintomaailman ilmiöt. Taideteos on luonteeltaan mimeettinen ja viittaa siten itsensä ulkopuolella olevaan todellisuuteen. Tästä seuraa, että taiteen tekemisessä olennaista on mallin ja kopion suhde, jossa välikäsitteenä on mimesis, jäljittely.<sup>1</sup> Taideteos A on B:n (mallin) kuva,

---

<sup>1</sup> Antiikin ajattelulla viitataan tässä Platonin ja Aristoteleen käsityksiin taiteesta jäljittelynä. Vaikka heidän välillään on selvä ero mimesiksen arvostuksessa, kummankin lähtökohdana on samanlainen malli-kopiosuhde. Ero on siinä mitä taide jäljittelee. Platonin mukaan taiteentekijä jäljittelee havaittavia olioita ja niiden pintaominaisuuksia ja Aristoteleen mukaan yleistä. Taiteilija löytää luonnosta valmiina ne tyypit ja muodot, joita jäljittelee tai esittää. Kuisma 1991a, 22-24, 75 ja 105. Ks. myös Thesleff 1977, 32-37 ja Kaimio 1977, 78-80.

esittää B:tä tai on B:n jäljitelmä.<sup>1</sup> Olennaista jäljittelysuhteessa on, että jokin tietty olio on tarkoitettu jossain suhteessa samankaltaiseksi jonkun toisen olion kanssa. Mimeettisen samankaltaisuuden ei kuitenkaan tarvitse olla täydellistä. Riittää, että mallin ja kuvan ominaisuudet ovat osittain yhteneväiset.<sup>2</sup>

Taideteoksen mimeettisyydestä seuraa, että keskustelu taideteok-  
sista on aina sidoksissa reaali maailmaan. Käytännössä tämä  
merkitsee sitä, että taideteoksia verrataan alkuperäiseen eli reaa-  
li maailman tosiseikkoihin. Teokselle annetaan sille kuuluva  
mimeettinen arvo sen perusteella, onko kuvaus tosi kuvattavan  
suhteen. Katsojan on kuitenkin ensin tunnistettava kuvauksen  
kohde ja tiedettävä, miten jäljittely toteutetaan oikein, jotta hän  
pystyy vertaamaan kuvaa ja kohdetta keskenään ja esittämään  
arvionsa siitä, kuinka hyvin taiteentekijä on onnistunut esiku-  
van jäljittelyssä. Tähän ei tarvita niinkään taiteen tuntemusta  
kuin taideteoksen luonnossa esiintyvien mallien tuntemista.  
Tunnistettavuus-kriteerin taustalla on antiikin ajattelulle omi-  
nainen funktionaalisuuden ajatus. Kyse on siitä, kuinka hyvin  
jokin täyttää tehtävänsä. Jos taideteos ei ole tunnistettavissa, se on  
mimeettisenä tuotteena huono.<sup>3</sup>

Totuudenmukaisuus ilmenee mallin ja teoksen vastaavuussuh-  
teena. Siitä etäännyminen johtaa mimesis-suhteen katkeamiseen.  
Esimerkiksi taiteentekijä voi tehdä naarashirven, jolla on sarvet.  
Tällainen virhe ei ole kuitenkaan kovin vakava, koska hirvi on

---

<sup>1</sup> Kuisma 1991a, 25. Sörbomin (1966) mukaan 'jäljittely', 'esittäminen',  
'ilmaiseminen' jne edustavat mimesiksen merkityseroja (Kuisma 1991a, 33).  
Tämäntyyppinen semanttinen erottelu ei tässä kuitenkaan ole tarpeen.

<sup>2</sup> Kuisma 1991a, 29 ja 38. Platon jakaa mimesiksen kahteen luokkaan. Toisessa  
kuvan kaikki suhteet, värit jne ovat samat kuin esikuvan, ja toisessa ne voivat  
poiketa esikuvasta tietyn vaikutelman aikaansaamiseksi. Kumpikaan ei ole  
kuitenkaan sen arvostetumpaa (Thesleff 1977, 48-49). Aristoteles sen sijaan  
saattaisi hyväksyä jälkimmäisenkin, jos se päämäärän kannalta on tarkoi-  
tuksenmukaista eli tuottaa paremman tunnevaikutuksen kuin edellinen (Kuisma  
1991a, 98).

<sup>3</sup> Kuisma 1991a, 38 ja 63. Ensimmäinen kuitenkin todetaan se, onko aihe moraalisesti  
hyväksyttävä vai tuomittava. Vasta sen jälkeen on vuorossa toteutuksen  
arviointi ja teoksen mimeettisen arvon toteaminen (Kuisma 1991b). Ks. myös  
Thesleff 1977, 55.

vielä tunnistettavissa. Taidon kannalta virhe on epäolennainen (aksidentaalinen) ja voi johtua esimerkiksi siitä, että tekijä ei tunne kohdetta. Sen sijaan jos hirvi maalataan ei-jäljittelevästi eli kuvaa ei tunnisteta enää hirveksi, on kyseessä olennainen (essentiaalinen) virhe, joka on vakavampi. Tällöin kuvalla on niin paljon totuudenvastaisia ominaisuuksia, että se ei enää täytä tehtäväänsä.<sup>1</sup>

Kohteen kuvaaminen edellyttää siten käsillä tekemisen taitoa ja osaamista, koska tekijä tekee vain sen mitä pitääkin eli mitä esikuva edellyttää. Antiikin tékhnē 'taito' -käsitteeseen sisältyy tietynlainen rationaalinen perusmerkitys, joka tarkoittaa sitä, että ainakin periaatteessa taito on opetettavissa ja opittavissa. Se, mikä syntyy tällaisen taidon tuloksena, ei synny sattumanvaraisesti, vaan päämäärään edetään harkitusti askel askeleelta, koska tekijällä on jo päämäärä valmiina.<sup>2</sup> Kategorisesti taiteentekeminen ei eroa ammattimiehen (käsityöläisen) tekemisestä eikä työnteosta yleensä. Itse tekijöitäkin arvostetaan samalla tavoin eli hyvin suoritetun työn ja taitavuuden vuoksi.<sup>3</sup> Taiteellinen ekspressio ja luovuus eivät kuulu mimeettisen alueeseen.<sup>4</sup> Niin kauan kuin taidetta pidetään jäljittelynä, ei kuvan periaatteellista tunnistettavuutta voida ylittää. Jäljittelysuhteeseen on vaikea mahduttaa käsitteellisesti uusia, yllättäviä tai odottamattomia taiteellisen tekemisen tuloksia.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Aristoteles mainitsee seuraavat virhetyypit. Kuvaus on virheellistä, jos se esittää mahdotonta, järjenvastaista, moraalisesti vastenmielistä, ristiriitaista tai sellaista, mikä ei ole asianmukaista taidon suhteen. Vaihtoehtoista vain viimeinen on jossain määrin vapaa totuuden asettamista vaatimuksista. Kuisma 1991a, 99 ja 1991b.

<sup>2</sup> Kuisma 1991a, 42 ja 87.

<sup>3</sup> Kuisma 1991a, 62 ja 112. Ks. myös Thesleff 1977, 14-15.

<sup>4</sup> Kuisma 1991a, 25. Ekspressiolla voidaan tarkoittaa myös kuvattavien henkilöiden mielialoja, tunnetiloja tai luonteenominaisuuksia, joita voidaan jäljitellä eleinä, ilmeinä tai asentoina. Tässä merkityksessä ekspressio sisältyy mimeettisyyteen. Kuisma 1991b.

<sup>5</sup> Kuisma 1991a, 92 ja 103. Vasta kun taiteesta voidaan puhua tekemisenä ilman mallia, voidaan puhua luomisesta ja ekspressiosta. Toteuttamisen vastakohtana päämäärien tulisi olla tekemisen kohteena, jotta voitaisiin puhua vahvasti luovasta taidekäsitteestä (Kuisma 1991a, 81 ja 105). Lisäksi on hyvä muistaa, että kaikenlainen yksilöllisyyden ja persoonallisuuden korostaminen oli vierasta antiikin kreikkalaisille (Kuisma 1991a, 107).

Itse asiassa edellä sanottu sopii sellaisenaan kuvaamaan lasten implisiittistä käsitystä taiteesta. Sen sijaan suhtautuminen taiteeseen ja taiteentekijöihin on erilainen. Platonin mukaan taiteentekijät vain jäljittelevät olioiden ulkoisia eli pintaominaisuuksia eivätkä edes pyri totuuteen toiminnallaan.<sup>1</sup> Taustalla on hänen käsityksensä olevaisesta, jossa ideamaailma edustaa todellisuutta, havaintomaailman oliot ideoiden realisaatioita, joita sitten taideteokset jäljittelevät.<sup>2</sup> Platonin ajattelussa tämä tarkoittaa ontologisesti sitä, että ideat, reaalioliot ja kuvat kuuluvat eri kategorioihin ja tiedostetaan eri tavoin.<sup>3</sup> Luonnonolioiden olemassaolo voidaan todentaa luontoa havainnoimalla, mutta ideoiden olemassaoloa ei voida.<sup>4</sup> Kuva on taas illuusiomaailmaa, eli ontologisesti taideteokset ovat kolmannen asteen näennäisolioita. Tiedollisesti taiteentekijät kuvaavat vain pintaa, eivät sitä mitä oliot olemuksellisesti ovat eli ideamaailmaa.<sup>5</sup> Platonilaisittain taiteentekijät tekevät jäljitelmien jäljitelmiä, joilla ei ole minkäänlaista suhdetta muuttumattomaan todellisuuteen (ideamaailmaan). On ymmärrettävää, että Platonin mimesis on merkitykseltään väheksyvä, koska taiteentekijöiden tekemiset ovat oikeastaan leikintekoa.<sup>6</sup> Lasten näkökulmasta tilanne on toisenlainen. Heidän todellisuutensa muodostuu itse havaintomaailmasta, ja taiteen tehtävänä on sen jäljitteleminen. Taiteilija on se henkilö, joka tähän tehtävään on vihitty, ja hän ansaitsee kaiken ihailun ja kunnioituksen suoriutuessaan vaativasta osastaan.

Mimeettisyys sulkee pois myös sen mahdollisuuden, että katsoja voisi arvioida teosta oman kokemuksensa perusteella, koska tärkeää on totuus, ei se pitääkö katsoja teoksesta vai ei (Kuisma 1991b).

<sup>1</sup> Kuisma 1991a, 3.

<sup>2</sup> Kuisma 1991a, 40.

<sup>3</sup> Kuisma 1991a, 25.

<sup>4</sup> Kuisma 1991a, 30.

<sup>5</sup> Kuisma 1991a, 36. Aristoteleen käsitys mimesiksestä ei ole yhtä kielteinen kuin Platonin. Tämä on seurausta siitä, että hän luopui Platonin ideaopista. Hänen mukaansa ei ole olemassa sellaista ideamaailmaa, joka olisi olemassa reaali maailman tuolla puolella. Tällöin taideteoksetkaan eivät ole enää vain jäljitelmien jäljitelmiä (Kuisma 1991a, 81).

<sup>6</sup> Kuisma 1991a, 66. Ks. myös s. 44, jossa eritellään eri taitojen episteemisiä mahdollisuuksia.

Jos taas taiteilija ei toteuta tehtävää, joka hänelle taiteen olemuksesta lähtien määräytyy, hänen toimintansa on irrationalista ja viittaa lähinnä vastuuttomuuteen ja arvostelukyvttömyyteen. Platonilaisittain tällainen taiteilija on kuin jumalallisen hulluuden ja hurmoksen vallassa päättömiä säkeitä tehtaileva runoilija, joka ei itse vastaa sanoistaan.<sup>1</sup> Myöhemmin tämä irrationalinen puoli yhdistettiin taiteilijan luovaan nerokkuuteen ja sai siten myönteisemmän tulkinnan. Sen myötä taiteilija alettiin käsittää ainutlaatuisen lahjan haltijaksi, joka on spontaani, irrationalinen, omaperäinen tai yksilöllinen; hänen katsottiin työskentelevän sisäisen luomispakon vimhasta itseään toteuttaen.<sup>2</sup> Lasten ajattelussa taiteilijaan ei liity romanttisen taiteilijakuvan myyttisiä piirteitä.

---

<sup>1</sup> Kuisma 1991a, 3 ja 58-61.

<sup>2</sup> Lepistö 1991a, 45-50, ks. myös 1990 ja 1991b.

## V. *On omassa sarjassaan hyvä*

### *Erilaisen taiteen tekeminen*

Käsitys taiteesta jäljittelynä lähtee siitä oletuksesta, että jäljitteleminen on taiteen olemukseen kuuluva piirre, sen perustettava. Jos taideteos ei sitten vastaakaan tätä käsitystä ja täytä siten katsojan odotuksia, se ei ole kunnan taidetta. Mutta taiteen olemus voidaan ymmärtää myös toisin. Katsoja luopuu jäljittelyn paradigmatista ja hyväksyy sen vastakohtan eli ei-jäljittelyn taiteen olemukseen kuuluvana. Tämän oivaltaminen synnyttää uuden kategorian, jolle jäljittelyn sijasta on tunnusomaista fiktiivisyys. Käsitteellisesti jäljittely ja ei-jäljittely määrittelevät toisiaan ja ovat ajatuksellisesti läsnä silloinkin kun puhutaan vain toisesta. Näkökulman vaihtuminen merkitsee kuitenkin sitä, että sen mukaan ei-jäljittely ymmärretään eri tavoin ja saa erilaisen merkityksen. Kun taide ymmärretään jäljittelynä, fiktiivisyys on sen olemukselle vierasta, mutta jos jäljittelystä luovutaan, fiktiivisyydestä tulee hyväksyttyä, mikä avaa toisenlaisen näkökulman katsoa ja ymmärtää taidetta.

Katsoja ei kuitenkaan itse puhu fiktiivisyydestä, vaan sellainen taide, joka ei suoraan jäljittele todellisuutta (esimerkiksi Chagall ja Munch), ei suoranaisesti esitä mitään (Appel ja Klee) tai on risiiridassa todellisuuden kanssa (Pimenov), on *erilaista*. Todellisuutta jäljittelevä taide on edelleen sitä oikeaa taidetta, mutta tämä *erilainenkin* taide on omalla tavallaan hyvää, kun vain sitä ei verrata jäljittelevään. Katsojan on siis ainakin hetkeksi unohdettava tai siirrettävä sivuun jäljittelevän taiteen ideaalit ja erityisesti raivattava tilaa toisenlaiselle lähestymistavalle. Jotta tämä olisi mahdollista, katsojan on jotenkin vakuuttauduttava

siitä, että tämä *erilainenkin* taide on kunnan taidetta ja sitä voi myös ymmärtää, vaikka se onkin luonteeltaan toisenlaista kuin todellisuutta jäljittelevä taide. Tästä vakuuttautuminen on kuitenkin varsin pulmallinen kysymys.

#### **Erilainen taide**

Jos se halus tehdä semmosen erilaisen työn kuin muut. / Ei tässä mitään luonnollista muotoa ole. (Appel.)

Jos se on halunnut tehdä erilaisen työn kuin joku muu, kun monet työt ovat aika tarkkoja ja toisissa on vain värialueita paljon, mutta tää on paljon erilainen kuin muut. (Klee.)

Se on vähän erilailla tehty. Siinä on käytetty paljon värejä. Ne on vähän epätavallisesti tehty kaikki siinä. Jos se halusi, että siitä tulisi vähän erilainen. Se on vaan päättänyt että tehdään näin. / Se on halunnu niinkun koota sen palasista. (Picasso.)

On tää ihan omalla tyyllillään hyvä. / Tää on piirretty jotenkin niin ihmeellisesti. Käytetty sellaisia värejä mitkä kiinnittää huomiota. (Munch.)

Se on tehny sen tavallaan hyvin. / Aika hieno. Siinä on tollasia hienoja kirkkaita värejä. Se on vähän tommonen erikoinen. Se on halunnut tehdä vähän erilaisen eikä mitään sellasta aivan tavallista. / Ne (ihmiset) on vähän yksinkertaistettu ja muutettu mittasuhteet. (Chagall.)

On se ihan omalla tavallaan hyvä. Jos siinä on joku taru tai voi olla jostain sadustakin. (Tuntematon.)

Jos se on halunnut tehdä jotain erilaista. / Jos sen tytär tai poika on menny naimisiin ja se on halunnut kokeilla että miltä se näyttäs, jos ne tuolalailailla (rakennustyömaalla) kävelis. (Pimenov.)

Kun jäljittelyssä olennaista on aitous ja todellisuuden tuntu, jota arvioidaan vertailemalla mallia ja teosta keskenään, niin ei-jäljittelevän taiteen osalta tällainen vertailu ei ole enää mahdollista. Lopputulos ei tarjoa katsojalle samanlaista kiinne-kohtaa teoksen arvioimiseksi. Taiteilijan tarkoituksen ja lopputuloksen vertaaminenkaan ei ole mahdollista, koska katsoja ei voi tietää taiteilijan tarkoitusta samalla tavoin kuin jäljittelevässä taiteessa. Ajatukset ja tunteet ilmaistaan nyt eri tavoin, ei aiheen muodossa. *Se tekee vain väreillä mitä se mieltii. / Ehkä jotenkin vaan niinkun tunteitansa.* (Appel.) Kuvaamisen

konventiotkaan eivät tarjoa samanlaista kiinnekohtaa kuin jäljittelevässä taiteessa. Lisäksi jokainen voi ymmärtää teoksen omalla tavallaan, joten kokemusten vertailustakaan ei ole juuri apua. *Sitähän voi joku toinen ihminen kääntelemällä nähä sen toisinkin mitä mää sanoin.* (Appel.) Katsojan kannalta tilanne on siis monella tavoin avoin ja epävarma. Jotenkin hänen on kuitenkin päästävä varmuuteen siitä, että tämä *erilainenkin* taide on kelvollista taidetta. Muuten sen kohtalona on tulla tuomituksi todellisuuden vääristelynä tai huonosti tehtynä. Erilaisuus sellaisenaan ei riitä perusteluksi. Se on pikemminkin nimilappu, jolla jäljittelevä taide erotetaan ei-jäljittelevästä.

#### **Todellisuuden vääristelyä, taitamattomuutta ja huolimattomuutta**

Eihän tämmönen ole edes taidetta. / Vaikka tää esittää, niin tää ei kuitenkaan esitä. / Se on vähän liian palasiks laitettu tuo ihminen. Silmät pomppii missä sattuu. / Liian suorat ääriviivat ja epätodelliset värit. / Mä yleensä oon tottunut, että nenäliina on valkoinen ja tasanen ja muutama rypyy siinä yleensä, niin nenäliinan läpi näkyy kaikki ja se on sen lisäksi vielä rypyssä. / Pureekohan se jotakin paperia siinä. / Joku kuva tossa naaman edessä ja se on särkynyt. Joku tollainen posliini esine. / Miksei tota ois voinu maalata sillee tavallisesti. Tommosia kolmioita ja tommosia pantu tonne. / Vois nuo kasvot vaikka ne olisivat pelottavan näköset, niin voisi ne olla sellaset tasaisen väriset tai ihan niinkuin oikeat kasvot. / Se ei varmaan osaa muulla tavalla. / Tommosen osaa tehdä kuka vaan. (Picasso.)

Ei tästä oikein saa selkoa. Tää on niinkun luuranko, joka on noussut haudasta ja heittänyt mustan verkkarin päälle. / Jotenkin outo, kun se on vedetty täyteen tollasta laineviivaa. Se on ihan tyhmän näkönen. / Tollasen sottasen näkönen. Värit on hirveät. / Joku malli ollu tarkka, niin se ei ole osannu piirtää sitä. / Se on yrittänyt tehdä jotain kauhistunutta mummelia, mutta ois noi ihmiset saanut olla vähän enemmän ihmisen näkösiä. Se voi olla ihan hupimielessä vaan tehty työ. / Se on niinkun keskeneräinen vielä. Ei oo kunnolla tehty alkuuunnittelua ja semmosta. Pitäs piirtää hiukset ja tehdä loppuun asti koko työ. / Se on kai ollu jossain juhliissa viime yönä ja jääny muisti. (Munch.)

Joku kalan tapanen leijuu tuolla seinällä. / Tää ei voi olla totta ja noi ihmiset ei ole oikean näkösiä. / Suttunen. Se on niin synkkä ja rumat värit. / Tää on vähän liian mielikuvituksellinen. Tässä on vähän mahottomia juttuja. Mää en ymmärrä oikein mitä siinä tapahtuu. Mikä tuo pallo tuossa on. / Jotenkin ei tiää onko tuo sisällä vai ulkona. / Siinä on maalaushuone, jotain ihmekuvia seinällä ja se on maalannut ne. Se vois olla ihan tavallinen seinäkin. / Varmasti taitelija ois paremminkin osannu kuvata noi mitä on tarvinu kuvata. / Ei sitä sillee oo hirveesti ajateltu, että mitä tonne nyt laittaa, mitä värejä sinne tulee minnekin. / Tää on niinkun keskeneräinen. / Se on ottanut vähän liian paljon alkoholia ja sitten ru-



vennu piirteelen jotain eikä käsi ole tahtonut pysyä paikallaan. Mää uskon että meiän luokkalaiset sais piirrettyä hienomman. / Ei oo osannu piirtää kuka tän on tehny oikein hyvin. (Chagall.)

Siinä on tommosia epämääräsiä olioita. / Ihan kun ne olis sätkynukkeja, jotka todellakin pantu palasiks ja sit pantu uuteen asentoon ja siinä se siten on. / Semmonen sininen ukkeli. Ei sinisiä yleensä oo. Talo ihan kuin se näkyis läpi tai siinä ei ole seinää ollenkaan. / Kirves kelluu tuossa veen pinnalla. / Siinä on vähän väärän värinen taivas ja sitten tuo puu näyttää leikkipuulta, sellaiselta paperipuulta. / Tuommonen yliluonnoton ja mielikuvituksellinen. Ei se sovi taideteokseks. / Tää ei oikein oo taide-teos, kun tässä ei oo minkääläistä kolmiulotteisuutta, vaan tässä on pelkkä tämmönen niinkun lattana. Tuo mattokin näyttää olevan ilmassa. / Tuossa ei ole osattu laittaa sitä mattooo sillee. / En mää sitä kyllä ite osais piirtää välttämättä oikealla tavalla, mutta mää vaan nään että se on väärin. / Mää laittaisin noille ihmisille vähän paremmat kasvot ja silmät. Silmät ei ois tollasia niinkun että ne olis eestäpäin katottu. / Kun kerran ollaan tehty näin tarkasti, niin voisko tonne taustalle jotain laittaa, ei kai se nyt sentään aavikollakaan asu. / Ei osannut tehdä parempaa. (Tuntematon.)

Nytkin taiteilijan osaaminen tai ammattitaito on tärkeä kriteeri, vaikka sitä ei voida arvioida samoin kuin todellisuutta jäljittelevässä taiteessa, koska konkreettiset kriteerit puuttuvat. Ei ole olemassa sellaisia malleja tai kuvaamisen konventioita, joihin suoritusta voitaisiin verrata. Mutta ammattitaito on myös muuta. Siihen sisältyy myös käsitys itse työn teon luonteesta. Työn tekeminen hyvin vaatii ponnistelua, huolellisuutta ja vaivannäköä. Työhön on suhtauduttava vakavasti ja tosi mielellä. Tämä on se perusta, joka säilyy näkökulman muuttumisesta huolimatta. Kun teoksen suhde todellisuuteen aiheen välittämänä hämärtyy tai katkeaa, tekijän taitoja ei voida enää arvioida vertaamalla lopputulosta esikuvaan, mutta sen sijasta arvioidaan itse työntekoa. Esimerkiksi jos taiteilija käyttää aikaa työn suunnittelemiseen ja tekemiseen, se on merkki siitä, että hän suhtautuu työhönsä vakavasti. Huolellisuus lisää teoksen arvoa. Se kertoo viitsimisestä ja vaivannäkemisestä. Niinpä katsoja pyrkii kaikin tavoin vakuuttumaan siitä, että *erilaisenkin* taiteen tekeminen on vaikeaa siitä huolimatta, että se näyttää helpolta. Laadultaan työn on oltava samanlaista kuin jäljittelevässä taiteessa, vaikka itse lopputulos onkin erilainen. Jos katsoja vakuuttuu tästä, taiteilijaa ei enää syytetä huijauksesta ja katsojan arvostelukyvyn

loukkaamisesta. Tällä tavoin katsoja kiinnittää *erilaisen* taiteen siihen käsitykseen, joka hänellä on työnteon etiikasta ja hyväksyy sen siltä pohjalta omaksi taiteen kategoriaksi. Ei-jäljittelevän taiteen ymmärtämisen ehtona on, että itse kategoriaan suhtaudutaan myönteisesti.

#### Taiteen tekeminen on vaikeaa

On se voinu olla aika vaikeeta silti noita värejä tonne asetella. / Siinä on käytetty niin montaa väriä ja sitten niitä on niinkun järjestelty. Noilla on kumminkin joku sommitelma noilla väreillä, että ei tuota ite pysty kyllä tekemään. (Appel.)

Sillä on voinu mennä aika paljon aikaa suunnittelemiseen, vaikka se onkin silti tommonen sekava. / Se on taiteilija ajatellu tehä sen sillä tavalla. Riippuu ihan siitä miten sen suunnittelee. Siinä on paljon työtä. / Varmaan tuo tausta vois olla vaikee maalata. Tommonen vaalee ja vanhan näkönen. (Klee.)

Jos se ei halunnut kuvata ihan selvästi että se on halunnut kaikki ruumiinosat niinkun eri paikassa. Tää on vähän niinkun kolmioista muodostettu. / Aika hankalasti ja monimutkasesti tehty. / Se on niin taiteellisesti kuitenkin tehty. Ammattimaisesti. / Se on tehty hyvin. Joka kohta on viimeistelty. / Aika vaikee tehä vaikka ei se niin kauheen nätti oo. (Picasso.)

Eiköhän sillä oo ollu joku ajatus ja se on sen mukaan toteuttanut. / Ehkä siinäkin on menny aika kun tämän on tehny. / Se on tehny taiteilija semmosen kun se on halunnu ja ei oo yhtään töhertänyt tähän. Tää on varmaan aika vaikea loppujen lopuks, vaikka helpolta näyttää. (Chagall.)

Muilta osin tekeminen sitten poikkeakin jäljittelevästä taiteesta, sillä nyt tarvitaan keksimistä, mielikuvitusta, halua kokeilla sekä rohkeutta ja leikkimielttä poiketa realistisesta kuvakielestä. Taiteilija voi myös ikään kuin innoituksen tai haltioitumisen vallassa etsiä ja kokeilla uusia ilmaisutapoja tai kuvata vapaasti, mitä mieleen juolahtaa. *Se on niinkun jotakin paperinpaloja olis pistetty ryttyyn ja siitä sit muodostettu. Se on kai koittanut jotain uutta ettei aina samaa vanhaa.* (Picasso.) *Se on varmaan joku uus tyyli taiteilija niinkun joku Picasso tai tällee keksiny oman tapan-sa.* (Chagall.)

### Tekeminen vaatii mielikuvitusta

Se on niin hauskan näkönen kun kalakin on tuolla ilmassa. Siinä on älytömästi mielikuvitusta. / Se on niin hassu. Tuolla hevonen väärinpäin ja joku lintu jolla ei oo mitään. Mielikuvitusta on ollu. (Chagall.) Siinä on mielikuvitusta käytetty (kun hääpari on sijoitettu rakennustyömaalle). (Pimenov.) Siitä on varmaan tuntunut että nyt mää haluan tommosen kuvan. Ei mulla riittä mielikuvitusta tommoseen. (Appel.)

Rohkeesti käytetty kaikkia viivoja. (Picasso.) Taiteilija on ollu rohkea. Sinisen miehen ja tollasen kuvannu. (Tuntematon.) Se on ihan mielenkiintoisen näkönen. Siinä on kaks ihmistä vai onko tuolla kolmaskin. Tän naisen takana on tuommonen tummansininen hevonen tollae alaspäin ja kala on tuolla ylhäällä. Värit on sillee hyvin ja kaikki tämmöset valon kohat. On tehny sen maalaamisen innosta. (Chagall.) Kyllä kai tällaisiakin taideteoksia tarvitaan. Jos se on halunnut tehdä sellaisen erikoisen ja kokeilla mitä värejä saa aikaan. (Appel.)

Se on vähän mielikuvituksellinen. Ei se mikään huonokaan ole. On se ihan kiva kun siihen on välillä kuvattu kaikki mitä ois vaan mieleen tullu. Tässä meiän ympäristössä ei voisi olla tämmöstä tapahtumaa, mutta tuo edellinen kuva (Tizian) voisi olla ihan hyvin. Jossain voisi olla tuommonen hieno linna. Tää on vaan kuvattu niinkun ihan mitä ite haluaa. On se ihan hyvä. Kyllä saa ite päättää mitä maalaa. Se on halunnut kuvata vaan ihan ite mitä ekana tulee mieleen. (Chagall.)

Se on keksinyt tollae tehdä tohon tollasen esittämään ja tällaista alkuasukaskirjoitusta siihen. Se on ainakin sillein yksilöllisen näkönen. Ei varmaan kovin montaa tollasta taideteosta ole. (Klee.) Hyvin tehty noi. Ihan niinkuin ne olis jotain paperin palasia ja siitä saa silti selvän. Se on hirveen näkönen. Ihminen joka on koottu paloista. Siinä on osattu keksiä aika hyvin. (Picasso.)

Erilaisuus voi olla pelkkä keino herättää katsojan huomio tai kiinnostus ja saada sillä tavoin mainetta itselleen. Nyt siihen suhtaudutaan kuitenkin myönteisemmin kuin jäljittelyn näkökulmasta. *Se on halunnut siitä vähän jännemmän. Ei se varmaan olisi ton saman tuntuinen, jos se olisi tavalliseksi ihmiseksi laitettu.* (Chagall.) *Se on aatellu vaan että ihmiset tykkää enemmän kun se on erilainen kuin muut.* (Klee.) *Se on halunnu mainetta itelleen.* (Picasso.) Tekotavalla voi olla myös taideteoksen sisällön kannalta keskeinen tehtävä. *Haluaa tuoda pelkoa toisella tavalla esille.* (Picasso.) *Semmonen järkyttävä. Se on halunnut tuoda esille huudon tuossa. Tuo sen esille paremmin kun se on tollae kuvattu. Se on oikein kuvattu tollae.*

(Munch.) Taideteos ei ole enää vain aineellisen todellisuuden jäljittelijä, vaan sen tarkoituksena on ilmaista jotakin, mikä ylittää silmän havaintokyvyn. Siten teoksen ulkoinen ilme määräytyy siitä, mitä taiteilija pyrkii tekemään näkyväksi. Sen kuvaaminen vaatii toisenlaista kuvakieltä. Se on luonteeltaan jäljittelyyn verrattuna fiktiivistä, koska se, mitä ilmaistaan, kuvataan epäsuorasti eikä sillä ole sellaista vastinetta aineellisessa todellisuudessa, joka voisi toimia tekemisen mallina tai esikuvana.<sup>1</sup>

Taiteen tehtävän muuttuminen merkitsee muutosta myös katsojan tavassa lähestyä ja eritellä taideteosta. Kun jäljittelevässä taiteessa ideaalina on, että katsoja tunnistaa aiheen välittömästi, niin fiktiiviseen kuvakieleen se ei enää päde. *Siinä on niitä yksityiskohtia niin paljon, niin ei kaikki huomaa sitä.* (Picasso.) Jo teoksen kuvallinen jäsentäminen voi viedä oman aikansa, eikä aiheen tunnistaminen - jos sellainen on - enää riitä. Teoksen kuvakielen ominaisuudet ovat sinänsä tärkeitä teoksen ymmärtämiseksi, joten niiden mahdollisia merkityksiä yritetään tulkita. Teoksen ymmärtäminen vaatii katsojalta myös aikaa, paneutumista, mielikuvitustakin, ja juuri siitä syystä teos on mielenkiintoinen. Se ei ole enää mikä tahansa tyhjänpäiväinen kyhäelmä, vaikka epävarmuus *erilaisen* taiteen olemuksesta ja syntyprosessista voi askarruttaa mieltä edelleenkin.

#### **Erilainen taide on mielenkiintoista**

Se on aika mielenkiintoinen. Kun siinä on niin paljon eri asioita kuvattu. Jokaista pitää kattoo niinkun erikseen. ... Siitä voi keksiä paljon asioita ja siinä on paljon tehty, vaikka ne ei ole niin tarkasti. (Klee.)

Se on aika mielenkiintoinen. Tuolla on kala ilmassa jotenkin. Sitä alkaa miettiä, että mikä tässä on juttu. En ymmärrä mitä se kala tekee tuolla. Se

<sup>1</sup> Esitetystä poiketen fiktiivisyys voidaan ymmärtää myös kohteen määreenä, jolloin se liitetään ensisijaisesti asioihin, jotka ovat esittäviä mutta eivät ole olemassa reaalityodellisuudessa. Tosiasiallinen on sen vastakohta samoin kuin kuvitteellinen on todellisen vastakohta. Esimerkiksi jonkun todellisen henkilön muotokuva ei ole fiktiivinen, mutta jos se esittää henkilöä, joka on reaalisesti olematon, niin kuva on fiktiivinen. Tämän ajattelutavan mukaan abstraktin taideteoksen nimitäminen fiktiiviseksi ei ole asianmukaista. Haapala 1986.

on tollanen mielenkiintoinen se kala. Se näyttää mun mielestä, että se liikkuu. (Chagall.)

Aika jännän näkönen. Se on maalannut noin erikoiseksi nuo ihmiset ja tausta. On se hyvä sillein kun kauemmin kattoo, mutta alussa näyttää niinkun sen olis tehnyt joku kolmasluokkalainen. (Chagall.)

Tällasta kuvaa katsellessa tulee vähän ristiriitaiset tunteet, kun siinä voi olla hyvin monta asiaa ja mää en kuitenkaan tiedä, onko tässä mitään kuvattu ja sitten nää on hirmu sekasin nää värit. ... mut se ihan hyvin kuuluu siihen, kun kattoo vähän aikaa. (Appel.)

Mää ajattelen, että siinä vois olla joku kuvattu mutta kun mää en oikein tiedä mikä. Se vaan näyttää, että menee joku punanen juova joka kiemurtelee siinä vähän muitten värien päällä. Ei se siltikään oikein näytä miltään. Jos sillä on ollu ristiriitaiset tunteet. Vois olla vaaleilla väreillä tehty mutta sitten haluttu peitellä joku asia jota ei halua kertoa sillä työllä niin se onkin peitetty tämmösellä mustalla värillä ja vähän sotkettu päältä että sitä ei huomaakaan mitä siinä on ollu. Kun se näyttää että alta paljastuu vähän noita värejä esiin silti. (Appel.)

## Kuvakielen fiktiivisyys

Fiktiivisyys on siis nimenomaan kuvakieltä ja ilmaisua - ei kohdetta - koskeva ominaisuus, jonka luonne määräytyy jäljittelyn kontrapunktina. *Eihän tällasta vois olla olemassa tai periaatteessa vois jos maalais mutta kummiskin.* (Picasso.) Taiteilija voi edelleen kuvata todellisuuden ilmiöitä, mutta hän ei tee sitä realistisesti. Esimerkiksi Chagallin maalauksessa "Taiteilija ja hänen mallinsa" yksittäiset kohteet, kuten mies, nainen, kala, aurinko, jopa enkeli myyttisenä hahmona, viittaavat reaali maailman olioihin<sup>1</sup>, mutta niiden sijoittelu ei enää vastaa todellisuutta sen enempää kuin venyneet ihmishahmotkaan. Sama toistuu Munchin, Picasson tai tuntemattoman tekijän maalauksessa.

<sup>1</sup> Esimerkiksi antiikin aikana kentaureja saatettiin pitää reaaliolehtoina. Kuisma (1991a, 103) näkee tämän olevan yhteydessä siihen, että ihmisten todellisuuskäsitys ainakin osittain riippuu vallitsevasta aateilmastosta. Ajatusta voitaneen soveltaa myös lapsiin ja olettaa, että heille enkelit ovat reaaliolioita ottaen huomioon vielä sen, että kulttuuriset tavat kuvata myyttisiä hahmoja ovat varsin vakiintuneet.

Nekin ovat esittäviä kukin omalla tavallaan, mutta kuvatut ihmiset tai maisemat eivät näytä samanlaisilta kuin todellisuudessa. Teosten kuvakieli ei ole realistinen.

Kuitenkin myös toteutukseltaan realistinen teos voi olla fiktiivinen. Se näyttää todellisuuden jäljittelyltä, mutta poikkeamat todellisuudesta paljastavat teoksen fiktiivisyyden. Tämä koskee esimerkiksi Pimenovin maalausta "Häät huomisen kadulla". Katsojan käsityksen mukaan kuvattu tilanne ei vastaa todellisuutta, vaan taiteilija on rakentanut sen yhdistelemällä todellisuuden elementtejä haluamallaan tavalla. Hän on tarkoituksellisesti sijoittanut hääparin omituiseen ympäristöön, millä on oma merkityksensä teoksen ymmärtämisen kannalta. Jos teoksessa ei tällaisia paljastavia "virheitä" ole, kysymys kuvan totuudellisuudesta tai fiktiivisyydestä ei nouse esiin, vaan teosta pidetään ilman muuta todellisuuden jäljittelynä.

Teos voi olla fiktiivinen myös ilman että se viittaa todellisuuteen. Esittävät muodot on joko kokonaan hävitetty tai ne eivät muistuta tai esitä mitään. Esittäviin muotoihin voidaan myös vihjata vain hämärästi, jolloin kuvaus häilyy abstraktion raja- mailla. Appelin maalaus "Vihainen maisema" ja Kleen maalaus "Humala" ovat esimerkkejä tällaisesta. Appelin kuvakielelle ovat tunnusomaisia loistavat värit ja väkivaltaisen kiihkeät muodot, joissa abstraktiudestaan huolimatta voidaan nähdä viitteitä todellisuuteen.<sup>1</sup> Myös Kleen maalauksen yksityiskohdat muistuttavat epämääräisesti todellisuudesta. Kuvasta voidaan tunnistaa mm. pää, korva, eläin, kukka, purje ja siemeniä. Niistä ei kuitenkaan synny mitään tarinaa, johon yksityiskohdat voitaisiin yhdistää. Niiltä puuttuu keskinäinen yhteys.<sup>2</sup>

Jäljittelevässä taiteessa toteutus palvelee ennen kaikkea tarinan kertomista, jolloin itse toteutukseen ei juuri kiinnitetä huomiota

---

<sup>1</sup> Arnason 1974, 534-535 ja 548.

<sup>2</sup> Grohmann 1985, 344. Kleen luovan uran viimeinen vaihe oli demonien ja enkelien riivaama. Grohmannin mukaan sinä aikana syntyneet kuvat ovat pareisin toisesta maailmasta. Humala on yksi tämän kauden töistä.

muotokielenä. Sen sijaan ei-jäljittelevässä taiteessa - joka on sitä *erilaista* taidetta - aiheen ja toteutuksen liitto väistämättä väljenee ja kuvakielen merkitys korostuu. Esittävä aihe, jos sellainen voidaan tunnistaa, väistyy taka-alalle ja kuvakielestä tulee tulkinnan kohde. Sen tehtävä ei ole enää vain tarinan kertominen, vaan se avaa katsojalle aineellisten muotojen takana olevan todellisuuden. Hänen on kuitenkin erityisesti paneuduttava kuvakieleen ymmärtääkseen sen. Tunnistettavissa on kaksi puhetapaa. Toisessa painottuu kuvakielen "näköisyyden" ja kuvakielellä "hulluttelun" synnyttämä ristiriita, joka mielletään koomisuutena. Toisessa kuvakieli ymmärretään taiteilijan keinona kuvata sisäistä todellisuutta. *Henkilöt on tommosii pelkistettyjä. Jos se on halunnut korostaa tuota taustaa jotenkin ja noita ihmisiä. Se haluaa kertoa noista ihmisistä sillee, ei ulkonäöstä vaan muuten.* (Chagall.)

*Ei kaikkea pidä ottaa  
liian vakavasti.*

Kuvan humoristiseen sisältöön keskittyvässä tarkastelussa lähtökohtana on kuvan muotojen, kuvioden tai esittävän aiheen ja katsojan mielessä olevan todellisuuden asettuminen rinnatusten. Katsoja tunnistaa kuvasta asioita, jotka muistuttavat reaali maailmasta mutta ovat samalla epätodellisia ja mielikuvituksellisia tai ristiriidassa sen kanssa. Näin syntyy vaikutelma, joka katsojasta on hullunkurinen. Leikillisuus ja hulluttelu ovat kuvan kantava idea. Tällaisia kuvia on mukava katsella, ja katsoja olettaa, että taiteilijastakin on hauska tehdä tällaisia töitä. *Se on vaan sen mielestä niin hauskaa tehdä tommosia.*

Esimerkiksi Kleen, Chagallin tai Pimenovin maalauksessa koominen huipentuma syntyy liioittelusta tai yllätyksellisyydestä. Kuvan epätodelliset piirteet - eri paria olevat silmät, lentävä kala

tai hääpari rakennustyömaalla - ja reaaliaailma ovat konfliktissa, joka purkautuu nauruna koomisen periessä voiton.<sup>1</sup> Koko kuva on ikään kuin harmiton pila tai mukava vitsi, joka saa katsojan hyvälle mielelle. *Aika hauskan näkönen. Joku ihmeen mies, jolla on silmät ihan vinkurassa. Ei saa mitään selvää koko jutusta ja jotenkin huvittavan näkönen.* (Klee.)<sup>2</sup> *Se on niin hauskan näkönen kun kalakin on tuolla ilmassa. Siinä on älytömästi mielikuvitusta.* (Chagall.) *Jos se on halunnut tehdä jotain erilaista. Jos se on halunnut vähän koomisuutta tuohon kuvaan, niin se on tehnyt sitten tämmösen.* (Pimenov.)

#### Pila

Ihan kiva. Semmonen hauska kuva. Tää on vähän erilainen kuin noi muut. Kun tos menee silmät sillai, toinen on neliö ja toinen on tavallinen, mutta se on väärinpäin ja nenä on poskella ja yks korva vaan ja siinäkin on S-kirjain ja hevonen on tommonen alkeellinen tai mikä eläin onkaan. Aurinko on tommonen. Jos se haluaa tehdä hauskoja töitä. (Klee.)

Kaikki vähän tommosia väänkyröitä. Joku heppa tuolla alhaalla. Niinkun olis kala tuolla seinällä. Hassun näkönen. Tollasen vois laittaa jonnekin naurutaloon, mutta ei mihinkään sunnutaikirkkoon. Joku vois ihan höröttää. (Chagall.)

Siinä on huumoria, että siinä mielessä se on hyvä. Jospa sillä on ollu hyvä huumorin taju, sillä kuka tän on tehny. Ei todellisuudessa ehkä ois tämmöstä. Tuo mieleen vastakohdat, että tuommonen likanen työmaa ja sitten tuommonen valkomekkonen nainen. Musta se on näin hyvä, kun se on. Se ei vaan nykyisyydessä sovi, mutta siinä on mielikuvitusta käytetty. Siinä niinkun kaunis ja sit likanen yhtyy. (Pimenov.)

Miniatyyrimaalauks "Viekas vaimo" on myös *hauska*, koska se sisältää useita epätodellisia piirteitä, kuten sininen ihminen, keluva kirves tai läpinäkyvä talo.<sup>3</sup> Mutta se muistuttaa lisäksi ku-

<sup>1</sup> Ks. Salovaara 1991.

<sup>2</sup> Humoristisuus on tunnusomaista Kleen kuvakielelle. Esimerkiksi Danto (1991, 79-84) esseessään Kleen näyttelystä New Yorkin Modernin taiteen museossa kehottaa yleisöä varautumaan nautintoon ja jatkaa: "Viime kuukausina ei varmaan ole ollut montakaan hymyilyttävää näyttelyä, mutta tällä kertaa minusta tuntui, että hymyilyjä oli kasvoilla, koska niitä oli teoksissakin."

<sup>3</sup> Kuva on Bhānudattan Rasamañjari -runoelmasta. Kuvassa nainen käskää miehensä läsnäollessa palvelijaa kaatamaan puun mutta heittää salaa kirveen veteen. Vasemmalla näkyy naisen teko, kaadettava puu ja neuvoton palvelija. Petetty puoliso istuu oikealla ja hänet kuvataan - hieman imartelevasti -



vakieleltään sadun kuvitusta, mikä antaa sille muista poikkeavan identiteetin satuna ja siirtää sen pois taiteen kategoriasta. Tilanne on samanlainen kuin aiemmin puhuttaessa Kleen maalauksesta luolamaalauksena. Kyse on todellisuuden venyttämisestä siten, että epärealistiset ja todenvastaiset piirteet saavat luonnollisen ja hyväksyttävän selityksen.<sup>1</sup> Satu ja sen kuvakieli ovat katsojalle tosiasiana olemassa reaali maailmassa. Sadun epärealistisuus on hyväksyttävää, ja taiteilija voi jopa jäljitellä sitä, koska on nähnyt vaikkapa teatteriesityksen tai elokuvan sadusta. *Se on selvästi piirretty ja muutenkin huolellisesti. Jos se on nähnyt jonkun teatteriesityksen. / Siinä on osattu satumaisesti kuvata. On elokuvasta katonu.* Satu itsessään on fiktiivinen, ja taiteilija voi jäljitellä sadunomaista kerrontaa, mutta hän ei ole se, joka poikkeaa todellisuudesta.

#### Satu

Se on todellakin semmonen itämainen. Tää saattas olla jostakin sadusta, missä ton ukon pitää hakea tuo kirves tuolta jostakin hirmu syvästä kaivosta tai järvestä niin, että se saa ton naisen ja sillee. Se on niiden kulttuurin tapa ja yleensä tarinat kuvataan samalla tavalla aina samanlaisissa kulttuureissa. (Tuntematon.)

Jotenkin hassusti kuvattu. Sininen ihminen jossain teehuoneessa. Hirveen rikasta jengiä, koska niillä on hirveitä helmiä ja ilmeisesti joku kuningas, koska sillä on kruunu päässä ja jotain itämaisia mattoja ja ornamenteja tuolla katon rajassa ja räystäällä. Sitten tuolla joku nuorempi mies ja nainen ja ilmeisesti se äijä on pudottanut kirveensä veteen ja se nainen neuvoo tai haukkuu sitä, koska sillä on sormi noin pystyssä. Jotenkin hauska tunne. Ilonen ehkä kuvaa parhaiten. Tuo kuva on niin hauskan näkönen ja ihmiset on jännästi kuvattuja. Muutenkin esimerkiksi toi puu, niin siinä on muuten jotain marjoja, niin ne on jotenkin niin hauska pelkistettyjä. En mä tiedä siitä taiteellisuudesta, mutta kyllä tää varmaan johonkin lasten kuvakirjaan sopii. Ehkä se on tarkottanu tehdä jonkun sadunomaisen kuvan. Ei oikeasti mitään sinisiä ihmisiä ole. Ei kaikkea pidä ottaa liian vakavasti. (Tuntematon.)

Se on tommonen hauskan näkönen jotenkin. Sininen iho. Se taitaa olla jonkun rakennuksen sisällä. Tää on läpileikkaus. Seinä leikattu pois tosta

Krishnaksi (sininen ihonväri, keltainen lannevaate, kruunu ja korut). Härtel & Auboyer 1971, 196.

<sup>1</sup> On epäjohdonmukaista, että ilmiön kuvaaminen tämän teoksen osalta on jätetty tähän yhteyteen (vrt. s. 37-38). Kuitenkin tässä se luontevasti muistuttaa siitä, kuinka voimakas on pyrkimys ymmärtää taideteos jäljitteilynä.

talosta että se mies näkyy sieltä talon sisältä. Sitten tässä on jonkun kiven päällä kirves. Tää saattaa olla johonkin tarinaan tehty tää kuva. Siinä on hyvät värit. Nuo kaks miestä saattaa olla kilpakosijoita ja ne kiistelee tuosta naisesta. Toinen on justiinsa parhaillaan kosimassa sitä naista. (Tuntematon.)

Kuvan itsensä ei aina tarvitse olla humoristinen, riittää kun siihen voidaan suhtautua leikkimielellä. Esimerkiksi Appelin maalauksesta on mukava etsiä tunnistettavia asioita, ja on oletettavaa, että taiteilijakin nauttii tällaisten töiden tekemisestä. *Ei tässä mitään semmosta luonnollista muotoa ole. Sen mielestä on kai kiva ollu tehdä tämmöstä.* Kuva on kuin piilokuva, jonka luonteeseen kuuluu, että jokainen voi nähdä kuvan eri tavoin. Aineellisen muodon puuttuminen ei merkitse muodon puuttumista kokonaan, vaan tukeutumalla hahmojen "näköisyyteen" katsoja projisoi teokseen tuttuja mielikuvia. Epämääräisyys ehdottaa mahdollisia kuvia. Mitä muodoista luetaan, riippuu katsojan kyvystä tunnistaa mieleen varastoituneita asioita ja mielikuvia.<sup>1</sup> Teos on kuin Rorschachin mustetahrat, ja samalla periaatteella katsoja voi tuottaa vaikkapa tarinan esimerkiksi Kleen maalauksesta.

#### Piilokuva

Se on varmaan semmonen ettei se tarkota mitään. Tuommosia erilaisia kuvioita ja ihan kun tuossa ois ihminen näin päin ja tuossa näkyy jonkun volkkarin etuosa. Jos se on vaan halunnut tehdä erilaisia kuvioita. Tuossakin näyttää joku ihminen ihan kun se makais maassa. Tässä voi olla joku talo palanut ja toi ihminen on yrittänyt pelastautua ja sit se palais tossa. (Appel.)

Siinä on kivat värit. Siinä on kaloja ja tossa on jotain sellaista kiveä toi sininen ja jotain naavaa tuo punanen. Ei tee mieli uimaan jos siellä tommosia on. Se on semmonen että jokainen saa kattoo ite, ajatella mitä siinä on. Ei se oo ite se taiteilija aatellu hirveen tarkkaan että tossa on kala. Se just ajattelee, että katsojat saa ite. Mää nyt katoin että siinä on kala,

<sup>1</sup> Kysymys on ihmismielen luontaisesta toimintatavasta. Myös taiteilijat voivat käyttää satunnaisia muotoja taideteoksen lähtökohtana (Gombrich 1987, 89 ja 155-157). Sitä paitsi ei-esittävä teos on sananmukaisesti sisällyksetön ja siitä voi näin ollen turvallisimmiin mielin väittää mitä hyvänsä (Ringbom 1989, 100).

mutta ei sitä tiedä mitä se taiteilija on ajatellu, mitä siinä on vai onko se ajatellu että siinä on mitään. (Appel.)

Ihmisellä on vinossa silmät, nenä, suukin on ihan vinossa. Tuossa ois vaikka joku tyyny. Tästä tulee käpylehmä mieleen. Tuossa on niinkun aurinko tai lentotähti. Sitten tuossa on ihan niinkun joku meri, sitten taloja ois tuossa kohti. Punanen kuunsirppi ja sitten tuossa on pienempi kuunsirppi, mutta se on ihan vihree. Ihminen näkee varmaan ton lentotähden. Tuossa talo ihan pienessä koossa. (Klee.)

*Jos se haluaa,  
että ne jotka kattovat tätä kuvaa,  
niin tajuaa mitä se taiteilija on ajatellut.*

Toisen ajattelutavan mukaan kuvakieli on sisäisen maailman tai todellisuuden tulkki. Ulkoisen todellisuuden sijasta keskeistä on kokemuksen, ajatuksen tai tunteen ilmaiseminen. Enää ei olla huolissaan siitä, että syvyysvaikutelma murenee tai aineellisten kohteiden muodot ehkä vain muistuttavat näkyvän maailman muotoja, vaan katse suunnataan aineellisen todellisuuden taakse. Aineellinen taso voi olla mukana tulkinnoissa esimerkiksi siten, että katsoja kuvittelee teokseen jonkin tapahtumasarjan, johon kuvattu henkilö osallistuu, mutta kuvakieli on kuitenkin se, johon päähuomio kohdistuu. Esimerkiksi Picasson maalauksessa "Itkevä nainen" taiteilijan tapa hajottaa muoto sekä käyttää väriä ja viivaa ovat katsojalle niitä merkkejä, jotka ilmentävät kuvattun henkilön sisäistä tunnetilaa ja tekevät kasvoista *pelon, surun, kärsimyksen tai epätoivon* metaforan.<sup>1</sup> *Se haluaa korostaa sitä jotakin sekavuutta tekemällä sen kulmikkaaks. Jotain epätoivoa tai semmosta.*

<sup>1</sup> Vaikka kubistisessa kuvakielessä usein on keskeistä havaitun kohteen tutkiminen samanaikaisesti eri näkökulmista, niin se on myös tehokas tapa kartoittaa ihmismielen sisäisiä tapahtumia (Ringbom 1989, 83). Coplestonen (1985, 150) mukaan "Itkevä nainen" on erinomainen todistus kubismin ekspressionistisista mahdollisuuksista. Tuskan intensiteetti näkyy erityisesti punaisten, vihreiden ja keltaisten sävyjen ristiriitaisena yhdistelynä lopulta keskittyen nenäliinaan.

Vastaavalla tavalla Appelin "Vihaisessa maisemassa" hillittömät värit ja raju sommittelu nousevat sodan, rauhattomuuden tai raakuuden symboliksi. *Noi värit on tollasia aika räiskyviä. Rauhaton. Kuvaa esimerkiksi jotain sotaa tai rauhatonta. / Siinä on sellaista niinkun raakuutta.*

Munchin maalauksessa "Huuto" kuvan tunnelma on katsojasta *ahdistava, painajaismainen ja paniikinomainen*. Koko näkymä on alistettu sielunmaisemalle ja sen ilmaukselle.<sup>1</sup> Ihmisestä näkyy *pelko, hätä ja kauhu*. Kuvan ymmärtäminen sielunmaisemana ei ole itsestään selvää, mutta joka tapauksessa kuvakieli ohjaa katsojaa kuvatun ihmisen mielenmaisemaan ja kaaottiseen tunnetilaan, joka saattaa olla taiteilijan oma kokemus. Ajatellaan, että taiteilija ammentaa henkilökohtaisista kokemuksistaan, ilmaisee tunteita, jotka ovat todellisuuden kirvoittamia, kuten *surua, murhetta, ahdistusta, hulluutta, vihaa*. Kokemuksella sinänsä ei kuitenkaan ole näkyvää hahmoa, mistä syystä sen kuvaamiseen tarvitaan erityinen kuvakieli. *Kauhea ilme tällä näin, mikä se nyt onkaan. Ahdistava. Ehkä siitä ittestäänkin on tuntunut niin inhottavalta, että se on tehnyt tällasen työn.* (Picasso.) Voimakkaat kokemukset ja tunteet vääristävät taideteoksen muodot ja värit tai voivat johtaa lähes irrationaalsiin ratkaisuihin. *Ei uskois että tällainen on taideteokseks otettu tai johonkin näyttelyyn, koska tuo on kuin jonkun lapsen tekemä työ. Jos sen lapsi on kuollu ja se haluaa muistuttaa sitä.* (Klee.) Ne ikään kuin valitsevat muotonsa tullakseen esiin taiteen keinoin, mikä samalla vapauttaa taiteilijan siitä ahdistuksesta, jonka kokemus aiheuttaa.

#### Kuvakieli sisäisen todellisuuden tulkitsijana

Se on oikeastaan aika hienon näkönen. Jos se on halunnut tuoda sitä pelkoa jollakin toisella tavalla ilmi. Noita on käytetty noita erilaisia geometrisia kuvia sillee että on ryhmitelty niitä. / Siitä tulee joku hirviä

<sup>1</sup> Päättään pitelevä ihminen, vartalo kouristuneena ja suu ammoltaan, ilmentää sielun tuskaa. Maisemaa hallitsevat vahvat värit, ja aaltomaiset viivat kiertyvät villissä rytmisissä yksinäisen ihmisen ympärille kertoen mielen sisäisestä ahdistuksesta. Hodin 1987, 48; Ringbom 1989, 42.

mieleen. Siinä on kulmikkaita nuo ääriviivat ja paljon eri värejä. Se on halunnut tehdä siitä erilaisen ja erikoisen. Jos tää on muotokuva semmosesta ihmisestä jota se vihaa. (Picasso.)

Tässä on just värejä käytetty sillai hienosti ja ihminen kuvattu erilailla tai sillai ovelasti. Tuossa on yks ihminen joka on tulossa sillalla ja se on kauhistunut siinä ja tuolla tulee joitakin muita ihmisiä. Oisko tuolla revontulia taivaalla, kun se on ton värinen. Semmonen salaperäinen ja omituinen. Kiinnostas tietää enemmän mitä tuossa on tapahtumassa, mistä nuo miehet on tulossa ja minkä takia tuo pelkää. Mää on oikeastaan aina tykänny tän tapasista maalauksista, kun tässä on värit sille jännästi, mikä ei välttämättä oo totta, mutta tällaisia piirteitä on varmaankin josakin Lapissa jossa on revontulia. Tää on semmonen vähän pelottava koko maalaus. Jännät värit. (Munch.)

Aika painostavan tuntunen. Ihan kuin joku tulipalo olisi tuolla takana. On varmaan menossa pakoon jotain sellaista mitä on tehnyt. Vaikka sytyttänyt tulipalon. Siellä takana on jotain tulta ja sellaista. Pelottavan näköinen sillein kun rupee ajatteleen, että mitä siinä on tapahtunut. Se on kokonaan maalattu sillein, että se olisi jotenkin painajaisista. Ei ole kovin tarkkaan tuo naama. Se on maalattu sillein niinkun se olisi unta. Ei kovin moni ole maalannut tollasta. Ei se näyttäisi sellaiselta hätätilanteelta, jos se olisi ihan tavallisesti vaan. Se on vaan laitettu sillein, että se tuntee kaiken painajaisena ja sillein. Ei se olis muuten pystyny kuvaamaan sitä miehen hätää. (Munch.)

Mulle tulee vähän niinkun paniikki mieleen. Tän tekee vielä rauhatomaks viivat. Ne ei oo niinkun suoria. Miten sen nyt sanos, ne on vähän niinkun aaltoilevia nuo viivat kaikki. Merikin meinaa tulla maalauksesta ulos. Se ei oikein mahu tähän. Siinä saattas olla revontulia tai joku tulipalo tai sitten se olis auringon lasku tai nousu. En mä oikein tiedä miten taivaalle voi tuollasia värejä oikein tulla muuta kuin auringon nousussa tai laskussa ja sitten revontulissa. Rauhaton olo kun tässä ei mikään pysy paikoillaan. Sillä on saattanut olla joku suru tai tällanen ja sitten se aattelee että se on huutanut hirveesti, kun se on tehnyt tän työn sitten. Jos sillä on kuollu joku lähiomainen tai sitten tapahtunut joku onnettomuus, joka on saanut sen hirveesti säikähtämään ja sitten se on tehnyt tällasen taideteoksen. (Munch.)

Jos sillä on joku, jonka se haluaa huutaa pois tai kertoa jonkin ja se on kuvannut sen tähän kuvaan. Onhan se voinu sen ihan muutenkin vaan kuvata, mutta voi siinä olla joku syykin. Sillä on ollu jotain mielessä, mitä se on halunnut kuvata ja se on kuvannu sen sitten tähän. Musta se on vähän synkkä työ. Joku murhe, joka sillä on ollu ja se on halunnut sen ilmaista tällä tavalla. (Munch.)

Siitä ei oikein saa tolkkua. Hääpari jossain rakennustyömaalla, niin ei siinä oikein ole tolkkua. Tulee heti mieleen sillee, että tää mies ois täällä rakennustyömaalla töissä. Joku sota-aika ehkä. Fi oo päässy maalle viettään häitä. Saattaa olla joku synkkyysmielentila sillä tätä tekiessä että se on ainainen työnteko. (Pimenov.)

Sen lisäksi, että koko teos ilmentää esimerkiksi jotain tunnetta, ajatusta tai sieluntilaa, myös jokin kuvassa voi edustaa kuvattujen henkilöiden muistikuvia, mielikuvia, ajatuksia, fantasioita tai unia. Esimerkiksi Chagallin maalaustaiteessa vapaasti leijuvat, utuiset kuvaelementit varsinaisen aiheen ympärillä ovat tällaisia visualisoituja muistikuvia, mielikuvia tai ajatuksia.<sup>1</sup> Teoksessa "Taiteilija ja hänen mallinsa" on kalan maaginen lento.<sup>2</sup> Mikä sen yhteys kokonaisuuteen on, sitä katsoja ei välttämättä ymmärrä, mutta se hyväksytään kuvakielen elementtinä, jolla on oma merkityksensä. Mutta se voidaan myös tulkita mielikuvaksi, joka kertoo katsojalle, mitä kuvatut ihmiset ajattelevat tai haaveilevat. Riippuen kuvan muiden elementtien saamasta merkityksestä lentävä kala edustaa joko ruuan runsautta tai sen puutetta. On ajateltavissa, että edellisessä tapauksessa kuvan harmoninen tunnelma ja kala yhdessä merkitsevät tyytyväisyyttä, kun taas jälkimmäisessä tapauksessa venyneet ihmishahmot - laihuus - ja kala muodostavat tulkittavan kokonaisuuden. *On joku pula-aika.* Kleen maalaus taas kokonaisuudessaan on katsojasta kuin ajallisesti tiheennetty mielikuva niistä tapahtumista, joista elämän arki muodostuu.

Kala lentelee tuossa taivaalla auringon eessä, enkeli tuolla. Naurattaa tuo kala tuossa. Jos se on halunnut sille, että kumpikin näyttää hirveen tyytyväisiltä. Näillä ei ole ainakaan mitään nälänhätää ja elää muutenkin sovussa. Pitäs elää rauhassa ja kaikilla pitäs olla syötävää. (Chagall.)

Tämä on hirveän epätarkka ja tuo naisen puku on kauhean räikeä. Kala on taivaalla ja kauhean epätarkka. Sitten on enkeli. Nuo värit on ihan yököttäviä. Jos niillä ei ole ruokaa, kun tuo kala on tuolla taivaalla. (Chagall.)

Näyttää että siihen ois kuvattu kaikkia mitä nyt kuuluu ihmisen elämään. Näyttää että siinä olis ihminen ja aurinko ja kuu. Ja sit vois olla joku lintu. Se on aika mielenkiintoinen, kun siinä on niin paljon eri asioita kuvattu. Jokaista pitää kattoo niinkun erikseen. Sit siinä on vain joissakin

---

<sup>1</sup> Mm. varhaiskristillisessä perinteessä ilmestysten, näkyjen ja ihmismielen sisäisten tapahtumien erottaminen muusta kuvasta tapahtui pilvireunoin. Goottilaisessa maalausessa henkilöiden suista virtaavat puhenuhat. Klassismin makutuomarit eivät hyväksyneet näitä kuvaustapoja. Taiteeseen ne tulivat uudelleen Chagallin ansiosta ja mahdollisesti sarjakuvien kuva-keinovalikoimasta lainattuina (Ringbom 1989, 81).

<sup>2</sup> Ks. Louhivuori 1988, 138-144.

kohissa käytetty, tää on melkein kokonaan punasella, joissakin kohissa on vaan käytetty vihreätä ja oranssia. Siitä voi keksiä paljon asioita ja siinä on paljon tehty vaikka ne ei ole niin tarkasti. Ne on aika yksinkertaisesti vaan tehty parilla viivalla ne kuvat. Musta vaan tuntuu että se kuvaa ihmisen päivää. Jos se vaikka alkuasukkaan päivää kuvais. Ensinnä se herää ja sit se menee metsästäämään ja aurinko paistaa ja kun se illalla menee nukkumaan niin kuu on taivaalla. Musta se vaan tuo semmosen mieleen mulle. Siinä on kuvattu paljon yhdelle pienelle alueelle ja siinä on paljon mielenkiintoisia asioita. Jos se on halunnut tehdä erilaisen työn kuin joku muu kun monet työt on aika tarkkoja ja toisissa on vain värialueita paljon, mutta tää on paljon erilainen kuin muut. (Klee.)

Pimenovin maalauksessa hääparin ja ympäristön muodostama ristiriita on katsojan käsityksen mukaan keskeinen kuvan ymmärtämisen kannalta. Se kertoo omalla tavallaan taiteilijan maailmankuvasta ja siitä, mitä hän pitää tärkeänä. Jos katsoja painottaa tulkinnassaan ympäristön merkitystä, hän näkee teoksessa kuvan tulevaisuudesta ja taiteilijan huolen siitä, mihin ollaan menossa. *Se varmaan yrittää kuvata jotain, että minkälaiseks häätkin voi mennä tulevaisuudessa.* Jos taas painotus on hääparissa, niin silloin ristiriidan kärki on suunnattu tavanomaisuutta vastaan. Riippumatta siitä, kumpi tulkinta teokselle annetaan, se on kuin taiteilijan moraalinen ohjelma ihmiskunnan tulevaisuudesta.

#### Ristiriita tulkinnan kohteena

Kerrosasuntotyömaalla hääpari käppäilee jotain laudotusta pitkin, niin kyllä sitä rupee vähemmästäkin nauramaan. Se on humoristisesti tehty. Se on niin hauskan näkönen tuo kuva. Kyllä määhän on nähny, että hääpari menee kirkkoon, mutta en määhän oo nähny, että ne joittenkin betoniputkien vierestä käppäilee. Se on niin hauska ettei siitä voi olla pitämättä. Se on tahtonut tuoda jotain esimerkiksi suurkaupungin huonot puolet tässä näkyviin. (Pimenov.)

Se on tommonen jännä. Vähän ristiriidassa noi, että tommonen oikein hienot vaatteet tolla kihlaparilla, valkoset puhtaat vaatteet ja sitten tommonen rakennustyömaa tossa. Vähän hullunkurinen. Jännästi kuvattu hääpari just tuolla rakennustyömaan keskellä. Jos se on tahtonut kuvata sitä, kun kaupunki tulee joka paikkaan ja sitten häätkin vietetään keskellä vaan. Kuvaa sitä kun kaupungistuu kaikki. (Pimenov.)

Tässä on joku hääpari ja ankean näköisiä kaikki muut. Talot ei sovi tähän. Harmaita kaikki. Tuolla on kamalia taloja ja tehtaita tuolla taustalla. Semmonen sekava, koska näähän on niin eri aaltopituudella, niinkun vois sanoa. Jotenkin tuntuu ettei ole mitään syytä tehdä sitä tällä tavalla. Se

on vaan sillä tavalla maalannu ne. Ehkä se on joku semmonen, joka ei oikein tykkää mistään kaupunkisaasteista ja tällasista. (Pimenov.)

Se on vähän tommonen erikoinen. Siinä on kaks asiaa sotkettu yhteen. Nuo ihmiset ei oikein sovi tuohon työmaalle. Jos se on ajateltu että tollakin lailla voi mennä naimisiin. Aina ei tarvi mennä niin tavallisesti. Voi mennä vähän erilaillakin naimisiin. (Pimenov.)

Ei tää varmaan vois olla totta. Jos jotkut on menossa naimisiin, niin tuskin ne työmaalla kävelee. Se on halunnut tehdä jotain, mitä moni muu ei tee. Se on ollu hauskaa vaan piirtää. Kun mennään naimisiin, niin ei se ole pakko olla niin totista, kun se yleensä on. (Pimenov.)

Fiktiivisen taiteen olennainen ero jäljittelyyn verrattuna on siinä, että käsitys taiteen olemuksesta ja tehtävästä ymmärretään uudella tavalla. Kuvauksen kohteena ei ole enää aineellinen todellisuus vaan sisäinen.<sup>1</sup> Kuva voi kuitenkin esittää vain sel-laista, mikä on näkyvää, joten ei-havaittavien tai havaintokyvyn ylittävien asioiden ilmaisemiseen visuaalisessa muodossa tarvitaan omat keinonsa. Kuvaaminen on mahdollista vain epäsuorasti, mikä edellyttää toisenlaista kuvakieltä tai käsitystä kuvakielestä. Luonteeltaan kuvakieli on fiktiivistä, koska taiteen tekemisen ei enää ajatella perustuvan malliin ja katsoja oivaltaa kuvakielen merkityksen tulkinnan kohteena. Aineellinen taso ikään kuin jätetään pois tulkinnasta, ja kuvasta tulee ei-esittävä. Ymmärrettävää on, että katsoja tunnistaa kuvasta itsensä vain siltä osin, mikä on hänen kokemusmaailmansa rajoissa. Olennaisempaa onkin, että tulkinnat osoittavat käsityksen taiteen olemuksesta ja tehtävästä muuttuneen. Myös käsitys taiteilijasta on muuttunut. Piirteet, jotka jäljittelyn näkökulmasta ovat irrationaalisia ja taiteen tehtävästä vieraannuttavia, ovat nyt olennainen osa taiteen tekemistä. Itse asiassa sisäisen todellisuuden kuvaaminen edellyttää, että taiteilija etsii ja kokeilee erilaisia kuvallisia keinoja ilmaistakseen sen, mitä haluaa.

<sup>1</sup> Vrt. Routila 1986, 48-50, 77 ja 86. Kun sanomme, että teos "merkitsee" tai "tarkoittaa" jotakin, oletetaan, että sen aineellis-esineellisessä hahmossa ilmenee toinen todellisuus. Taideteokset välittävät aineellisella hahmollaan mieliimme inhimillisiä elämäntodellisuuksia.



## VI. Taiteen ymmärtäminen ja tulkitseminen

Kuvakieleltään fiktiivinen taide edellyttää tulkintaa tullakseen ymmärretyksi, joten katsojalla on keskeinen asema teoksen merkityksen muodostamisessa. Aihetta ei pidetä itsetarkoituksena, vaan kuvakieli käsitetään metaforisena keinona ilmaista jotakin sellaista, mitä ei perinteisin keinoin voida ilmaista ja nähdä suoraan. Esimerkiksi Munchin maalauksessa "Huuto" viiva, väri, muoto ja sommittelu luovat painajaismaisen tunnelman, joka ilmentää ihmisen hätää ja ahdistusta. Katsoja ymmärtää, että kuvakieleltään fiktiivisen teoksen ensisijaisena kiinnostuksen kohteena on ulkoisen maailman sijasta sisäinen maailma. Taiteilija kuvaa joko itseään tai todellisuutta itsensä läpi. Kohde ja kuvakieli eivät ole analogisessa suhteessa kuten jäljittelevässä taiteessa, vaan ne ovat irtaantuneet toisistaan. Suhde on metaforinen, ja teoksen merkitys paljastuu tulkitseamalla.<sup>1</sup> Katsoja projisoi kuvaan oman tulkintansa.<sup>2</sup> Hän ymmärtää todellisuuden, totuudellisuuden ja esittävyuden sekä oman tehtävänsä uudella tavalla jäljittelyyn verrattuna.

Sitä vastoin jäljittelyn paradigmassa - näin uskotaan - kuva ymmärretään ilman tulkintaa. Kuvahan jäljittelee kohdettaan ulkoista todellisuutta luonnollisella tavalla, joten se tunnustetaan

---

<sup>1</sup> Metafora on kielikuva, joka sanoo yhden asian ja merkitsee toista. Se on kaksitasoinen kuva, joka pakottaa etsimään kirjaimellisen merkityksen takaa toista, kuvaannollista merkitystä. Metaforasta puhutaan joko merkityksen siirtymänä tai vertauksena. Ks. esim. Black 1962, Danto 1981, 171-176, Lehtonen 1991b, Ortony 1981.

<sup>2</sup> Muodot "ilmaisevat" tunteita niille, jotka projisoivat muotoihin tunne-merkityksiä. Kuusamo 1987. Vrt. Blank ym. 1984. Ekspressiivisyys viittaa merkityksen metaforiseen esittämiseen. Esimerkiksi viiva maisemapiirroksessa voi edustaa vuorta, mutta se voi myös metaforisesti ilmaista ominaisuuksia, jotka eivät ole visuaalisesti havaittavia. Viiva voidaan nähdä rajuna, villinä, intohimoisena, tyynenä, iloisenä, kiivaana jne.

ja ymmärretään välittömästi. Taiteilijakin saa muodot suoraan luonnosta, joten kuvan luonnollisuus on taiteilijan tekninen saavutus.<sup>1</sup> Hänen tarvitsee vain hallita tietyt keinot, tärkeimpänä niistä perspektiivisäännöt, jotka takaavat luonnollisuuden. Kuva saa olla jossain määrin pelkistettykin, mutta se ei saa kadottaa analogian tunnetta tai se torjutaan epäonnistuneena yrityksenä jäljitellä todellisuutta. Luonnollisuus ja tarkkuus ovat taiteellisuuden kriteereitä, ja koska arvottaminen tapahtuu todellisuuteen vetoamalla, sillä on tavallaan objektiivinen perusta. Kohteen ja kuvan samanlaisuutta pidetään sekä katsojasta että kuvaamisen konventioista riippumattomana; suhde naturalisoidaan. Taideteosta verrataankin valokuvaan, joka metaforana kuvaa osuvasti katsojan käsitystä todellisuuden, kuvan ja katsojan suhteesta sekä kuvakielen luonteesta. Todellisuus on sellainen, millaisena se havaitaan, ja koska kuva jäljittelee todellisuutta luonnollisella tavalla, katsoja ymmärtää sen välittömästi.

Määritelmän mukaan valokuvan sanoma on itse näkymä.<sup>2</sup> Sitä pidetään todellisuuden täydellisenä analogiana. Monet muutkin kuvat todellisuudesta, kuten piirrookset, maalaukset, elokuva tai teatteri, koetaan vastaavalla tavalla. Ne eroavat valokuvasta kuitenkin siinä, että analogisen sisältönsä rinnalla ne kantavat toistakin sanomaa, joka ymmärretään tyylinä tai muotona. Mutta tietyllä tavalla tämä pitää paikkansa myös valokuvaan. Kohde joudutaan aina valitsemaan ja rajaamaan. Kuva voidaan myös rakentaa ja muokata ammatillisten, esteettisten tai ideologisten päämäärien ja normien mukaan. Kaikki tämä tuo tavalliseenkin valokuvaan oman lisämerkityksensä puhumattakaan taidevalo-

---

<sup>1</sup> Vrt. Gombrich 1987, 76. Traditionaalisesti on tehty selvä ero kielen ja taiteen merkien välillä juuri pitämällä taiteen merkkejä luonnollisina, koska ne voidaan kopioida suoraan luonnosta.

<sup>2</sup> Barthes 1984a, 17. Kaikki jäljittelevät taiteet sisältävät kaksi sanomaa: denotatiivisen eli varsinaisen sanoman, joka on näkymä itse (kirjaimellinen todellisuus), ja konnotatiivisen merkityksen, joka on se muoto, jossa sanoma kerrotaan. Myös Goodman puhuu denotaatiosta. Hänen mukaansa kuvat ovat denotoivia symboleita eli kuva denotoi sitä, mitä se esittää (Lammenranta 1987, 25). Sama voidaan ilmaista myös seuraavasti. Silloin kun merkin ja kohteen suhde perustuu samanlaisuuteen, kuva on ikoninen merkki (Tarasti 1990, 29).

kuvasta.<sup>1</sup> Tästä huolimatta valokuvaan suhtaudutaan kuin se olisi todellisuuden mekaaninen ja täydellinen analogia. Vastavasti maalaukseen voidaan suhtautua ikään kuin se olisi valokuva, joka tallentaa todellisuuden sellaisenaan. Kuva ei kuitenkaan ole todellisuus, vaan se viittaa ulkoiseen maailmaan ja on siten aina tulkinta todellisuudesta, tekijänsä luovan suunnitelmallisen työn tulos ja tullakseen ymmärretyksi vaatii tulkin-  
taa.

Esimerkiksi illusorinen syvyysvaikutelma on kaksiulotteinen esitys kolmiulotteisesta maailmasta. Tilavaikutelma luodaan kuvaan tietyin keinoin, mutta käytetyt keinot eivät ole luonnollisia. Perspektiivinen kuvaaminen ei vastaa aistihavaintoa.<sup>2</sup> Todellinen näköhavainto noudattaa kahdella silmällä näkemisen lainalaisuuksia, kun taas perspektiivisessä esityksessä maailma kuvataan yksisilmäisesti kuin kameran läpi nähtynä. Kysymys on siitä, että maailma on opittu näkemään ja ymmärtämään perspektiivisesti. Samoin sen kuvaamiseksi käytettyjä keinoja on opittu pitämään luonnollisina ja oikeina.<sup>3</sup> Samankaltaisuus kuvan ja sen kohteen välillä perustuu tulkintaan, mutta katsoja ei ole siitä tietoinen, koska realistisen kuvan tulkinnasta on tullut rutiininomaista.<sup>4</sup> Pohjimmiltaan jo havaitseminen on tulkintaa, koska kuvan näkeminen on sopimuksenvaraista ja riippuvaista katsojan tottumuksista ja odotuksista. Ei ole olemassa viatonta silmää.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Barthes 1984a, 17-19 ja 1984b. Farran (1990) toteaa saman seuraavasti. Valokuva ei ole tosiasia, vaan se on sosiaalisesti rakennettu, ja katsoja sijoittaa kuvaan merkityksiä, jotka ovat sosiaalisesti tuotettuja.

<sup>2</sup> Sen sijaan keskiaikainen geometrinen kuvaus (stereoperspektiivi) pohjautuu todelliseen näköhavaintoon (Anttila 1978).

<sup>3</sup> Goodman 1988, 10-19. Ks. myös Lammenranta 1987, 31-32. Perspektiiviopin syntyyn ja näköhavainnon muotoutumiseen nykyisen kaltaiseksi ovat vaikuttaneet yhteiskunnalliset syyt, etenkin kehittyvän teknologian vaatimukset (Anttila 1978 ja Kuusamo 1987).

<sup>4</sup> Goodman 1988, 34-36.

<sup>5</sup> Gombrich 1987, 77 ja 251-252. Ks. myös Goodman 1988, 7 ja Kuusamo 1990, 11-15. Naturalismi on tottumiskysymys (Goodman 1988, 38). Neutraalia naturalismia ei ole olemassa (Gombrich 1987, 75). Vrt. Lukeminen ei ole viaton tapahtuma (Culler 1988, 129).

Se mitä pidetään luonnollisena, vaihtelee ajan ja kulttuurin myötä.<sup>1</sup> Taiteilija tulkitsee maailmaa, mutta tulkintaa ohjaavat koko historian aikana kehittyneet kuvaamisen kulttuuriset konventiot. Kulttuureiden välillä on selviä eroja vaikkapa siinä, miten tila on opittu kuvaamaan ja ymmärtämään. Itse asiassa kyse on kulttuurisista eroista hahmottaa ja ymmärtää todellisuutta.<sup>2</sup> Esimerkiksi Kiinassa kyky tehdä näköisiä kuvia oli erittäin vähän arvostettu taito aikana, jolloin se länsimaissa oli ihanteena. Tämä näkyy Kiinan nykytaiteessakin, vaikka kuvaaminen on valokuvauksen vaikutuksesta muuttunut esittävyden suuntaan.<sup>3</sup> Sama maalaus voi siis katsojan kulttuuri-taustan vuoksi näyttää hyvin erilaiselta, mikä johtuu siitä, että hän on tottunut erilaisiin kuvaamisen konventioihin ja kiinnittää siten kuvassa huomiota eri seikkoihin.<sup>4</sup>

Länsimaissa pidetään luonnollisina maalauksia, jotka on tehty perinteiseen länsimaiseen esitystyyliin, koska se on meille tuttu tapa esittää asioita. Tämä käy hyvin ilmi myös tästä tutkimuksesta. Katsoja tunnistaa herkästi japanilaisen tai kiinalaisen taiteen erilaisen tavan kuvata tilaa ja saattaa pitää sitä kuvausvirheenäkin. *Tää näyttää niinkun kolmiulotteiselta. Se on vähän liioteltu.* (Taikan.) Myös tyhjä tila kuvassa poikkeaa länsimaisesta naturalistisuudesta. Se voidaan ymmärtää tyylikeinoksi, jolla korostetaan aiheen kauneutta, mutta sen näkeminen kulttuurisena konventiona, jolla on oma symbolinen merkityksensä, on vierasta.<sup>5</sup> *Ei niitä sanomia oikein saa selville ulkomaalaisista,*

---

<sup>1</sup> Goodman 1988, 37-39.

<sup>2</sup> Ks. esim. Berleant 1991, 53-75.

<sup>3</sup> Danto 1991, 169-175. Vanhemmassa Kiinan taiteessa esimerkiksi kohteen eloisuus haluttiin saavuttaa siveltimekäytön eloisuudella, ei toteuttamalla yhdennäköisyyden ihannetta. Nykytaiteessa kohteet voidaan edelleen sijoittaa perinteiseen tilaan, vaikka kuva muutoin olisikin länsimaisittain esittävä.

<sup>4</sup> Gombrich 1971 ja 1987, 73-75. Gombrich kertoo esimerkin kiinalaisesta taiteilijasta, joka maalasi englantilaisen maiseman oman kulttuurinsa konventioiden suodattamana. Hänen mukaansa tyyli saa taiteilijan näkemään tiettyjä piirteitä ympärillä olevasta maisemasta, ja sen vuoksi hän on taipuvaisempi näkemään sen mitä maalaa kuin maalaamaan sen mitä näkee.

<sup>5</sup> Kuville on tyypillistä suhteellinen tyhjiys, joka on osa kuvaa, ei vain maalaamatonta taustaa. Taiteilijan ongelmana on ratkaista, miten ilmentää

*jotka on jotain itämaisia. Mä en ole tottunut kattoon semmosia maalauksia. Se mielletään pikemminkin käyttämättömäksi tilaksi, josta on jätetty pois jotakin, mitä siinä tosiasiasa pitäisi olla. Siinä on tausta takana, mutta tässä ei näy horisonttia eikä maata ollenkaan. Tää tuntuu kun tää olis vaan palanen jostakin. (Hokusai.) Tosta kuvan keskiosasta puuttuu kauheesti jotakin. Se on niin tyhjä. Maalais jotain tohon tyhjään alueeseen. (K'un Ts'an.) Toisaalta tyhjä tila on mahdollista nähdä myös esittävästi, jolloin kuva vastaa paremmin katsojan odotuksia ja tottumuksia. Jotenkin tuntuu, että nää kukat ois ruvennu kasvamaan ihan kauheesti ja ne olis lähteny tuosta maasta päin taivasta, koska tuossa ei näy mitään puita. (Hokusai.) Tulee mieleen Kiinan muuri, kun tällä on ruskea tausta ja Kiinan muurin edessä on tuo lintu. / Tuo lintu ilmeisesti nukkuu tuossa puun oksalla tai onko se muuten vain yöllä. Kai se on yö. Oiskohan tuo kuu tuolla taivaalla. (Hiroshige.) Kuvissa voi olla myös kalligrafista kirjoitusta, joka kauniiden ja ekspressiivisten kirjainmerkkiensä vuoksi on olennainen osa kuvaa.<sup>1</sup> Katsojasta olisi kuitenkin parempi, jos kirjoitus sijoitettaisiin kuvan alle - kuten olemme tottuneet. Nuo tekstit pois. Mua inhottaa kun kuvaan kirjoitetaan. On se kaunista, se on taidetta itsessäänkin tuo kiinalainen sanakirjoitus, mutta en mä tiiä. Kirjoittaisivat sen kuvan alapuolelle. (Hiroshige.)*

---

tyhjän tilan merkitys kuvassa, kun eurooppalaisessa taiteessa tila pyritään täyttämään, esimerkiksi taivas puilla tai vähintään pilvillä. Tekijän on tiedettävä, kuinka painottaa muotoa ja tyhjyyttä. Tyhjäan tilaan yhtenäisesti suhteutettu kuvio luo tunteen ihmeellisestä tyhjyydestä, josta tapahtuma yhtäkkiä putkahtaa - "hallittu sattuma". Tyhjä tila symboloi mielenhiljaisuutta antaen mahdollisuuden tuntea kuvan herättämä aistimus. Se luo myös mahdollisuuden ja tilaa uuden syntymiselle. Blyth 1979, 104 ja Watts 1973, 210-211.

<sup>1</sup> McKee 1990.

*Taiteilija on halunnut  
kuvata kukkia ja luontoa.*

Kuvan luonnollinen sisältö muodostuu esineistä ja tapahtumista, jotka katsoja tunnistaa kokemuksensa perusteella.<sup>1</sup> Aina katsojan tiedot tai kokemukset eivät kuitenkaan ole riittävän laajat. Esimerkiksi vieraat kasvit, eläimet tai oudot tilanteet voivat jäädä tunnistamatta, jolloin kuvan katsotaan vääristelevän todellisuutta.

Teoksen ekspressiivinen sisältö havaitaan samalla tavoin kokemuksen perusteella. Ihmisten eleet, ilmeet ja asennot ovat merkkejä (vihjeitä), joista katsoja tunnistaa teoksen ilmapiirin tai tunnelman.<sup>2</sup> *Se on aika ilonen kuva ja tuo ensimmäinen nainen nauraa. Kukkaniitty ja ilosia ihmisiä.* (Myljnikov.) Ilmapiiri voidaan tunnistaa myös omien kokemusten ja tietojen pohjalta. *Häissä on aina vähän iloista.* Myös luonnolla on oma elekielensä. Esimerkiksi maiseman yksityiskohdat, kuten taivas, joen tai kallion muoto, vaikuttavat siihen, millaiseksi tunnelma koetaan.<sup>3</sup> Maisema voi olla vaikkapa *iloinen, surullinen, rauhallinen, salaperäinen tai ahdistava. Iloinen tuosta taivaasta päätellen. Se on nimittäin ihan sininen ja aurinko paistaa.* (Myljnikov.) Myös värit ilmentävät tunnelmaa. Ne voidaan rinnastaa luonnon elekieleen, koska niilläkin on vahva katsojan kokemuksiin liittyvä tausta. *Vähän tämmönen synkkä tää kuva. Tumma tausta, tällasia varjoja ja tummia puita. / Se on ihan nätti. Tässä on semmonen tunnelmakuva oikein. Sellanen rau-*

<sup>1</sup> Vrt. Panofskyn (1971) tulkinan tasot. Ensimmäinen taso on kirjaimellisen merkityksen taso, toinen on kertomusten ja allegorioiden taso sovinnaisine sisältöineen ja kolmantena on sisäisen merkityksen taso, jolloin teosta tarkastellaan ajan ja kulttuurin dokumenttina, oireena symbolisista arvoista.

<sup>2</sup> Vrt. Ringbom 1989, 8 ja Efland 1990, 36-40. Ruumiin liikkeet kuvaavat sielun liikkeitä. 1600-luvun loppupuolella Le Brun laati mallikirjan, miten mielenliikkeitä tuli kuvata kasvojen ilmeillä.

<sup>3</sup> Luonnollisille objekteille tai artefakteille annetaan ekspressiivinen merkitys, koska niillä ollaan taipuvaisia näkemään erityinen ilme, joka muistuttaa jotakin ihmisruumiin ulkoista tilaa tai ilmettä tai joka liitetään johonkin tiettyyn sisäiseen tilaan (Wollheim 1990, 32-33, ks. myös 1987a).

*hallinen olo tulee. Rauhallinen ja levollinen olo. Tuossa kuvassa on käytetty sellasia värejä. (Tizian.)<sup>1</sup>*

#### Elekieli ja tunnelma

Semmosia ilosia kun ne sillee hyppii ja hameen helmat heiluu ja tollee käsi ja jotenkin näyttää, että ne naureskelee ja on innoissaan. Tämä tässä välissä puhelee ton toisen kanssa. / Mennään töihin pellolle, raadetaan iltaan asti ja sitten tullaan väsyneinä kotia ja mennään nukkumaan. / Aika kolee ilma ainakin pilvistä päätellen. Semmonen vähän viille ja sit kolee niinkun vähän ennen sadetta, niinkun tässä varmaan onkin tarkotettu. (Myljnikov.)

Semmonen epävarma että toi ei tiedä toi nainen, että itkiskö vai naurasko. Se on vähän siinä rajalla. Toi pikku poika on ainakin ihan onnellinen. Saa nyyppiä niitä (ruusuja) sieltä. (Tizian.)

Ne kävelee tossa onnellisina. / Aika surullinen. Vähäsen harmaa tuo ilma, on niinkun sateinen ja tässä on enemmän niinkun tummia värejä. (Pimenov.)

Se on rauhallinen kesämaisema. Semmonen ilonen tunnelma, kun siinä on kukkia ja mehiläinen lentää kukasta kukkaan. (Hokusai.)

Vähän sellanen haikea. Tuo lintu on painanut päänsä tollain alas jotenkin. (Hiroshige.)

Rauhallinen. Joen muoto on sellanen. Se vaan tulee hienosti tuolta takaa. Näyttää luonnolliselta. Se on vaan maisemana niin hyvä. / Houkuttelevan ja salaperäisen näkönen. Särmikäs tuo kallio. Kun se on tollee kuvattu, se tulee salaperäisen näköseks. / Siinä on sellanen jännittävä tunnelma, kun ei näe tonne vasemmalla olevan seinämän taakse. Ei tiedä minkälaista siellä on. / Aika pelottavalta näyttää, että nää menee näin jyrkästi ja rosonen reuna. Tässä nää puut on hyvin, mutta täällä ihan kuin saastepilvi täältä nurkasta tulis. (Taikan.)

Sellanen rauhallinen ja hiljanen. Siellä ei ole mitään elämää. Siellä ei ole mitään taloja ja eläimiä. Se on jättänyt sieltä kaiken elämän pois, että se olisi oikein tollainen hiljaisuus ja tollainen. / Sellasella kielekkeellä kasvaa koivu. Aika surkean näkönen koivu. Ei huonosti tehty, mutta sellanen haikea. Yksinäinen puu tuossa reunassa. Tuo puu on saatu näyttämään aika yksinäiseltä ja raihnaselta. (K'un Ts'an.)

<sup>1</sup> Riippumatta siitä, onko taideteos jäljittelevä vai kuvakieleltään fiktiivinen, värit ilmentävät tunnelmia, tunteita tai mielialoja. Se tapahtuu kuitenkin varsin kaavamaisesti ulottuvuudella iloinen - surullinen (synkkä) ja irrotettuna kokonaisuudesta. *Osittain ilonen ja sitten taas ihmettelee, onko tämä sittenki sellanen oikein surullinen taulu. (Appel.) Se on joku synkkä tapahtuma, niin se on ruvennut tekemään tummalla. (Chagall.)*

Kuten fiktiivisen kuvakielen oletetaan ilmaisevan tekijänsä tunteita ja mielialoja, samoin oletetaan aiheen. Taiteilija maalaa senaiheisen teoksen, joka sopii hänen tunnetilaansa. Tilanne voi olla myös toisinpäin. Taiteilija tekee tietynaiheisen teoksen kokeakseen tietyn tunnelman. *Jos se on halunnut itselleenkin tulevan kesän mieleen, jos on talvella tehnyt tätä.* (Hokusai.) Taiteilija on ikään kuin oman työnsä ensimmäinen katsoja, joka kokee jotain samaa kuin katsoja taideteoksen äärellä. Rauhallinen työ tuottaa levollisen mielen, iloinen maalaus tekee iloiseksi ja surullinen surulliseksi. Lisäksi aiheesta näkee sen, millaiset asiat taiteilijaa kiinnostavat, mistä hän pitää, mikä on hänelle tärkeää. Aihe voi kertoa myös siitä, mitä taiteilija on mahdollisesti kokenut elämänsä varrella. *Ehkä se on ajatellu, että tollanen, jos se on lapsena tai nuoren ollu tollasessa mukana.* (Myljnikov.) Katsoja olettaa, että taiteilijalle tavalla tai toisella tärkeät kokemukset tai asiat suodattuvat taideteoksen aiheeksi.

#### Taiteilijan kokemukset ja teoksen aihe

Jos sekin on ollu ilonen sillon, kun se on tehnyt tuon. (Myljnikov.) Se on ollu ehkä ilonen. Se on saanu uuden lapsen tai sitten se on menny naimisiin. (Pimenov.)

Tää on hirmu rauhallinen. Se on halunnut sanoa, että sinä aikana kun se on maalannut tän, niin on ollut ihan rauhallista, että ei oo ollu jotain valta-tappeluja ja tällee. (Hokusai.)

Saattaa olla sen ystäviä tai sen vaimo ja lapsi. Tai ne saattaa olla jotkut henkilöt, jotka on erittäin tunnettuja siihen aikaan. / Esimerkiks että joku kuuluisa ihminen ollu tai joku jumalatar tai tämmönen. (Tizian.)

Tää on vähän synkkä. Taivaasta päin kaikki puut on mustia. Sitten täällä kalliomaisemassa on tämmönen joki tai järvi. Synkkä ja aavemainen. En lähtis souteleen tolle järvelle. Se on saattanut halutakin tän synkkäks tän työn. Jos sillä on vaikka vaimo tippunut kalliolta alas. / Se on jotenkin synkkä kuva. Nuo kaikki rososet kohat on niin ahdistavan näkösiä. Kallioita ja niitten välissä virtaa joku vuono tai joki. Ahdistava ja painostava tunne. Niin synkkää tää kaikki ja harmaata aika paljon. Tuo vesikin on vähän harmahtavan väristä. Ehkä sillä oli synkkä mieli että se teki sen. (Taikan.)

Jos se tykkää ite kesästä. (Myljnikov.) Jos se on luonnon ystävä. (Hokusai.) Jos se tykkää lapsista. (Kiyohiro.) Jos se on ollu usein tuolla samalla paikalla. (Tizian.) On kait sillä tollanen paikka siellä jossain. Se on



halunnut sen laittaa, että se niinkun ite seisoi tuolla ja maalais omaa maisemaa siellä oman mökkinsä tai asuntonsa luona. (K'un Ts'an.)

Varsin tavallista on ajatella, että taideteokset ovat ekspressiivisiä, koska taiteilija on tehnyt ne tietyssä mielentilassa, ja että teokset ilmaisevat juuri tuota tilaa. Tämä ei kuitenkaan pidä paikkaansa. Pikemminkin on kyse siitä, että taiteilijalla ja katsojalla on tietoinen tai tiedostamaton omistussuhde tiettyyn kokemukseen. Se on yhteinen alue, jolla he voivat kohdata ilman, että kumpikaan on tietyn tunteen vallassa. Jonakin esittämisen ja näkemisen välillä on sisäinen suhde, jota konventio vahvistaa.<sup>1</sup>

Samastumalla kuvaan katsojasta tulee teoksen sisäinen katselija, joka aistii ja kokee kuvan tunnelman. Sisäinen katselijuus sallii katsojalle pääsyn kuvan sisäiseen elämään. Sisäinen katselija ei välttämättä ole kuvassa näkyvä henkilö, mutta olennaista on, että sijaintinsa ansiosta hän näkee kaiken kuvassa. Vaikutelma sisäisestä katsojasta voidaan luoda esimerkiksi korkealta paikalta. Teos viettelee katsojan tilaan. Samastumalla sisäiseen katsojaan ulkoinen katsoja kokee samanlaisia aistimuksia, ajatuksia tai tunteita kuin sisäinen katselija.<sup>2</sup> *Tuntee että itte niinkun ois tässä mukana, kattois tätä jokea tai mikä vuono tuo nyt on. Itte ois kävelemässä tuolla ja semmonen kiva tunne. Se on sillee hyvin tehty. Tää veden liike on hyvin että voi kuulla semmosen lip-latuksen.* (Taikan.) *Tuntuu et seisoo jossain korkealla vuorella ja alhaalla näkyä vaan kaikki pienenä. Tuolla alhaalla kaikki on pientä ja sitten eessä on iso puu ja se on korkealla.* (K'un Ts'an.)

Kaikessa edellä kuvatussa lähtökohtana on kuvan luonnollinen sisältö ja siinä pysyttäytyminen myös ekspressiivisyyden osalta. Kuva esittää mitä esittää, ja se on sen tarkoitus. Roland Barthesia lainaten näkymä itse on kuvan sanoma.<sup>3</sup> Kuvassa keskitytään vain aiheen maailmaan. Se tallentaa hetkiä tai tilanteita valoku-

<sup>1</sup> Wollheim 1990, 20-29, 59 ja 1987a.

<sup>2</sup> Wollheim 1987b, 129-130.

<sup>3</sup> Barthes 1984a, 17.

van tavoin ja kertoo katsojalle, miltä maailma näyttää. Kuva on luonteeltaan dokumentoiva. Muotokieli on välttämätön vain aiheen kuvaamiseksi. Kuva on kuva on kuva. Mutta esittävä kuva voidaan ymmärtää myös kaksitasoisena, jolloin kuvalla on kirjaimellisen merkityksensä lisäksi myös kuvaannollinen merkitys, joka paljastetaan tulkitsemalla.

*Jokaisen pitäis saaha ruokaa  
niinkun ton mehiläisen tossa just.*

Kirjaimellisen aiheensa lisäksi teos voi siis viitata johonkin asiaan ilman että se varsinaisesti kuvaa sitä. Tällöin jäljittely on saanut uuden merkityksen: taideteos edustaa eli symboloi jotakin.<sup>1</sup> Viittaussuhde voi perustua jäljittelyyn, mutta viittaaminen voi toteutua myös ristiriidan tai vastakohtan kautta. Teoksen sommittelu liittyy intuitiivisesti tulkintaan.

Esimerkiksi Myljinikovin maalauksen aihe - naiset heinäpellolla - kehottaa katsojaa tuntemaan vastuuta ja täyttämään velvollisuutensa tekemällä työtä. Työn tekeminen sinänsä voi olla hauskaa, mutta erityinen ilon aihe on se, että työt on saatu tehdyksi ja sen jälkeen voidaan iloita hyvin tehdystä työstä. Lisäksi teos puhuu katsojalle siitä, miten yhteisvoimin ja toisia auttamalla työt saadaan hoidettua ja asiat kuntoon. Se kertoo myös siitä, miten naiset joutuvat tekemään raskaita töitä, ja vetoaa katsojaan tilanteen muuttamiseksi.

Pellolle töihin pitää mennä että pitää tuntee velvollisuuksia. Pitää mennä pellolle töihin kun on aika. / Jos se vetoo kansaan. Pitää leikata leipää. / On iloista tehdä työtä. / Työn iloa. / Työläiset tulee pellolta.

---

<sup>1</sup> Symboli voi viitata johonkin asiaan ilman että se varsinaisesti kuvaa sitä (Kuisma 1991a, 143, ks. myös Kuusamo 1987). Goodmanin lainaten symboli voi denotoida metaforisesti jotakin sellaista, mitä se ei denotoi kirjaimellisesti (Lammenranta 1987, 47).

Ne on ilosia kun se päivän työ on tehty. Sit voi olla ilonen, sen jälkeen kun on tehnyt hyvin sen työn, jonka on tehnyt. (Myljnikov.)

Se on tahtonut tosiaan tuoda sitä iloisuutta ja reippautta, että mennään tekemään talkoilla nuo heinät, niin päästään niistäkin eroon. / Se on tehnyt siitä, että siinä näkyisi, miten paljon tehdään työtä ja paljon ihmisiä tulossa ja auttaa toisiaan tekemään. Se on halunnut kuvata varmaan sellaista auttamisen tuntua. Se on tehnyt oikein paljon niitä ihmisiä siihen. Sillein että ne kaikki on työn touhussa. Auta toisiakin työssä. / Tää työläisten voima. (Myljnikov.)

Halunnut näyttää miten miehet ovat laiskoja. Jos se on halunnut näyttää miten naiset menee reippaasti sinne haravoimaan, että naisetkin joutuvat tekemään töitä, raskastakin. Joutuu kävelemään aika pitkänkin matkan sinne paikalle. / Tasa-arvoa ettei naisten ole pakko mennä pelolle pönkimään niitä peltoja. / Naiset tulee pelolta nytten, että miehet pulloit piiloon. (Myljnikov.)

Myljnikovin ja Tizianin teokset kertovat myös tavallisen ihmisen elämästä ja arjesta, josta silti on löydettävissä omat ilon ja tyytyväisyyden aiheensa. Rikkaus ei välttämättä takaa onnellisuutta. Pimenovin maalaus muistuttaa katsojaa taas rakkauden voimasta, siitä miten rakkaus voi kukoistaa ankeissakin oloissa.<sup>1</sup> Taikanin maalauksessa sama valon ja varjon teema toistuu luonnon kuvakieleen verhoutuneena. Vuoret ja vesi muodostavat vastakohdan, jossa vesi symboloi iloa ja valoa, joka tulee ankeuden keskelle.<sup>2</sup>

On vaan ollu semmonen, että se haluaa nyt kuvata ihan tavallisia ihmisiä tavallisissa oloissa. Että ei tarvii aina olla niin rikas, että olis ilonen. (Myljnikov.) Vaikka onkin joku hieno suku, niin ei aina aurinko paista välttämättä. Mun vaan tuli mieleen semmonen, kun ne näyttää niin ylemmiltä ja sitten kumminkin tää on kuvattu aika tummaks. (Tizian.)

Ihmisten on rakastettava toisiaan ja vaikka ois minkälaiset olosuhteet, niin kannattaa mennä naimisiin. / Se on halunnut kuvata, että on jotain iloaikin tuommosen surkeuden keskellä. / Voi mennä vaikka rakennustyömaan läpi, jos on tarpeeks rakastunut. / Työläisillä ei ole mitään oikeutta tai semmonen että työläisetkin viettää häitä siellä työmaalla. (Pimenov.)

<sup>1</sup> Kun teemana on rakkauden ylistys, Pimenovin teosta pidetään todellisuuden jäljittelynä. Jos taas hääparin ja ympäristön muodostama ristiriita ymmärretään tarkoituksellisesti rakennetuna, silloin teos kehottaa katsojaa rikkomaan arkisia rutiineja ja tapoja (ks. s. 71-72).

<sup>2</sup> Perinteisen kiinalaisen maalaustaitteen teemana on muutoksen ja pysyvyyden harmoninen yhdistäminen. Kuvalliset aiheet, kuten vuoret, edustavat metaforisesti pysyvyyttä, virtaava vesi, pilvet, tuuli ja sumu muutosta (McKee 1990).

Tuommonen virta tai joku laakso. Se tois valoisuuden tunnetta synkille vuorille. Ihan kun se tois iloa tänne synkkään laaksoon. (Taikan.)

Tizianin maalauksen teemana on myös äidinrakkaus. Teos kertoo katsojalle huolenpidosta, vastuusta, yhdessäolosta ja rakkaudesta. Se muistuttaa katsojaa siitä, millainen on ihanteellinen äidin ja lapsen suhde. Se voi muistuttaa myös laajemmin siitä, miten ihmisten tulisi olla *helliä* toisilleen. Kuvassa on kuitenkin myös piirteitä, jotka katsojasta eivät ole täysin sopusoinnussa ideaalisen äitikuvan kanssa. Nainen tuntuu liian poissaolevalta tai välinpitämättömältä. Hänen pitäisi katsoa lasta tai pitää sitä sylissään, jotta hän toimisi ideaalin mukaisesti.

Siinä on se äidin ja pojan välinen suhde. / Pitää toisistaan tuo äiti ja poika. Äidin rakkautta. / Rakkautta ja äidin huolenpitoa. Se käy joka paikassa sen lapsen kanssa. / Jos se halus kuvata niinkun ihmisten yhdessäoloa. Ainakin sitä, että voi olla enemmän, jos joku laps on, niin sen kanssa aikuiset. / Pitäs olla kaikille vähän hellempi, että ei olis kova kaikille. (Tizian.)

Rauhallinen. Synkkä. Tumma tausta ja sitten vaaleata tuossa keskellä. Mää panisin ton naisen eri näköseks sen takia että sillä on tommonen ilme, että se ei käy tähän työhön. Iloisemmaks ja se katsoo tota lasta. / Mää luulen että tuo on jotain aatelissukua. Tollanen lapsi, se ei varmaan ole ton äidin lapsi, koska se ei pidä siitä niin huolta. Toi laps sais olla ton äidin sylissä. (Tizian.)

Yksinäinen kukka, puu tai lintu symboloi yksinäisyyttä. Esimerkiksi Hokusain piirroksessa erilainen kukka muiden joukossa muistuttaa katsojaa siitä, että ihmisten tulisi hyväksyä toisensa. Teos puhuu ystävyuden merkityksestä. Mutta teos voi viitata myös yksinäisyyteen, joka liittyy mietiskelyyn ja haluun vetäytyä rauhaan. K'un Ts'anin maisemassa yksinäinen puu symboloi myös sellaista, mikä on ihmisen elämän kannalta tärkeää, kuten puu materiaalina ja hyvinvoinnin lähteenä. Tietenkin kyseessä voi olla pelkkä näkymäkin taiteilijan ikkunasta, kuten katsoja välillä arvelee, mutta hän päätyy lopulta tulkintaan, jossa puu jyrkevine oksineen suojelee maata (ja ihmistä).

Kaikki muut on niin samanlaista, mutta tää on vaan yks erilainen. Tuntuu siltä, että siinä on vaan tausta ja kukat ja lehdet on samanlaisia. Mutta sitten on kaks eri asiaa, mitkä vois kuulua yhteen, koska ne on erilaisia. Sillä on ollu vaikka mielessä, että voi ottaa mukaan joku vaikka se ei ole suosittu kukka, niin se otetaan silti muitten kukkien mukaan. Mulle tuli ihmisistä vaan mieleen semmonen asia, että voi ottaa mukaan sen, joka on joskus ollu pois siitä joukosta. Jos se on vaikka ite ollu vähän semmonen, jota ne ei oo ottanut joskus kouluaikana mukaan tätä taiteilijaa ja se on välttämättä halunnut kuvata niin vaan kukkina. (Hokusai.)

Tuo lintu on tossa niin yksin ja pää allapäin. Siinä on kuvattu yksinäisyyttä ja tuo lintu on tehty sellaseksi mustaksi ja pää alaspäin. (Hiroshige.) Sellanen yksinäinen puu. Jos se ite on yksinäinen, niin se halus kuvata niinkun minkälaista on olla yksin. (K'un Ts'an.)

Vähän yksinäinen, kun se lintu on siinä niinkun yksin. Siinä ei ole mitään horisontin rajaa eikä mitään maan eikä taivaan rajaa tai puita tai semmosta. Se vaan on tausta ruskea. Se lintu on siinä yksin noitten oksien keskellä. Se tuo mieleen yksinäisyyttä ja rauhassa oloa. Se haluaa olla yksin ja miettii rauhassa jotain asiaa. Mutta se on mikä mulle tulee mieleen. (Hiroshige.)

Siinä on yks asia mitä siinä on kuvattu. Toi puu kiinnitti heti mun huomion, kun se on aika mutkikas, mutta sitten sen latvat vaan roikkuvat alaspäin. Ne sopii tähän kuvaan. Rauhallinen kuva. Ylöspäin se näyttää aika autiolta, kun katoo alaspäin, niin se ei enää ookaan niin autiota. Vaikka siinä on vaan yks puu, niin se näyttää kuitenkin peittävän niin paljon sitä paperia. Oisko siinä haluttu kuvata jotain yhtä tärkeää asiaa meille tai maalle tai ihmisille tärkeätä. Puu on aika tärkeä. Siitä voi valmistaa taloja ja huonekaluja. Jos se on halunnut kuvata sen. Voi se olla että se on halunnut kuvata jonkun puun vaan yksistään, jonkun maiseman minkä näkee ikkunasta tai jostain. Sillä on ollu jotain asiaa mielessä tai se on vaan nähny jonkun maiseman ja se on kuvannut semmosena kuin se on. Voi sillä olla mielessäkin joku vastaava asia. Jos se on halunnut kuvata että maakin on ihmiselle tärkeä eikä välttämättä se puu sitten. Se näyttää vähän yksinäiseltä kun siinä ei ole kuin se yksi puu, mutta silti se ei enää näytä niin yksinäiseltä kun rupee tarkemmin kattoon että se peittää ja suojelee sitä maata ja sillä on tommoset isot jykevät oksat. (K'un Ts'an.)

Luontokuva muistuttaa katsojaa luonnosta, joka on menettämässä vapautensa ja tuhoutumassa. Se on taiteilijan kannanotto luonnon puolesta: luonto tarvitsee suojelua. Katsojan tehtävänä on ottaa vetoisuus vastaan.<sup>1</sup> Pimenovin maalauksessa hääparin ankea ympäristö puolestaan varoittaa katsojaa siitä, mil-

<sup>1</sup> Snymanin (1990) mukaan ajallinen muutos näkyy muuttuneena suhteena maisemamaalaukseen. Aiemmin luonto edusti ihmiselle mm. vapautta. Nyt maisemamaalaus on muistuttamassa hyvästä elämästä, jota uhkaa ihminen itse.

laiseksi elinympäristö voi muuttua, ellei ihminen havahdu näkemään kehityksen varjopuolia.<sup>1</sup>

Jos se on halunnut säilyttää luontoo. / Joku kukkaniitty ja siellä saisi eläimet elää vapaana. (Hokusai.) Että ihmiset suojelisi lintuja. (Hiroshige.) Kuvaa luontoa. Ettei tuhottas luontoa. / Joku suojele luontoa tai sellainen. (Taikan.)

Kokonaisuutena katsoen teokset symboloivat katsojalle elämän totuuksia ja arvoja, joita ei voida suoraan kuvata ja havaita. Teokset ovat olemukseltaan tunnustuksellisia ja opettavaisia. Niistä näkyvä taiteilijan asennoituminen maailmaan, arvot ja ihanteet. Teos joko ylistää käytännön hyveitä tai ilmentää todellisuuden epäkohtia ja asettaa siten kyseenalaiseksi vallitsevan todellisuuden. Ne ovat kommentteja tästä ajasta, elämästä, luonnon ja ihmisen suhteesta, ihmisten keskinäisestä suhteesta, maailman tilasta. Taideteos muistuttaa, kehottaa, vetoaa, suostuttelee, opastaa. Ajatellaan, että taiteilija yrittää havahduttaa katsojan näkemään jotakin, hän haluaa vaikuttaa teoksellaan ihmisiin ja aikaan. Kuvat ilmaisevat tietyn asenteen esittämiinsä asioihin kannustaen katsojaa omaksumaan vastaavanlaisen. Tarkoituksena on vaikuttaa katsojaan osoittamalla, millaista on hyvä elämä, ja vetoamalla hänen omaantuntoonsa. Kaiken kaikkiaan taide kertoo katsojalle ihmisestä ja elämästä ja sillä ajatellaan olevan allegorista voimaa.

Kuva on katsojalle allegorinen kertomus, jossa on kaksi tarinaa. On kirjaimellinen tarina ja "toinen" eli kuvaannollinen tarina, joka on abstrakti tai ainakin toisella abstraktion tasolla kuin kirjaimellinen tarina.<sup>2</sup> Joissakin kuvissa metaforinen suhde allegorian kahden tarinan välillä perustuu analogisuuteen. Esimerkiksi mehiläinen syömässä hunajaa tai erilainen kukka toisten joukossa ymmärretään metaforisiksi kuvauksiksi ihmisten maailmasta. Kuva on kuitenkin enemmän kuin pelkkä metafora.

<sup>1</sup> Ks. s. 71-72.

<sup>2</sup> Lyytikäinen 1991. Allegorian perustana on metafora, mutta se on rakenteeltaan laajempi kuin metafora, se on metaforinen kertomus. Allegoriassa on yksi kertomus, mutta kaksi tarinaa.

Se on katsojalle allegorinen kertomus, jossa sanoman kannalta olennaista on analogiaan sisältyvä ristiriita. Luonto pitää huolen omistaan, ihmiset eivät. Luonto symboloi hyvää elämää, josta ihmisten tulee ottaa oppia. Allegoriassa kyse voi olla myös siirtymisestä erityisestä yleiseen. Esimerkiksi Myljnükövin maalauksessa katsoja tajuaa tietyn tosiasian koskevan kaikkia ihmisiä yleensä. Kuvan naiset täyttävät velvollisuutensa ja näyttävät, miten ihmisten tulee toimia. Jokin abstrakti asia voidaan myös personoida tyypiksi tai luonteeksi. Esimerkiksi Tizianin maalauksessa kuvattu nainen muodostuu katsojille tyypiksi, joka personoi äidinrakkautta. Nainen on äiti, joka kaikin tavoin hoivaa ja huolehtii lapsestaan. Jos jokin naisen olemuksessa viittaa muuhun, kuvaa pitäisi muuttaa vastaamaan ihannetta. Olennaista on, että tällainen tyyppi toimii johdonmukaisesti roolinsa edellyttämällä tavalla.<sup>1</sup>

Muodoltaan tulkinta saattaa siis lähetä klassista allegoriaa, mutta avoimuudeltaan se on lähempänä sitä, mitä nykyisin ymmärretään symbolilla. Sen olemukseen kuuluu tulkinnanvaraisuus ja monimielisyys.<sup>2</sup> Mutta allegoria voidaan käsittää myös tulkinnalliseksi paradigmatoksi, jolloin olennaista on pitää taide-teosta merkitystasojen kerrostumana; tulkinnassa ollaan tällöin kiinnostuneita teoksen universaalista merkityksestä.<sup>3</sup> Näin ymmärrettynä allegoria on itse tulkintaprosessi, jolloin sillä tarkoitetaan sitä erityistä tapaa, jossa etsitään teoksen psykologista, eettistä, myyttistä tai uskonnollista merkitystä tai useita näistä.

<sup>1</sup> Ero allegorian ja mimesiksen välillä on suhteellinen, koska mimesis kääntyy kohti allegorista heti kun kuvattujen yksilöiden ja individuaalisten tapahtumien edustavuus korostuu. Lyytikäinen 1991.

<sup>2</sup> 1700-luvun lopulta allegoria vakiintui tarkoittamaan vertauskuvallista esitystä, jonka merkitys määräytyi ahtaasti ja tiukan konventionaalisesti. Se oli jotakin käsitteisiin sidottua, selittyvää ja rationaalista. Se sopi huonosti romantiikan ajan käsitykseen taitelijanerosta, mistä syystä symboli tuli edustamaan sitä, minkä merkitys ei ole yksiselitteinen vaan periaatteessa avoin ja päättymätön. Lyytikäinen 1991, Mehtonen 1991.

<sup>3</sup> Klassisessa retoriikassa allegorialla tarkoitettiin 'toisin puhumista', joka aluksi ymmärrettiin horisontaalisesti eli jatkettuna metaforana ja sittemmin vertikaalisesti eli merkitystasojen kerrostumana. Jälkimmäinen allegoriakäsitys loi pohjan tulkinnalliselle paradigmatille eli allegoriselle tulkinnalle. Lehtonen 1991a.

Allegorinen tulkinta on mahdollista teosten universaalien merkityksen vuoksi.<sup>1</sup> Me olemme eläneet ja elämme edelleen yhteiskunnassa, jossa esiintyy sosiaalisia suhteita ja moraalisia arvoja. Juuri se antaa maalauksille niiden psykologisen ja sosiaalisen merkityksen.<sup>2</sup> Teoksen kirjaimellinen merkitys tulkitaan allegorisesti, jotta päästään sen takana olevaan merkitykseen tai mieleen. Jos allegoria määritellään riittävän laajasti, myyttiä ja symbolia voidaan pitää allegorian muotoina.<sup>3</sup>

Teoksen kirjaimellinen muoto on se tekijä, joka osoittaa tulkinnan rajat ja vartioi tulkintoja. Tästä huolimatta teokset ovat monimerkityksisiä.<sup>4</sup> Silti voidaan kysyä, kuinka moitteettomia tehdyt tulkinnat ovat, ja voidaan jopa väittää, ettei niillä ole juuri tekemistä allegorian sen enempää kuin allegorisen tulkinnan kanssa. Menneisyyttä tai vierasta kulttuuria ei kuunnella - jos näin halutaan sanoa. Mutta toisaalta voidaan myös todeta, että teoksen kirjaimellinen merkitys antaa tietyn muodon, johon tulkittu merkitys kietoutuu. Lisäksi kirjaimellinen ja allegorinen merkitys selvästi erottuvat toisistaan, ja niissä liikutaan kokonaisuudesta osaan ja osasta kokonaisuuteen, joten tietyiltä piirteiltään tulkintaprosessi on allegorinen.<sup>5</sup> Lasten ollessa kyseessä tärkeämpää onkin kiinnittää huomiota siihen, miten teosta tulkitaan eli miten katsoja ajattelee, kuin itse tulkintojen

---

<sup>1</sup> Bloomfield 1972, ks. myös Mehtonen 1991.

<sup>2</sup> Vrt. Berger 1991,14. Bloomfield puhuu ensisijaisesti sanataiteen tulkinnasta, mutta esimerkiksi Berger siirtää saman ajatuksen kuvataiteen tulkintaan.

<sup>3</sup> Bloomfield 1981, v-vi. Vrt. Kuusamo 1987. Se nimitetäänkö merkityksen siirtoa symboliksi vai metaforaksi (vai allegoriaksi), määräytyy enemmänkin historiallisesti kuin "loogisesti". Metafora ja allegoria ovat peräisin poeettisesta tai retorisesta perinteestä, symboli sai erillisen statuksen kuvan mystisten tulkintojen myötä kristinuskon levitessä.

<sup>4</sup> Teoksilla ei ole vain yhtä ja ainoaa oikeaa tulkintaa. Tämä johtuu siitä, että teoksessa on tyhjiä paikkoja, jotka katsoja täyttää. Kaikki tulkinnat eivät kuitenkaan ole yhtä osuvia ja voivat tehdä jopa väkivaltaa teokselle. Routila 1986, 40.

<sup>5</sup> Vrt. Ziehe 1992. Allegorioiminen on massakulttuurin piirre. Vaikka sen allegoriset hahmot, esimerkiksi televisiosrja Dynastian Alexis ilkeänä äitinä, ovat varsin pinnallisia, niiden näennäismyyttinen vaikutusvalta on silti tunnustettava. Ziehen ajatusta jatkaen on mahdollista olettaa, että massakulttuuri samoin kuin sadut, jotka usein ovat allegorisia, ovat vaikuttamassa siihen, että allegorinen tulkinta hahmotustapana on tuttu.



oikeellisuuteen. Havainnot osoittavat, että periaatteessa katsoja hallitsee taiteelle ominaisen kokonaisvaltaisen hahmotustavan, jossa olennaista on päällekkäisyys ja analogioiden kokeminen. Se edellyttää asioiden ja ilmiöiden välitöntä ymmärtämistä. Sisäinen merkitys löydetään pikemminkin intuitiivisesti elämällä kuin käsitteellisesti erittelemällä. Tämä koskee sekä jäljittelevän että kuvakieleltään fiktiivisen taiteen tulkintaa. On kokonaan toinen kysymys, kuinka lähelle teosta tulkinnoissa voidaan päästä. Siihen vaikuttavat ratkaisevasti sekä katsojan elämäkokemus että taiteen tuntemus.

Onkin totta, että taideteosten tulkitut merkitykset ovat enemmän tästä ajasta kuin itse teoksesta. Kuitenkin teoksen kirjaimellinen aihe antaa katsojalle selvän muodon, jonka sisällä tulkinta tapahtuu. Aihe tarjoaa maailman, johon katsoja projisoi erilaisia ajan ja oman kokemusmaailmansa merkityksiä. Tulkinta riippuu katsojan kokemuksista, tiedoista ja maailmantunteesta. Teos on eräänlaisena siltana ja välittävänä tekijänä katsojan ja maailman välillä. Tulkinta on enemmän keskustelua katsojan itsensä kuin taiteilijan kanssa. Omalla tavallaan tulkinnot kiinnittyvät teoksen kirjaimelliseen aiheeseen, vaikka teos sellaisena, mitä se edustaa, jää sivuun tulkinnoissa. Silti tulkinnot eivät ole pelkästään subjektiivisia äärimerkityksessään, vaan niiden sisältönä on tietynlainen kollektiivinen kokemus ja tietämys, joka muodostuu ympäröivästä todellisuudesta.<sup>1</sup> Olosuhteet tiettyinä ajankohtana synnyttävät horisontaalisen kollektiivisen ymmärryksen, mikä näkyy tulkintojen kasautumisena tiettyjen teemojen ympärille. Asioita nähdään yhdessä, tiedetään yhdessä ja arvotetaan samalla tavalla. Tulkinnot ovat sosiaalisia tosiasioita tästä ajasta.<sup>2</sup> Ne ovat katsojan havaintojen ja elämäkokemuksen suodattamia.

---

<sup>1</sup> Tulkinta on prosessi, jossa katsoja muodostaa taideteoksen merkityksen. On selvää, että teokset antavat mahdollisuuden erilaisiin tulkintoihin, mutta tämä ei vielä merkitse äärimmilleen menevää relativismia, jolloin taideteos ymmärretään loputtomaksi tulkintamahdollisuuksien kokoelmaksi.

<sup>2</sup> Vrt. Kuusamo 1987. Historiallinen konteksti liittyy symbolin tiettyyn merkityskenttään. Symbolien tulkinnassa kuvan representaatio on erotettava symbolisaatiosta. Tullakseen tajutuksi symboli tarvitsee selvän kontekstin, josta

*Kyllä se on varmaan  
yrittänyt ilmaista kauneutta.*

Lisäksi taide symboloi katsojan käsityksen mukaan myös kauneutta. Hänestä se kuuluu taiteen olemukseen. Taiteen tehtävänä on avata katsojan silmät näkemään maailman kauneus. Tästä seuraa, että taiteilija ei voi kuvata mitä tahansa, vaan hänen on valittava kuvauskohteekseen mieluummin jotakin kaunista kuin rumaa. Se voi olla kohde sellaisenaan tai esimerkiksi sommittelun keinoin kaunistettu (sublimoitu) ja idealisoitu kohde. Tunnelma on olennainen osa aihetta ja kokonaisuutta. Aihe voi olla myös moraalisesti kaunis. Riippumatta siitä, mikä painotus aiheella on - esimerkiksi Myljinikovin maalauksessa se voi olla kaunis maisema, kesäinen tunnelma, ihmisten solidaarisuus - kauneus on ennen kaikkea kuvatun kohteen ominaisuus.

#### **Kauneus on kohteen ominaisuus**

Siinä on paljon ihmisiä tulossa heinätoista. Ne kävelee tollaisella pelolla ja siellä on kaunis päivä. Ei näy kuin jotain valkoisia pilvenhattaroita ja siellä takana näkyy joku järvi ja metsää vähän. Sellainen lämmin kesäpäivä. (Myljinikov.)

Siinä on kauniit pyöreät linjat ja sointuvat värit. Se on taiteellinen. Rauhallinen. Tuo kuva on jotenkin itsessään niin rauhallinen. Nainen ja lapsi on tuon kuvan keskipiste, että tuo muu on paljon tummempaa kuin ne tossa. Se on vaan tehty kauniiksi ja mahdollisimman tarkaksi. (Tizian.)

Tuo lintu on kauniisti piirretty ja tuo oksa se on sille kauniisti laitettu että siitä lähtee monta oksaa eri suuntiin. Lintu jolla on pitkä pyrstö ja tuolta yhestä nurkasta lähtevä oksa, jossa on tollasia kukkia. Tausta on sille kauniisti maalattu ja sitten nuo värit. (Hiroshige.)

Tuo joki tuossa on ihan kauniin näkönen ja puut ja ihan hienosti tehty vuoret, mutta se on kuitenkin aika tumman värinen. Rauhallinen. Tuo joki on hyvin laitettu kauniiseen asentoon sillä tavalla että se ei ole suora vaan se on mutkitteleva ja nuo vuoret tuossa. (Taikan.)

---

se tulkitaan symboliksi. Symboli symboloi jonkin säännösten kautta. Hahmo itsessään ei määrää tulkintaa, vaan sen tekee merkityksen kulttuuri. Esimerkiksi käärme symboloi erilaisia asioita kulttuurista riippuen.

Jos aihe on katsojan mielestä ruma vaikka osittainkin, se ei ole silloin sopiva taideteoksen aiheeksi. Esimerkiksi Myljniovon maalauksen kaunis maisema menee pilalle sen vuoksi, että kuvassa on ihmisiä arkisissa vaatteissaan raatamassa pellolla. *Ihmiset pilaa sen maiseman, koska ne tulee siihen niinkun maalaistyöläisiä. Ois paljon parempi jos niitä ei ois. / Nuo vaatteet on hirveän arkisia. Jos ihmisiä ei olis, niin se olis paljon paremman näkönen.* Pimenovin maalauksessa tilanne on päinvastainen. Siinä kaunis tapahtuma pilataan rumalla ympäristöllä. *Siinä on tollanen työmaa. Ei se ole oikein taidetta sellanen. Se on vähän sellanen ruma. / En mä tiiä onks tuo nyt niin hirveen hyvä aihekaan ees.* Maisema voi olla myös liian karu ollakseen kaunis. *Tommonen hapsukka toi puu. Toi puu on kasvanu tohon eikä se oo saanu enää vettä ja sit se on kuollu. Se on tollee rumasti tehty. Tuommosta valkosta. Sinne jotain metsää ja puita paljon.* (K'un Ts'an.) Myös tummat värit ovat rumia, koska ne tekevät teoksesta synkän. *Se on semmonen synkkä ja vähän ruma.* (Tizian.)

Värit voivat olla myös joko kauniit tai rumat. Jos värit ovat luonnolliset tai hillityt, ne ovat kauniit. *Siinä on osattu laittaa värit sillee, että ne sopii ja ettei oo hirveen räikeitä.* (Hokusai.) Sen sijaan räikeät, tummat tai yksitoikkoiset värit ovat rumia. *Siinä on hirveen ykstoikkosia värejä käytetty. Inhottavat värit.* (K'un Ts'an.) *Se näyttää kauheen nuhruselta. Se on ruma.* (Klee.)

Myös sommittelun kauneuteen kiinnitetään huomiota ja siinä erityisesti vastakkaisten elementtien muodostamaan dynaamiseen jännitteeseen kuvassa. Esimerkiksi Tizianin maalauksessa tumman ja vaalean muodostama kontrasti on tällainen piirre. Jos katsoja pitää sitä hyvänä ratkaisuna, hän näkee sen ensisijaisesti keinona korostaa itse aiheita eli keinona nostaa esiin nainen ja lapsi taustasta. Tällöin sitä ei arvioida ulottuvuudella kaunis - ruma, vaan ratkaisu palvelee muuta tarkoitusta. Mutta jos ratkaisu häiritsee katsojaa, silloin sitä arvioidaan ulottuvuudella kaunis - ruma. *Musta tää ei oo kivan näkönen, kun tässä on*

*nää värit tällei tumma ja valkonen. On niin selvästi kuvattu.* (Tizian.) Teos on ruma, koska kontrastia pidetään liian jyrkkänä. Sen haluttaisiin olevan sommittelultaan homogeenisempi. Sama koskee muitakin teoksia. Vastakkaiset elementit luovat kuvaan ristiriidan, joka koetaan häiritseväksi. *Toi tumma pinta vois olla vähän kirkaampi. Tulee äkkinäinen pysähdys tuolla keltasella.* (Appel.) *Ei tuo valkonen ollenkaan sovi tuohon, kun tuossa keskellä on tommonen valkonen.* (Picasso.) Vastaavalla tavalla tyhjän ja täyden tai pyöreiden ja kulmikkaiden muotojen rinnastaminen koetaan kuvassa ristiriidaksi. *Häiritsee kun toinen puoli kun siinä ei ole värejä ollenkaan, toisella puolella on hirveästi.* (Tuntematon.) *Oksat on tällasia katkonaisia vähän. Ne on tollasia keppejä. Sulavalinjaisempia tän linnun kanssa.* (Hiroshige.) Pimenovin maalauksessa häiritsevä kontrasti syntyy ruman (ympäristön) ja kauniin (hääparin) yhdistämisestä.

#### **Ristiriita on ruma**

Tää on tällain nästisti tehty paitsi nuo varjot vähän tuolla häiritsee kun ne tulee tuohon toisten kukkien päälle. Vähän liian tummia nuo varjot, että ne näkyy liikaa tuohon taustalle. (Hokusai.) Jotkut värit räikeitä ja jotkut tummia. Ainakin tuo punanen häiritsee tossa. Se on vähän tommosta liian räikeetä. (Chagall.) Aika kolkko. Kolkon ympäröimänä semmonen ilonen vuolas joki. Joki on eri värinen kun tuo muu juttu. Muuten se on harmaasta mustaan menevää tai valkoisesta mustaan. Tuo vesi saisi olla harmahtavampaa. Se sopis enemmän. (Taikan.)

Se on sillai sulavalinjainen. Kaikki nää kasvot on tällai, tää menee tää puku ja sitten tuo silta on tuollanen suora ja sitten nuo menee tuolla. Silta häiritsee kun se on ainut suora homma tuossa. Sitä vois vähän pyöristää. (Munch.) Tunturit voisi olla oikeastaan aika samanlaisia. Kun toinen on tollainen louhikko ja toinen kuitenkin tollainen tasainen. Minä tekisin tästä silosesta vuoresta jyrkän tai sellaisen louhikkoisen. (Taikan.)

Joku hääpari tulossa. Tuommonen ilonen tapahtuma harmaan työmaan keskellä. Siinä pitäs ehkä olla joku erilainen ympäristö. Siinä on kuvattu hirveen tehdassavunen ilma ja kauheen kurasta ja just tommonen syksy. Se on inhottava tää ympäristö. Siihen ois voinu kuvata noitten hääparin ympärille jotain kaunista vihreetä ja aurinkoista. Kun on ajateltu, että tuommonen ilonen pari menee tuossa kaiken surkeuden keskellä, se kuitenkin tuo ympäristö laittaa ne allensa. On tarkka, mutta tää idea on vähän tyhmempi. (Pimenov.)

Vallalla on eräänlainen samaa samalla -periaate, jossa kontrastisuutta tarkastellaan kokonaisuudesta irrotettuna sommittelun periaatteena. Ihanteena on, että kuvan elementit eivät poikkea liiaksi toisistaan. Kuvassa ei saisi olla suuria ja jyrkkiä vaihteluja. Sen tulisi olla sommittelultaan staattinen, harmoninen, homogeenisesti täytetty pinta. Seurauksena saattaa olla, että sommitte-  
 lua koskeva kauneusihanne ja teoksen tulkinta joutuvat konfliktiin. Kontrasti voi nimittäin olennaisesti liittyä myös katsojan tekemään tulkintaan, jolloin ehdotettu muutos vie perustan tulkinnalta. Epäjohdonmukaisuus on kuitenkin ymmärrettävissä, kun muistetaan kuvakieleltään fiktiivisen taiteen toissijaisuus jäljittelevään verrattuna. Kauneusihanne ja tulkinta tulevat nimittäin eri paradigmoista, ja kilpailutilanteessa vahvempi perii voiton.

Kuvakieleltään fiktiivisen taiteen toissijaisuus tulee vastaan myös toisella tapaa. Kun sen olemassaolo on tunnustettu, sitä voidaan pitää *hyvänä* tai *nättinä*, mutta se ei ole kauniista samassa mielessä kuin todellisuutta jäljittelevä taide. Esimerkiksi Chagallin, Munchin tai Picasson maalaukset eivät ole kauniita. Ne eivät muistuta katsojaa kauniista ja hyvistä asioista, vaan tuovat hänen silmiensä eteen vääristyneitä muotoja, rujoutta, kärsimystä tai hätää, jotka koetaan ahdistaviksi ja pelottaviksi. *Onks tossa joku nainen ja sitä pelottaa joku. Vaikka ton naisen lapsi on tuolla, jos tuossa on joku uhrimenot, niin alttarilla uhrattu.* (Picasso.) Se ei kuitenkaan estä tulkitsemaasta teoksia ja ymmärtämästä niitä sisäisen todellisuuden ilmentäjinä. Välttämättä niistä ei kuitenkaan pidetä, koska ne ovat sisällöltään "rumia", ja tämä näkyy myös preferensseissä.

## VII. Taide ja todellisuus

Tutkimuksessa lähdettiin liikkeelle siitä havainnosta, että lapset pitävät realistisesta taiteesta, ja esitettiin kysymys, mikä on se kokonaisuus, johon tämä ilmiö sijoittuu. Kysymykseen voidaan vastata eri tavoin. Yksi tapa on ymmärtää havainto suhteessa lapsen kognitiiviseen ja sosiaaliseen kehitykseen ja kuvata kehitysvaiheelle ominaiset piirteet kuten Parsons tekee.<sup>1</sup>

Lapsi on kiinnostunut siitä mitä teos esittää. Aiheesta riippuen teos on joko hyvä tai huono, koska kauneus on aiheen ominaisuus. Hyvät asiat ovat kauniita, kun taas väkivalta, kärsimys, tuska ja kaikenlainen vanha ja kulunut on rumaa. Tunteet näkyvät ilmeinä ja eleinä. Toteutukselta odotetaan realistisuutta eli todellisuuden uskollista ja yksityiskohtaista kuvausta. Jos toteutus poikkeaa realistisesta, sitä kritisoidaan, koska toteutus on aiheen luonnollinen ja erittelemätön osa, ei tyylillinen ratkaisu. Taiteilijan taitoa, huolellisuutta ja kärsivällisyyttä ihailaan. Abstraktin taiteen tekemisessä ei ensin nähdä mitään mieltä. Vähitellen kuitenkin opitaan, että poikkeaminen on tarkoituksellista, jolloin maalaukset niputetaan yhteen abstrakteina tai moderneina vastakohdana realistiselle taiteelle.

Pitäminen ja arvioiminen ovat pitkälti päällekkäisiä, mutta niiden erottaminen on myös mahdollista. Esimerkiksi silloin kun maalaus täyttää realistisuuden vaatimukset, mutta katsoja ei pidä teoksen aiheesta. Edelliseen vaiheeseen verrattuna objektiivisuus on lisääntynyt. Katsojalla on käytössään kulttuurisesti muotoutuneet ja sosiaalisessa vuorovaikutuksessa omaksutut kriteerit ja normit, kuten käsitys kauneudesta, ja realistista toteutusta koskevat säännöt ja odotukset. "Toiset" ovat kuviteltu ja tarkemmin määrittelemätön joukko, johon katsoja samastuu ja jonka käsityksiin hän yhtyy.<sup>2</sup> Toisaalta hän tietää että poikkeaviakin mielipiteitä esiintyy. Esimerkiksi opettaja tai vanhemmat voivat pitää maalauksesta, josta katsoja ei itse pidä, koska se on ruma tai abstrakti. Erilaisuuden ymmärtäminen tuottaa kuitenkin vaikeuksia, ja sen ajatellaan johtuvan erilaisesta mausta samaan tapaan kuin ihmiset pitävät erilaisista jätelöistä.

<sup>1</sup> Parsons 1987a, 22-23, 39-54, 62-65, 88-93 ja 124-132. Ks. myös Gardner ym. 1975.

<sup>2</sup> Tässä tutkimuksessa "toiset" viittaa selvästi katsojan omaan ikäryhmään. Se mikä koskee sen ulkopuolelle jääviä, joko pois sulkien tai mukaan lukien, nimitään erikseen aikuisiksi, taiteenharrastajiksi, suomalaisiksi jne.

Kuvaus voisi olla aivan yhtä hyvin tämän tutkimuksen havainnoista. Yhtä seikkaa se ei kuitenkaan kerro, ja se on kokonaisuuden ymmärtämisen kannalta olennainen: katsojan vahvaa uskoa taiteen totuudellisuuteen. Tämä käsitys organisoii ja sitoo yhteen muut havainnot. Taiteen käsittäminen todellisuuden jäljittelyksi on implisiittinen, kokonaisvaltainen, sisäisesti johdonmukainen tapa ymmärtää taide ilmiönä.<sup>1</sup> Se sisältää käsityksen siitä, mitä taide kuvaa, miten sitä tehdään ja mitä on taiteen ymmärtäminen. Se on arvopremissi tai metafyyssinen totuus, jota eletään; siihen ei kiinnitetä huomiota eikä sitä epäillä.

Silloin on itsestään selvää, että taide jäljittelee ulkoista todellisuutta (kuvio 6). Se on eräänlaista ready-made-taidetta. Se mitä teos kuvaa on löydetty tapahtuma, joka esitetään joko sellaisenaan tai vain vähäisin muutoksin. Maalauksen aiheeksi se valikoituu muiden joukosta, koska se on kaunis ja merkityksellinen taiteilijalle. Ihanteellinen kuva maailmasta on perspektiivinen esitys, ja sitä voi erehtyä pitämään vaikka todellisuutena. Illusion aikaan saaminen edellyttää, että taiteilija osaa kuvata kohteen luonnollisesti. Painopiste on taiteilijassa: hänen ammatitaidostaan riippuu kaikki. Taiteilija on kuin sankaritarinan päähenkilö (A).<sup>2</sup> Hänellä on ylevä ja velvoittava tehtävä, joka on peräisin itse taiteesta. Tehtävästä suoriutuminen ei kuitenkaan ole helppoa, koska epäonnistuminen vaanii taustalla, ja hän joutuu kamppailemaan sitä vastaan. *Taustakin on tuommonen hyvän värinen että se sopii että se ei oo vahingossa menny jotain räikeetä kirkasta laittamaan taakse.* Sankarus merkitsee omien kykyjen asettamista julkiseen testiin. Taitonsa, sitkeytensä ja peräänantamattomuutensa ansiosta taiteilijasankari lopulta perii

<sup>1</sup> Vrt. Alasuutari 1992 ja 1993b. Myös sarjafilmejä arvioitaessa yhtenä tapana perustella katsomista on eritellä niiden realistisuutta, jolloin katsoja kiinnittää huomiota siihen, onko esitetty maailma todenmukainen vai ei. Vähiten arvostetaan ohjelmia, jotka kuvaavat "epätodellista" maailmaa realistisen kerronnan keinoin, koska ne eivät anna oikeaa kuvaa siitä, millaista elämän arki todellisuudessa on. Asia- ja luonto-ohjelmat ovat taas arvostettuja sen vuoksi, että ne kuvaavat todellisuutta itseään.

<sup>2</sup> Vrt. Murray 1989. Hän kuvaa yksilön identiteetin rakentumista tarinana. Sankaritarinan, tragedian ja komedian rakennepiirteet ovat Murrayn tutkimuksesta.

voiton. Sankarillista on saavuttaa voitto käyttämällä omia taitojaan. Katsojassa sankari herättää ihailua, koska hän voittaa lähes ylivoimaiset esteet. Se on täydellisyyden kokemista ulkopuolelta katsomalla.

		Toteutus	
		Realistinen	Ei-realistinen
A i h e	Kuvaa todellisuutta	Sankaritarina Taiteilija onnistuu (A)	Tragedia Taiteilija epäonnistuu (B)
	Ei kuvaa todellisuutta	Salapoliisikertomus Taiteilija vääristelee ja petkuttaa (C ja D)	

Kuvio 6. Taide jäljittelynä

Jos kuva ei ole luonnollinen, se johtuu siitä, että taiteilija on epäonnistunut (B). Hän on kuin tragedian päähenkilö, joka on hävinnyt kamppailun. Ideaali kärsii tappion, ja taiteilija joutuu sosiaalisen yhteisön ulkopuolelle. Traagisuudessaan hän kuitenkin herättää myötätuntoa ja ymmärrystä. Jos taas teos vääristelee todellisuutta esittämällä jotakin, mikä ei kerta kaikkiaan pidä paikkaansa tai ei esitä mitään, se herättää katsojassa vastenmielisyyttä ja moraalista suuttumusta (C ja D). Taiteilija on kuin salapoliisikertomuksen rikollinen, joka yrittää pettää naamioilla rikoksensa jäljet, tarjotessaan taiteena sellaista, mikä ei ole taidetta.<sup>1</sup> Taiteilijarikollinen tyydyttää omat tarpeensa katsojan kustannuksella yhteisön sääntöjä ja normeja rikkoen. Vastakkain ovat taiteilijan yksilölliset pyrkimykset ja konventionaalinen ja järjestäytynyt maailma. Salapoliisikatsoja kuitenkin paljastaa petoksen ja rikollinen saa tuomionsa.

<sup>1</sup> Salapoliisikertomuksen rakennepiirteet, ks. Culler 1988, 148.



Mutta taide voi kuvata myös sisäistä todellisuutta, jolla ei ole lähtökohtaa ulkoisessa maailmassa (kuvio 7). Silloin kyseessä on yksilöllinen luominen, jonka tavoitteena on ilmaista jokin kokemus, ajatus tai tunne. Taide on tällöin kuvakieleltään fiktiivistä ilmaisua ja edellyttää tulkintaa tullakseen ymmärretyksi. Painopiste on nyt katsojassa. Hänen suhtautumistaan kuvaan voidaan verrata salapoliisikertomuksen lukijaan, joka olettaa, että tarinan henkilöt toimivat mielekkäästi, ja vaikka todistusaineisto sisältää vihjeitä eri suuntiin, niin lopulta salat paljastuvat ja sen valossa kaikki poikkeava ja epäilyttävä on ymmärrettävää. Kuvan katsominen on seikkailu, johon sisältyy keksimistä ja merkityksen oivaltamista. Lopputulokseltaan salapoliisikertomuksen ja kuvan tulkitseminen ovat kuitenkin erilaisia. Salapoliisikertomuksessa on vain yksi ratkaisu; kuvaa sen sijaan voidaan lähestyä eri tavoin ja esittää siitä erilaisia tulkintoja.

		Toteutus	
		Realistinen	Ei-realistinen
A i h e	Kuvaa todellisuutta		Tragedia Tunteiden ilmaisu (B)
	Ei kuvaa todellisuutta	Komedia Uuden ja vanhan ristiriita (C)	Muoto Sommittelun kauneus (D)

Kuvio 7. Taide ilmaisuna

Kuvakieleltään fiktiivinen taide voidaan ymmärtää esimerkiksi tunteiden ilmaisuna. Tämä edellyttää kuvakielen metaforisuuden oivaltamista. Traagisuus on muodon ekspressiivisyyttä (B). Kuva voi olla myös kuin komedia, jossa nuoruus ja halu voittaa vanhan ja kuoleman (C). Kuvassa uusi (ei-jäljittelevä) ja vanha (jäljittelevä) joutuvat ristiriitaan, joka laukeaa hullut-

teluksi tai seikkailuksi, jossa normaalielämän säännöt raukeavat. Se on piilossa olleiden mahdollisuuksien löytämistä. Ivaamalla vanhan kielteisiä puolia ja arvostamalla sen kanssa ristiriidassa olevia vanha tuomitaan ja saatetaan naurunalaiseksi. Villi ja ajattelematon perii voiton konventionaalisesta. Kuvasta voidaan tutkia myös pelkästään sen muotokieltä (D). Ihanteena on harmoninen staattinen sommittelu, joka on sukua aiheen idylliselle kauneudelle.

Puhetapojen eroa voi verrata eroon, joka vallitsee perspektiivisen ja inspektiivisen maailmasuhteen välillä eli siihen, miten ihminen paikantuu maailmassa. Perspektiivisessä maailmassa ihminen tarkkailee todellisuutta ulkopuolelta kokonaisnäkyminä. Hän hallitsee silmällä, kaukaa katsoen ja kaiken havaiten. Maailma on hänelle objekti, kohde. Samalla tavoin perspektiivisessä taiteessa ihminen katselee kokonaisnäkyä. Totuus on sen tuottamista, miltä kokonaisnäky näyttäa. Sen sijaan inspektiivisessä maailmassa olennaista on näkymättömän ymmärtäminen. Ihminen haluaa puhua maailman sisältä, siinä mukana olevana. Myös inspektiivisessä taiteessa - tämän vuosisadan taiteessa - etsitään totuutta hahmottamalla ihmisen ja maailman suhdetta uudella tavalla. Mitään objektiivista ei ole eikä sellaista pistettä tai paikkaa, josta ihminen voisi nähdä enemmän kuin hän kokemuksensa avulla ymmärtää.<sup>1</sup>

Samalla tavoin taiteen ymmärtäminen jäljittelynä ja muotokieltään fiktiivisenä ilmaisuna ilmentävät katsojan erilaista suhdetta maailmaan ja senmukaisesti erilaista tapaa hahmottaa taidetta. Hahmotustavat riippuvat katsojan asennoitumisesta, mikä tarkoittaa sitä, että mitä tahansa teosta voidaan arvioida esimerkiksi jäljittelyn näkökulmasta.<sup>2</sup> Silloin taide, joka ei vastaa jäljittelyn ihanteita, on vierasta ja käsittämätöntä. Siitä etsitään

---

<sup>1</sup> Varto 1993. Ks. myös Erjavec 1989 ja Merleau-Ponty 1993.

<sup>2</sup> Vrt. Culler 1988, 128. Hänen mukaansa fiktiivisyys on vastaanottajasta riippuva seikka. Hän päättää omalla asennoitumisellaan, onko teos fiktio vai ei. Haapala (1986) puolestaan korostaa tekijän asennetta, jolloin fiktiota on se mikä fiktiona tarjotaan.

samoja piirteitä kuin jäljittelevästä ja löydetään vain piirteitä, joita siinä ei ole. Tällaisia turhaan etsittyjä ominaisuuksia ovat juuri luonnollisuus ja totuus. Teoksia hahmotetaan niille vieraassa kategoriassa, eikä muunlainen ole mahdollista niin kauan kuin ei-jäljittelyyn suhtaudutaan torjuen. Fiktiivisen kuvakielen avautuminen on eräänlainen metamorfoosi. Hahmotustapojen välillä ei ole mitään perinpohjaista katkosta ja sisällön täydellistä muuttumista. Kysymys on pikemminkin tiettyjen piirteiden uudelleen näkemisestä ja ymmärtämisestä. Tšin-jyanin kuuluisat sanat kuvaavat osuvasti hahmotustavan muutosta.

Ennen kuin olin opiskellut zeniä kolmekymmentä vuotta, näin vuoret vuorina ja vedet vesinä. Kun saavutin syvemmän tiedon, tulin pisteeseen jossa näin, että vuoret eivät ole vuoria eivätkä vedet ole vesinä. Mutta nyt kun olen saavuttanut tiedon todellisen olemuksen, olen rauhassa. Sillä on vain niin, että näen jälleen vuoret vuorina ja vedet vesinä.<sup>1</sup>

Hahmotustavan muuttuessa samat piirteet nähdään uudella tavalla ja ne saavat uuden merkityksen. Uuden näkemistävän taustalla on muuttunut käsitys siitä todellisuudesta, jota taide kuvaa, ja siitä, miten se kuvaa. Se mikä jäljittelyn näkökulmasta on sotkemista, onkin vakavaa tekemistä. Näyttää siltä, että raja ylitetään arvioimalla uudelleen juuri tekemisen luonnetta. Laajasti ottaen taide on edelleen mimeettistä. Se ei ole todellisuudesta irrallaan; vain viittaussuhteen luonne muuttuu, jolloin tulkinnasta tulee teoksen ymmärtämisen ehto. Teoksia tulkitaan joko metaforisesti tai allegorisesti. Kosketuskohta teokseen löytyy katsojan omasta ajasta ja elämismaailmasta. Hän sijoittaa taide-teoksen maailmaan. Se jäsentää maailmaa ja lisää hänen ymmärrystään maailmasta. Jäljittely on kuitenkin edelleen vahva ja halitseva paradigma. Se näkyy mm. siitä, että vain "jäljittelyvirheet" tai ei-realistinen kuvakieli herättävät katsojan jäljittelyn lumosta. Realistinen kuva ei ole fiktiivinen.

Kyky nähdä jokin taiteena ja ymmärtää taideteoksia on oppimisen tulosta ja vaatii tiedollista ja kokemuksellista pohjaa.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Danto 1964. Suomennos Reijo Lehtonen (Watts 1973, 154).

<sup>2</sup> Ks. Gołaszewska 1982.

Muuten teosten olemusta ei oivalleta, ja silmät suljetaan asioilta, joita ei ymmärretä tai hyväksytä.<sup>1</sup> Taidekasvatuksessa ehkä liiankin usein ajatellaan, että olennaiset asiat opitaan vain tekemällä taidetta. Erityisen huolestuneita ollaan, kun lapsi "menettää" luovuutensa ja alkaa katsella maailmaa realistisin silmin.<sup>2</sup> Vastauksena tähän korostetaan luovuuden merkitystä, vaikka lapsi itse on ensisijaisesti kiinnostunut taitojen hallinnasta.<sup>3</sup> Originaalisuuden tai erilaisuuden arvostaminen on lapselle vierasta, koska hän määrittelee itsensä toisten kautta tuntemalla kollektiivisuutta ja yhtäläisyyttä.<sup>4</sup> Tämä tulee näkyviin myös käsityksissä taiteen tekemisestä. Erottautuminen ei ole katsojan oman kokemusmaailman mukaista eikä sitä sen vuoksi arvosteta. Aikuiset sen sijaan etsivät eroja korostaen ainutlaatuisuutta ja erityisyyttä, mikä näkyy myös heidän tavassaan soveltaa omia kriteereitään lasten piirroksiin. Niitä ylistetään, koska niissä ollaan näkevinään omaleimaisuutta ja luovuutta. Ne muistuttavat taiteilijoiden tekemiä. Kun myöhemmin yhdennäköisyys häviää, piirrokset eivät enää vetoa aikuisiin samalla tavoin.<sup>5</sup>

Mutta voidaan myös olettaa, että paradigmaattisen muutoksen perusta onkin toisaalla, ja korostaa taiteen ymmärtämisen ja kielen välistä yhteyttä. Silloin kun kohde on tuttu ja siitä tiedetään, mikä on olennaista, kielellä ei ole suurtakaan merkitystä ominaisuuksien havaitsemisen kannalta. Sen sijaan jos kohde on vieras ja epäselvä, tilanne on toinen. Jonkin näkeminen taiteena voidaan ajatella juuri tällaiseksi tilanteeksi. Taideteoksia ei tietenkään voida kaikilta osiltaan sanallistaa, mutta tulkinta voi kuitenkin antaa osittaisen kuvauksen teoksesta ja rikastuttaa sitä. Erityisen kiinnostavaksi tilanne muuttuu, jos sitä katsotaan selkeiden näkemysten valossa, jotka korostavat kielen merkitystä

---

<sup>1</sup> Esimerkiksi Koroscik (1993) on todennut, että oppimistilanteessa tuntematon voidaan kokea niin epämiellyttäväksi ja sietämättömäksi, että se ehkäisee halun ottaa selvää uudesta ja tuntemattomasta.

<sup>2</sup> Esim. Jack ym. 1989.

<sup>3</sup> Ks. esim. Kindler 1992 ja Lindström 1992.

<sup>4</sup> Rönnberg 1990, 27 - 34.

<sup>5</sup> Winner 1982, 175.

havaitsemisen ja ymmärtämisen kannalta. Hans-Georg Gadamerin mukaan kieli strukturoi havaintoja ja jopa inhimillistä maailmaa itseään. Ymmärtäminen on kielessä ja kielen välityksellä tapahtuva prosessi. Kieltä ei käytetä vain ilmaisemaan jo ymmärrettyä, vaan sana itsessään avaa todellisuuden.<sup>1</sup> Jos näin on, silloin kielen merkitys kasvatuksen näkökulmasta on jotakin muuta kuin tiedon välittämistä. Kyse on todellisuuden rakentamisesta ja ymmärtämisestä. Tällöin voidaan ajatella, että kielen ja esimerkiksi ilmiötä kuvaavien käsitteiden puuttuminen estää katsojaa näkemästä ja ymmärtämästä taidetta.<sup>2</sup>

Opetuksen kannalta on tärkeää, että opettajat ja kasvattajat pystyvät tiedollisesti ja kielellisesti raottamaan lapselle ovea taiteen maailmaan. Vaarana on, että lähtökohdaksi otetaan eliitin ja taiteen asiantuntijoiden tulkinnat, jolloin katsojan oma tulkinta menettää merkityksensä. Tämä voidaan kuitenkin välttää, jos selvästi tuodaan esiin, että asiantuntijoidenkin tulkinnat ovat tulkintoja, ja tutkitaan yhdessä sitä, minkä ymmärryksen varassa tekijät itse eri traditioissa ja eri aikoina ovat taidetta tehneet ja asiantuntijat tulkinneet. Olennaista on, mistä keskustellaan. Lisäksi keskusteleminen taiteen suhteesta todellisuuteen taiteen olemuksen ja merkityksen ymmärtämiseksi voi merkitä myös uudenlaista tekemisen ja katsomisen liittoa, jolla on syventävä vaikutus kumpaankin. Kukaan ei varmaan halua kieltää metaforisen ajattelun voimaa silloin, kun tunkeudutaan vieraille alueille tai jäsennetään tietoa, joka on vielä hämärän peitossa, tai kun kehitellään uusia ideoita.

---

<sup>1</sup> Gadamer 1985, 350 ja 378-414. Ks. myös Kusch 1988.

<sup>2</sup> Esimerkiksi Koroscikin tutkimukset osoittavat, että keskustelamalla ja tarjoamalla erilaisia vihjeitä teoksista tulkintoja voidaan rikastaa (Koroscik 1992 ja Koroscik ym. 1992).

## **The child and art interpretation**

### **Summary**

An artwork only exists through interpretation. As Arthur C. Danto says: "To see something as art requires something the eye cannot deny - an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld." In other words, there exists an artworld comprising an artistic tradition and established practices of creating, seeing and interpreting art. These constitute the convention or the normal discourse (patterns of conversation and thinking), which govern the way artworks are described, analyzed, interpreted and judged. It cannot, however, be expressed in the form of linguistic rules but is inscribed in cultural practices and acquired in the socialization process. Victor Burgin expresses the same idea as follows: "The dominating discourse is always there to receive the novices, in order to bind them to the general system of values and beliefs." However, we do not know what kinds of implicit conceptions or theoretical assumptions children hold about art, its creation and interpretation. We only know that children adopt realistic patterns of seeing art at a very early age, that is, at around ten years of age. This has been well established by earlier research. Nevertheless, it is not necessarily a very fruitful starting point from the perspective of art education.

In this study, 45 pupils (23 girls, 22 boys) aged 10 and 12 in the fourth and sixth grades of a Finnish comprehensive school were interviewed. The interviews were based on 14 paintings, which represented more or less realistic and abstract Western art,

socialist realism and art from Asian cultures.<sup>1</sup> The interviews were open-ended interactive discussions on specific themes concerning these works (liking, subject matter, emotions, realization, and meaning). Special interest was focused on the way opinions and conceptions were argued. The interviews took 30-45 minutes per pupil. The resultant text formed the basic data for qualitative analysis, which aimed to find out what distinctions the texts themselves contain; how the interviewees themselves in their speech differentiate the phenomenon called art. The results show that a central distinction is the way the child interprets the relation of art to reality. Organizing the data on this basis is in conformity with the Weberian ideal type. Ideal types enable us to understand why children have different ways of seeing art. An individual child's relation to art may be studied as a variant of such an ideal type.

What children expect of an artwork is resemblance to reality and the perfection of illusion. It is essential that the work creates a strong feeling of reality in the child. The condition for this is that the work imitates reality faithfully, and is a more or less "perfect" analogy of it. To use the classic metaphor, an artwork is like a window through which you can see literally what the world looks like. What is important is the scene itself, not the frame or the glass. A good example of this is a comment on the painting by Myl'nikov.

That is proper art, where people are depicted very carefully and you can see what they are going to do. It has been done so well somehow, and with emotion. A fallow field. A summer feeling. A real summer sky. Carefully and well painted. (Myl'nikov.)

---

<sup>1</sup> Myl'nikov: In the peaceful fields (1950), Pimenov: Wedding in a residential area (1962), Titian: Sacred and profane love (ca. 1515), Munch: The cry (1893), Chagall: The artist and his model (1949), Picasso: Women weeping (1937), Klee: Intoxication (1939), Appel: Angry landscape (1967), Hokusai (1760-1849): Chrysanthemums, Hiroshige: Bird on a plum branch (1830-31), Taikan: Landscapes in four seasons (1947), K'un Ts'an: A river in verdant mountains (late 1600's), Kiyohiro: Children spinning tops (ca. 1745), The shrewd wife. Miniature from the Rasamañjari-manuscript of Bhānudatta (ca. 1690).

However, it is not only a question of the skillful imitation of reality. The child assumes that the subject matter is also true. To use a modern metaphor, a painting is like a photograph, which proves that the photographer has been on the spot and recorded what he or she saw. The only difference is that the artist may also retain the picture in his or her mind, to paint it sometime later. Furthermore, the picture may be based on a photograph, book illustration, theater scene, film, another painting or previous knowledge. Thus, the child assumes that the work is based on a model, and therefore that the work depicts something that exists, that is, reality, and not something that the artist himself has invented.

It looks rather natural. It could be real, like when they used to go to the fields. They did not have any modern machines for plowing the fields, etc. They are walking through some field with flowers in it. People didn't have such nice clothes in Finland in those days. He has also wanted to describe how things used to be. And the Finnish countryside there. I guess that's why he's done that background so carefully. (Myljnikov.)

In short, we can state that the child thinks the function of an artwork is genuinely to describe real world phenomena, or to imitate reality. The way the work is done contributes above all to the telling of the story. Genuineness is the quality used to describe a successful artwork. It contains a judgement of the truthfulness of the subject matter and of the naturalness and clarity of the representation. In the judgement of naturalness special attention is paid to three-dimensionality, colours and outline. The picture may show a certain amount of manipulation, for example, by an emphasis on certain aspects of the subject matter or by a regrouping of the objects depicted, but it must not lose its analogical impression. The picture must also be sufficiently accurate for the spectator to be able to immediately recognize and understand what s/he sees down to the last detail. Deviations from the ideal are interpreted as a sign of the artist's incompetence. The truthfulness of the picture is judged by comparing it with physical and social reality. If the subject matter is strange or conflicts with the child's experiences or conceptions,



it attracts special attention. After some consideration s/he either accepts the picture because what it depicts is possible or rejects it as a perversion of reality because the work depicts something that is impossible or irrational.

That sort of thing never happens - a wedding outside, not in a place like that, anyway. The bride and groom and people walking along boards. Some high buildings. Some funny digging jobs done, with pipes there. And then there's that big hole, where they are walking. (Pimenov.)

The child may also stretch the limits of reality whereby deviations from the ideal acquire a "natural" explanation. For example, the impressionistic inaccuracy of a picture may be ascribed to the fact that the artist is weak-sighted. The peculiarity of a picture may also be due to the actual object depicted: *Who has set up a wedding in a place like that - must be nuts the whole lot of them.* The artist only describes things the way they are. The same principle may also be applied to abstract art. The child assumes, for example, that Klee in his painting is imitating a child's way of drawing. The work may also be moved out of the art category altogether by regarding it as a cave painting, whereby s/he does not need to apply the criteria of art to it and can accept it as it is. *These were difficult to do at that time when they were done.* (Klee.) The child has different realistic excuses so that on the one hand s/he does not have to blame the artist for incompetence or for perverting reality, and on the other is not required to question his or her conception of art as imitation.

When a child regards art as imitation, s/he will also apply imitation criteria also to abstract art. An abstract work then becomes an artist's failed attempt to represent something. Failure results either from the fact that the artist does not have the skills required or that s/he has been careless or has not bothered to finish the work. A work may also be intentionally abstract. Then it is criticized for having no subject matter at all. *There's not enough in it to show what it's about.* (Klee.) The artist has perhaps wanted to be different or exceptional but the child does not appreciate that. A work without representative subject matter

is irrational because it does not correspond to the child's conceptions of the essence of art. Moreover, it is an ethical question to decide to do abstract art. Artists practising abstract art do not take their work seriously. They offer as art something that the spectator could make him/herself. It is enough if colours are splashed onto the canvas. *My little sister who's one could make one of those.* (Klee.) This is cheating the spectator.

Compared with abstract art, imitating reality is difficult and success at it shows that the artist is competent. A competent artist is clever with his/her hands, and shows mastery of the techniques and conventions of depiction. In addition, practising art requires time and patience. No other talents are needed since the depicted object and its details are determined by reality. The artist is like a craftsman who produces an artwork using his/her skill. All in all creating art is a fairly rational activity from the point of view of imitation.

Another alternative for the spectator is to give up the paradigm of imitation and accept its opposite, that is, non-imitation as an essential feature of art. This realization creates a new category which is characterized by fictional language instead of imitation. This kind of art is *different. Quite nice. It's got those nice bright colours. It's a bit unusual. He wanted to do something a bit different and not something ordinary.* (Chagall.) Compared with imitation, however, the child can no longer judge in the same way as in the case of mimetic art, since there are no models or conventions of depiction with which to compare the final outcome. Nevertheless, the child must somehow be convinced that the work is still competent, even though it looks easy. Here the child resorts to ethical criteria and seeks features which convince him/her that the artist has taken the work seriously and that the result is therefore professional. *It might have taken him quite a long time to plan it, although it's still kind of muddled.* (Klee.) Furthermore, doing different art requires inventiveness,

imagination, an experimental and playful spirit and courage to deviate from realism.

Creating different art may be the artist's way of attracting attention and acquiring a reputation. In this case, however, it is regarded with more sympathy than in the paradigm of imitation. But fictional language in art may also have a certain intention. Its function is no longer simply to tell the story but is the artist's way of expressing something that cannot be expressed by traditional means. *He wants to emphasize confusion by making it from squares and lines. Like despair or something.* (Picasso.) Experiences, thoughts and feelings have no corresponding visual form as objects of the visible world, so different means are required to depict them. Consequently, fictional language becomes the object of interpretation, and the subject matter, if it can be recognized, recedes into the background. Form is understood as a metaphorical means of expressing something that cannot be expressed directly. The artist is still depicting reality, but compared with imitation, the child's conception of reality, representativeness and means of expression have changed.

Realistic art may also be an object of interpretation so that the picture is understood as consisting of two levels of meaning. In addition to the literal meaning the picture also has an underlying meaning, and to reveal it requires interpretation. *Everybody should get food like that bee.* (Hokusai.) These works are in essence confessional and moral. According to the child's conception they show the artist's attitudes to the world, values and ideals, and the pictures try to awaken the spectator to see something. Such works are comments on this age, life, the (wo)man-nature relationship, human relations, the state of the world. In addition, art symbolizes beauty. According to the child's conception, the function of art is to open the spectator's eyes to see beauty.

Opinions on the adequacy of interpretations may vary, but in any case they show that the spectator masters the holistic way of seeing things which is peculiar to art. The literal meaning of a work is interpreted allegorically in order to reach the meaning or sense behind it. The interpretations are based either on analogy, movement from whole to part and part to whole, or personification, in which a depicted person stands for or is the figure or type for another. In this way the inner meaning of the picture is found through intuitive living rather than through conceptual analysis.

Mimetic and fictional art are two paradigmatic conceptions of art. They define the child's conception of what art expresses and how, and what it is to create and understand art. Art as imitation is a kind of ready-made art. What the work depicts is a discovered event. It becomes selected as subject matter from among other alternatives because it is beautiful and meaningful to the artist. An ideal picture of the world is a perspective presentation. The creation of an illusion requires solid professional skill from the artist. The child admires the skill and experiences perfection by looking at the picture from the outside. Art as fictional language, on the other hand, depicts inner reality. The expression of experiences, thoughts or feelings requires a special language which the artist must invent for him/herself. The child has to interpret the picture in order to understand it.

The difference between the paradigms can be compared to the difference between the two ways in which people can understand their relation to the world. In the perspective world reality is observed from the outside in the form of overall views. S/he controls with the eye, viewing from a distance and noticing everything. The world is for him/her an object. In the inspective world it is the understanding of the invisible that is essential. The individual wants to talk from inside the world, as part of it. In the same way the spectator may approach art in various paradigmatic frameworks. Art, however, exists in various forms and one

approach may be more appropriate to a certain kind of art than another. Nevertheless, if the spectator is unable to change his/her perspective on art, then works will be examined in a category alien to them. In some sense we can also say that an interpretative paradigm is closer to the essence of art than the imitation of reality as such. An interesting question from the point of view of art education then becomes how the shift from one paradigm to another takes place. There seems to be no complete break in transition. It is more a question of seeing and interpreting the object and means of art in a new way. Consequently, from the point of view of education, we have to ask whether this process can somehow be supported or improved. In art education we often think that everything essential is learnt by doing art and we are particularly concerned when a child starts to look at the world through realistic eyes. As an answer to this we emphasize the importance of creativity. But we can just as well assume that the source of this change is elsewhere and stress the connection between language and the understanding of art. The situation becomes particularly interesting if it is examined in the light of views that underline the importance of language for perception and understanding. Discussing art to reveal its deeper essence may also involve a new unity of creation and interpretation.

## Lähteet

- Alasuutari, Pertti. 1989a. Erinomaista rakas Watson. Johdatus yhteiskuntatutkimukseen. Helsinki: Hanki ja jää.
- Alasuutari, Pertti. 1989b. Kvalitatiivinen analyysi kulttuurisen kieliopin etsimisenä. *Sosiologia* 26 (4), 267 - 276.
- Alasuutari, Pertti. 1992. 'I'm ashamed to admit but I have watched Dallas': the moral hierarchy of television programmes. *Media, Culture and Society* 14 (4), 561-582.
- Alasuutari, Pertti. 1993a. Laadullinen tutkimus. Tampere: Vastapaino.
- Alasuutari, Pertti. 1993b. Television as a moral issue. *Visual Anthropology Review* (painossa).
- Anttila, Lauri. 1978. Valehtelevatko silmät? *Taide* 19 (6), 28 - 34.
- Arnason, H. H. 1974. History of modern art. New York: Harry N. Abrams.
- Arnheim, Rudolf. 1956. Art and visual perception: A psychology of the creative eye. London: Faber and Faber.
- Arnheim, Rudolf. 1966. Towards a psychology of art. London: Faber and Faber.
- Arnheim, Rudolf. 1970. Visual thinking. London: Faber and Faber.
- Baldwin, James M. 1911. Thought and things. Vol. 3. London: George Allen.
- Barthes, Roland. 1984a. Image, music, text. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland. 1984b. Sanoma valokuvassa. Teoksessa Martti Lintunen (toim.) Kuvista sanoin. 2. Porvoo: Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 120 - 137.
- Beardsley, Monroe C. 1958. Aesthetics: Problems in the philosophy of criticism. New York: Harcourt Brace & World.
- Becker, Howard. 1984. Art worlds. Berkeley: University of California Press.
- Berger, John. 1991. Näkemisen tavat. Helsinki: Love Kirjat.
- Berleant, Arnold. 1991. Art and engagement. Philadelphia: Temple University Press.
- Black, Max. 1962. Metaphor. Teoksessa Joseph Margolis (toim.) Philosophy looks at the arts. Contemporary readings in aesthetics. New York: Scribner, 218 - 235.
- Blank, Paula & Massey, Christine & Gardner, Howard & Winner, Ellen. 1984. Perceiving what paintings express. Teoksessa W. Ray Crozier & Anthony J. Chapman (toim.) Cognitive processes in the perception of art. Amsterdam: Elsevier, 127 - 143.
- Bloomfield, Morton W. 1972. Allegory as interpretation. *New Literary History* 3 (2), 301 - 317.
- Bloomfield, Morton W. 1981. Preface. Teoksessa Morton W. Bloomfield (toim.) Allegory, myth and symbol. Harvard English Studies 9. Cambridge: Harvard University Press, v - vii.
- Blyth, R. H. 1979. Zen and zen classics. Vol. 5. Tokyo: Hokuseido Press.
- Bonsdorff v., Pauline. 1991. Arkkitehtuuri: tekniikkaa ja taidetta. Soveltavan estetiikan seminaari 5.-6. 8. 1991 Lahti.
- Bourdieu, Pierre. 1968. Outline of a sociological theory of perception. *International Social Science Journal* 20 (4), 589 - 612.
- Bourdieu, Pierre. 1987. Sosiologian kysymyksiä. Tampere: Vastapaino.
- Bryson, Norman. 1988. Vision and painting. The logic of the gaze. London: MacMillan Press.
- Burgin, Victor. 1989. Taideteorian loppu. Jyväskylä: LITEROS.
- Burgos, Martine. 1988. Life stories, narrativity, and the search for the self. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, 9.

- Coffey, A. W. 1969. A developmental study of aesthetic preferences for realistic and nonobjective paintings. *Dissertation Abstracts* 29 (12-B), 4828.
- Collingwood, Robin G. 1958. *The principles of art*. London: Oxford University Press.
- Copplestone, Trewin. 1985. *Modern art*. New York: Exeter Books.
- Crozier, W. Ray & Chapman, Anthony J. 1984. The perception of art: The cognitive approach and its context. Teoksessa W. Ray Crozier & Anthony J. Chapman (toim.) *Cognitive processes in the perception of art*. Amsterdam: Elsevier, 3 - 23.
- Culler, Jonathan. 1981. *The pursuit of signs. Semiotics, literature, deconstruction*. New York: Cornell University Press.
- Culler, Jonathan. 1988. *Structuralist poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature*. New York: Cornell University Press.
- Cupchik, Gerald C. & Gebotys, Robert J. 1988. The search for meaning in art. Interpretative styles and judgements of quality. *Visual Arts Research* 14 (2), 38 - 49.
- Danto, Arthur C. 1964. The artworld. *Journal of Philosophy* 61 (19), 571 - 584.
- Danto, Arthur C. 1981. *The transfiguration of the commonplace. A philosophy of art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Danto, Arthur C. 1986. *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press.
- Danto, Arthur C. 1991. *Taiteen nykyhetki*. Helsinki: Taide.
- Dewey, John. 1934. *Art as experience*. New York: Putnam.
- DiBlasio, Margaret K. 1988. Educational application of How We Understand Art: An analysis. *Journal of Aesthetic Education* 22 (4), 103 - 107.
- D'Onofrio, Antonia & Nodine Calvin F. 1981. Children's responses to paintings. *Studies in Art Education* 23 (1), 14 - 23.
- Ecker, David W. 1973. Analyzing children's talk about art. *Journal of Aesthetic Education* 7 (1), 58 - 73.
- Efland, Arthur D. 1990. *A history of art education. Intellectual and social currents in teaching the visual arts*. New York: Teachers College Press.
- Eisner, Elliot W. 1988. *The role of discipline-based art education in America's schools*. Los Angeles: Getty Center.
- Erjavec, Aleš. 1989. Why architecture in postmodern times? *JTLA* 14, 77 - 85.
- Evans, David. 1982. Aesthetic development: A psychological viewpoint. Teoksessa Malcolm Ross (toim.) *The development of aesthetic experience*. Oxford: Pergamon Press, 48 - 66.
- Farran, Denise. 1990. Analysing a photograph of Marilyn Monroe. Teoksessa Liz Stanley (toim.) *Feminist praxis. Research, theory and epistemology in feminist sociology*. London: Routledge, 262 - 273.
- Feldman, David H. 1985. *Beyond universals in cognitive development*. Norwood: Ablex.
- Fisher, Walter R. 1987. *Human communication as narration: Towards a philosophy of reason, value, and action*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Freeman, Norman H. 1991. How we understand art: A cognitive developmental account of aesthetic experience by M. J. Parsons. *Review. Perception* 20 (1), 59 - 62.
- Gadamer, Hans-Georg. 1985. *Truth and method*. London: Sheed and Ward.
- Gardner, Howard. 1970. Children's sensitivity to painting styles. *Child Development* 41 (3), 813 - 821.
- Gardner, Howard. 1972. The development of sensitivity to figural and stylistic aspects of paintings. *British Journal of Psychology* 63 (4), 605 - 615.
- Gardner, Howard. 1973. *The arts and human development*. New York: Wiley.

- Gardner, Howard. 1982. *Art, mind, and brain: A cognitive approach to creativity*. New York: Basic Books.
- Gardner, Howard & Winner, Ellen & Kircher, Mary. 1975. Children's conceptions of the arts. *Journal of Aesthetic Education* 9 (3), 60 - 77.
- Gołaszewska, Maria. 1982. Esteettinen kulttuuri. *Synteesi* 1 (1), 5 - 26.
- Goldsmith, Lynn T. & Feldman, David H. 1988. Aesthetic judgment: Changes in people and changes in domains. *Journal of Aesthetic Education* 22 (4), 85 - 93.
- Gombrich, Ernst H. 1971. Kuvataiteen esittävyys. Teoksessa Irma Rantavaara (toim.) *Nykyestetiikan ongelmia*. Helsinki: Otava, 17 - 26.
- Gombrich, Ernst H. 1982. *The image and the eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*. New York: Cornell University Press.
- Gombrich, Ernst H. 1987. *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. Oxford: Phaidon Press.
- Goodman, Nelson. 1988. *Languages of art. An approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Hackett.
- Gordon, Ian. 1981. Left and right in art. Teoksessa David O. O'Hare (toim.) *Psychology and the arts*. Sussex: Harvester Press, 211 -241.
- Grohmann, Will. 1985. *Paul Klee*. New York: Harry N. Abrams.
- Haapala, Arto. 1986. Fiktio käsitteestä. *Synteesi* 1, 61 - 65.
- Habermas, Jürgen. 1984. *The theory of communicative action, vol 1*. Boston: Beacon Press.
- Habermas, Jürgen. 1986. Moderni - keskeneräinen projekti. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) *Moderni/postmoderni. Tutkijaliiton julkaisusarja 44*. Jyväskylä: Tutkijaliitto, 95 - 113.
- Hanfing, Oswald. 1992. The problem of definition. Teoksessa Oswald Hanfing (toim.) *Philosophical aesthetics. An introduction*. Cambridge: Blackwell & Open University, 1 - 40.
- Hardiman, George W. & Zernich, Theodore. 1981. Some considerations of Piaget's cognitive-structuralist theory and children's artistic development. *Studies in Art Education* 21 (3), 12 - 19.
- Hardiman, George W. & Zernich, Theodore. 1984. Subjective responses to paintings as originals, colored slides and colored prints. *Studies in Art Education* 25 (2), 104 - 108.
- Hargreaves, David J. 1989. Developmental psychology and the arts. Teoksessa David J. Hargreaves (toim.) *Children and the arts*. Milton Keynes: Open University Press, 3 - 21.
- Helsingin Sanomat 6. 2. 1992. Taidetta vaiko tunnetta?
- Helsingin Sanomat 7. 2. 1992. Osaaminen taas arvoonsa.
- Helsingin Sanomat 26. 2. 1992. Pronssiherrat viesti historiasta.
- Hillier, J. 1957. *Hokusai. Paintings, drawings and woodcuts*. London: Phaidon Press.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena. 1984. Merkityksen ongelma haastattelu-tutkimuksessa. Jyväskylän yliopiston kasvatustieteen laitoksen julkaisuja, A 3.
- Hirsjärvi, Sirkka & Hurme, Helena. 1985. *Teemahaastattelu*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hodin, J. P. 1987. *Edvard Munch*. London: Thames and Hudson.
- Housen, Abigail. 1983. *The eye of the beholder: Measuring aesthetic development*. University Microfilms International. Dissertation Information Service.
- Härtel, Herbert & Auboyer, Jeannine. 1971. *Propyläen Kunstgeschichte. Indien und Südostasien*. Berlin West: Ullstein.



- Häyry, Heta. 1989. R. G. Collingwoodin käsitys taiteen asemasta kulttuurin kokonaisuudessa. Teoksessa Juha Manninen & Jouko Aho (toim.) *Minerva. Aate- ja oppihistorian vuosikirja. Oulun yliopiston historian laitoksen julkaisuja* 1, 265 - 322.
- Itten, Johannes. 1970. *Värit taiteessa*. Helsinki: Taide.
- Jack, Margaret & Sang, Janet. 1989. Using original paintings with young children. *Journal of Art & Design Education* 8 (3), 257 - 272.
- Jameson, Frederic. 1986. Postmodernismi ja kulutusyhteiskunta. *Kulttuurivihko* 14, (3-4), 76 - 84.
- Johnston, Marilyn & Roybal, Christine & Parsons, Michael J. 1988. Teaching the concept of style to elementary school age students: A developmental investigation. *Visual Arts Research* 14 (2), 57 - 67.
- Jordan, James W. 1984. *System and shadow: Towards an aesthetic of social action*. University Microfilms International. Dissertation Information Service.
- The Journal of Aesthetic Education* 1987, 21 (2).
- The Journal of Aesthetic Education* 1988, 22 (1).
- Kaelin, Eugene F. 1962. *An existentialist aesthetic. The theories of Sartre and Merleau-Ponty*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Kaimio, Maarit. 1977. Aristoteleen estetiikka ja runousoppi. Teoksessa Aarne Kinnunen & Teivas Oksala (toim.) *Antiikin estetiikka*. Porvoo: WSOY, 66 - 98.
- Kannisto, Hcikki. 1977. Esteettisen arvoarvostelmaan luontesta. Helsingin yliopisto. Yleisen kirjallisuustieteen ja teatterin tutkimuksen laitoksen monistesarja 4.
- Karjalainen, Tuula. 1990. *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa*. Porvoo: WSOY.
- Kindler, Anna M. 1992. Artistic process in early childhood: Implications of social context. *Power of Images*. INSEA Congress 9.-13. 8. 1992 Helsinki.
- Kinnunen, Aarne. 1990. *Esteettisestä elämyksestä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Korosciak, Judith S. 1992. Research on understanding works of art: Some considerations for structuring art viewing experiences for students. *Kasvatus* 23 (5), 469 - 477.
- Korosciak, Judith S. 1993. Learning in the visual arts: Implications for preparing art teachers. *Arts Education Policy Review* (painossa).
- Korosciak, Judith S. & Short, Georgiana & Stavropoulos, Carol & Fortin, Sylvie. 1992. Frameworks for understanding art: The function of comparative art contexts and verbal cues. *Studies in Art Education* 33 (3), 154 - 164.
- Kuhn, Thomas. S. 1970. *The structure of scientific revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kuisma, Oiva. 1991a. Platon, Aristoteles ja Plotinos taiteellisesta mimesiksestä. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja 20.
- Kuisma, Oiva. 1991b. Taidekritiikin perusmuodot Platonilla ja Aristoteleella. *Synteesi* 10 (3), 2 - 16.
- Kusch, Martin. 1988. Merkki vai kuva - Husserl, Heidegger ja Gadamer kielen ja maailman suhteesta. Teoksessa Martin Kusch & Jaakko Hintikka (toim.) *Kieli ja maailma*. Oulu: Pohjoinen, 9 - 122.
- Kuusamo, Altti. 1987. Symbolin käsitteen kaksi puolta. *Synteesi* 1-2, 18 - 43.
- Kuusamo, Altti. 1990. *Kuvien edessä. Esseitä kuvan semiotiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Lammenranta, Markus. 1987. *Taideteos symbolina. Nelson Goodmanin taidefilosofia*. Helsingin yliopisto. Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja 15.

- Langer, Susan. 1953. *Feeling and form*. New York: Scribner.
- Lark-Horovitz, Betty. 1937. On art appreciation of children: I Preference of picture subjects in general. *Journal of Educational Research* 31 (2), 118 - 137.
- Lehtonen, Tuomas M. S. 1991a. Metafora, allegoria ja tulkinta. Retorisesta traditiosta Augustinuksen hermeneutiikkaan. Teoksessa Markku Ihonen (toim.) *Miten valehdellaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 11 - 27.
- Lehtonen, Tuomas M. S. 1991b. *Rhetorica revificata*. Retoriikan paluu / paluu retoriikkaan. *Tiede & edistys* 16 (2), 110 - 122.
- Lepistö, Vappu. 1989. Kuvataiteen havaitseminen ja kokeminen. Taideteosten vastaanotosta ja merkityksistä. Tampereen yliopisto. Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos. Tutkimuksia A:19.
- Lepistö, Vappu. 1990. Kuvataidemaailma ja taiteilijakuvat. *Sociologia* 27 (2), 125 - 136.
- Lepistö, Vappu. 1991a. Kuvataiteilija taidemaailmassa. Tapaustutkimus kuvataiteellisen toiminnan sosiaalipsykologisista merkityksistä. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lepistö, Vappu. 1991b. Myyttinen taiteilija ja taiteilijatyypit. Teoksessa *Taiteilija: mielikuvat ja todellisuus*. Helsinki: Nykyaiteen museo, 61 - 79.
- Lindström, Lars. 1989. Bildpedagogisk forskning i USA. Harvard Project Zero. *Bild i skolan* 60 (3), 8 - 12.
- Lindström, Lars. 1992. Education through comic art. INSEA Research Conference. 6.-8. 8. 1992 Tampere.
- Linko, Maaria. 1992. Outo ja aito taide. Ammattikoululaiset ja lukiolaiset kuvataiteen vastaanottajina. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimusyksikkö, 30.
- Louhivuori, Anna. 1988. Myytit kuvina. Marc Chagallin I Pariisinkauden (1910 - 1914) maalausten strukturalistis-semioottista tulkintaa. Jyväskylän yliopisto. *Jyväskylä Studies in the Arts* 28.
- Lucie-Smith, Edward. 1988. *Dictionary of art terms*. London: Thames and Hudson.
- Lyytikäinen, Pirjo. 1991. Allegoria ja modernismi. Teoksessa Markku Ihonen (toim.) *Miten valehdellaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 28 - 42.
- Machotka, Pavel. 1966. Aesthetic criteria in childhood: Justifications of preference. *Child Development* 37 (4), 877 - 885.
- Malkavaara, Jarmo. 1989. "Kauneus" ja "mahti". Taiteen keskustoimikunnan julkaisuja 4. Helsinki: VAPK.
- Maquet, Jaques. 1986. *The aesthetic experience. An anthropologist looks at the visual arts*. New Haven: Yale University Press.
- Marschalek, Douglas G. 1986. What eye movement research tells us about perceptual behavior of children and adults: Implications for the visual arts. *Studies in Art Education* 27 (3), 123 - 130.
- Matthews, Gareth B. 1989. *Child art and the place of children in society*. Teoksessa Geoffrey Scarre (toim.) *Children, parents and politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 157 - 167.
- May, Wanda T. 1985. *What art means to third and fourth graders: A two-year case study*. University Microfilms International. Dissertation Information Service.
- McKee, Patrick. 1990. Old age in the Chinese mountain landscape. *Journal of Aesthetic Education* 24 (4), 59 - 73.
- McLeod, John. 1991. Change and development. *Journal of Aesthetic Education* 25 (2), 97 - 107.

- Mehtonen, Päivi. 1991. Retorinen rehabilitaatio. Gadamer ja allegoria. *Tiede & edistys* 16 (2), 123 - 129.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1993. *Silmä ja mieli*. Helsinki: Taide.
- Moore, Barry E. 1973. A description of children's verbal responses to works of art in selected grades one through twelve. *Studies in Art Education* 14 (3), 27 - 34.
- de Mul, Jos. 1988. The development of aesthetic judgment: Analysis of a genetic-structuralist approach. *Journal of Aesthetic Education* 22 (2), 55 - 71.
- Munter, Hillka. 1993. Kvalitatiivisen lähestymistavan lähtökohtia kehityopsykologiassa. *Psykologia* 28 (4), 240 - 247.
- Murray, Kevin. 1989. The construction of identity in the narratives of romance and comedy. Teoksessa John Shotter & Kenneth J. Gergen (toim.) *Texts of identity*. London: SAGE, 176 - 205.
- Oddie, Graham & Ward, David. 1989. The aesthetic adequacy of copies. *British Journal of Aesthetics* 29 (3), 258 -260.
- Oja, Onni. 1973. *Piirtämisen taito*. Porvoo: WSOY.
- Ortony, Andrew. 1981. Understanding metaphors. Teoksessa David O'Hare (toim.) *Psychology of the arts*. Sussex: Harvester Press, 148 - 174.
- Panofsky, Erwin. 1955. *Meaning in the visual arts*. Garden City, N. Y.: Anchor Books.
- Panofsky, Erwin. 1971. Ikonografisesta tutkimuksesta. Teoksessa Irma Rantavaara (toim.) *Nykyestetiikan ongelmia*. Helsinki: Otava, 27 - 38.
- Pariscr, David. 1988. Review of Michael Parsons's *How We Understand Art*. *Journal of Aesthetic Education* 22 (4), 93 - 103.
- Parsons, Michael J. 1976. A suggestion concerning the development of aesthetic experience in children. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 34 (3), 305 - 314.
- Parsons, Michael J. 1980. James Mark Baldwin and the aesthetic development of the individual. *Journal of Aesthetic Education* 14 (1), 31 - 50.
- Parsons, Michael J. 1986. The place of a cognitive developmental approach to aesthetic response. *Journal of Aesthetic Education* 20 (4), 107 - 111.
- Parsons, Michael J. 1987a. *How we understand art. A cognitive developmental account of aesthetic experience*. New York: Cambridge University Press.
- Parsons, Michael J. 1987b. Talk about a painting: A cognitive developmental analysis. *Journal of Aesthetic Education* 21 (1), 37 - 55.
- Parsons, Michael J. 1988. Assumptions about art and artwork: A response to critics. *Journal of Aesthetic Education* 22 (4), 107 - 116.
- Parsons, Michael J. 1990. Aesthetic literacy: The psychological context. *Journal of Aesthetic Education* 24 (1), 135 - 146.
- Parsons, Michael J. 1993. Cognition as interpretation in art education. *National Society for the Study of Education Yearbook (painossa)*.
- Parsons, Michael J. & Johnston, Marilyn & Durham, Robert. 1978. Developmental stages in children's aesthetic responses. *Journal of Aesthetic Education* 12 (1), 83 - 104.
- Perkins, David. 1977. Talk about art. *Journal of Aesthetic Education* 11 (2), 87 - 116.
- Polanyi, Michael. 1958. *Personal knowledge. Towards a post-critical philosophy*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Ramos, Virginia. 1988. Children's creativity. Teoksessa Karin Ekberg & Per E. Mjåavatt (toim.) *Growing into a modern world. Conference Proceeding*. Trondheim: The Norwegian Centre for Child Research, 357 - 370.
- Ramsey, Inez L. 1989. An investigation of children's verbal responses to selected art styles. *Journal of Educational Research* 83 (1), 46 - 51.

- Rantala, Veikko. 1989. Tieteen ja taiteen juuret. Teoksessa Juha Manninen & Jouko Aho (toim.) *Minerva. Aate- ja oppihistorian vuosikirja*. Oulun yliopiston historian laitoksen julkaisuja 1, 5 - 22.
- Ringbom, Sixten. 1989. *Pinta ja syvyys*. Helsinki: Taide.
- Ronkainen, Suvi. 1989. Nainen ja nainen - haastattelun rajat ja mahdollisuudet. *Sosiaalipolitiikka* 14, 65-77.
- Roos, Jeja-Pekka. 1987. Pelin säännöt: Intellektuellit, luokat ja kieli. Teoksessa Pierre Bourdieu. *Sosiologian kysymyksiä*. Tampere: Vastapaino, 7 - 28.
- Rosario, José. 1977. Children's conceptions of the arts: A critical response to Howard Gardner. *Journal of Aesthetic Education* 11 (1), 91 - 100.
- Rosario, José & Collazo, Edith. 1981. Aesthetic codes in context: An exploration in two preschool classrooms. *Journal of Aesthetic Education* 15 (1), 71 - 82.
- Rosenstiel, Anne K. & Morison, Patricia & Silverman, Jen & Gardner, Howard. 1978. Critical judgment: A developmental study. *Journal of Aesthetic Education* 12 (4), 95 - 107.
- Routila, Lauri O. 1981. *Historiallisen selityksen teoriasta*. Turku: Suomen filosofian ja fenomenologisen tutkimuksen seura.
- Routila, Lauri O. 1986. *Miten teen tiedettä taiteesta*. Keuruu: Clarion.
- Rush, Jean C. & Sabers, Darrell L. 1981. The perception of artistic style. *Studies in Art Education* 23 (1), 24 - 32.
- Rönnberg, Margareta. 1990. *Siistiä! ns. rosakulttuurista*. Helsinki: LIKE.
- Saarnivaara, Marjatta. 1990. "Joka tietää, ei ole sama kuin oppinut; oppinut ei tiedä." Teoksessa Yrjö Yrjönsuuri & Reijo Laukkanen (toim.) *Opetuksen mahdollisuuksia*. Helsinki: VAPK, 79 - 90.
- Saastamoinen, Marketta. 1990. *Kuvataidepreferenssien yhteys henkilön taustatekijöihin ja itsetuntoon*. Jyväskylän yliopisto. Psykologian lisensiaattityö.
- Salkind, Leni & Salkind, Neil. 1973. A measure of aesthetic preference. *Studies in Art Education* 15 (1), 21 - 27.
- Salminen, Antero. 1982. *Katoamispistettä etsimässä*. Taide (3), 10 - 13.
- Salminen, Antero. 1988. *Mitä kuvat kertovat*. Teoksessa Jukka Forslund (toim.) *Suomalainen lapsi. Vanhempien käsikirja*. Porvoo: WSOY, 574 - 584.
- Salovaara, Kari. 1991. *Freytag Redivivus. Komedian semiotiikka*. Teoksessa Markku Ihonen (toim.) *Miten valehdellaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 138 - 156.
- Simpson, Alan. 1986. Art and games. *British Journal of Aesthetics* 26 (3), 270 - 276.
- Snyman, Johan. 1990. *Art and nature: The future of a relationship. The Future Of Art. International Congress on the Philosophy of Art. 7. - 10.8. 1990* Lahti.
- Sovelius-Sovio, Eero. 1992. *Esteettisyys opetuksen sisältönä. Kuvaus esteettisen kasvatuksen kokonaisopetuskokeilusta*. Jyväskylän yliopisto. Kasvatustieteiden tutkimuslaitoksen julkaisusarja B. Teoriaa ja käytäntöä, 74.
- Säätelä, Simo. 1987. *Taiteen vallankumoukset Kuhnin paradigma-teorian valossa*. Helsingin yliopisto. Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen monistesarja 16.
- Sörbom, Göran. 1966. *Mimesis and art. Studies in the origin and early development of aesthetic vocabulary*. Uppsala: Bonniers.
- Takahashi, Sei-Ichiro. 1956. *Ando Hiroshige*. Tokyo: Charles E. Tuttle.
- Tarasti, Eero. 1990. *Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tarkka, Minna. 1990. *K.A.A.K. Kuvallisen ajattelun aseistariisuntakurssi*. Helsinki: Taide.
- Taunton, Martha. 1982. *Aesthetic responses of young children to the visual arts: A review of the literature*. *Journal of Aesthetic Education* 16 (3), 93 - 109.

- Thesleff, Holger. 1977. Platonin estetiikasta. Teoksessa Aarne Kinnunen & Teivas Oksala (toim.) *Antiikin estetiikka*. Porvoo: WSOY, 9 - 65.
- Varto, Juha. 1993. Onko taiteesta valistajaksi? Onko taiteesta valistajaksi -seminaari 11.-12. 2. 1993 Kemi.
- Walkerdine, Valerie. 1984. Developmental psychology and the child-centred pedagogy: The insertion of Piaget into early education. Teoksessa Julian Henriques & Wendy Hollway & Cathy Urwin & Couze Venn & Valerie Walkerdine (toim.) *Changing the subject. Psychology, social regulation and subjectivity*. London: Methuen, 153 - 202.
- Walton, Kendall L. 1970. Categories of art. *Philosophical Review* 79 (3), 334 - 367.
- Walton, Kendall L. 1987. Taiteen kategoriat. Teoksessa Markus Lammenranta & Arto Haapala (toim.) *Taide ja filosofia*. Helsinki: Gaudeamus, 35 - 66.
- Watts, Alan W. 1973. *Zen*. Helsinki: Otava.
- Weber, Max. 1980. Protestanttinen etiikka ja kapitalismin henki. Porvoo: WSOY.
- Winner, Ellen. 1982. *Invented worlds: The psychology of the arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Winner, Ellen & Rosenblatt, Elizabeth & Windmueller, Gail & Davidson, Lyle & Gardner, Howard. 1986. Children's perception of 'aesthetic' properties of the arts: Domain-specific or pan-artistic? *British Journal of Developmental Psychology* 4 (2), 149 - 160.
- Wollheim, Richard. 1987a. Ovatko taideteokset aineellisia objekteja? Teoksessa Markus Lammenranta & Arto Haapala (toim.) *Taide ja filosofia*. Helsinki: Gaudeamus, 133 - 156.
- Wollheim, Richard. 1987b. *Painting as an art*. Princeton: Princeton University Press.
- Wollheim, Richard. 1990. *Art and its objects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ziehe, Thomas. 1992. Symbolin käyttö ja nuoruus. Teoksessa Tapio Aittola & Esa Sironen (toim.) "Miksi piiriin?" Thomas Ziehe koulusta, nuorisosta ja itsestäänselvyyksien murenemisestä. Jyväskylän yliopiston kasvatus-tieteen laitoksen julkaisuja 1, 39 - 59.

## Liite 1. Metodologiset ratkaisut

### Lähtökohdat

Tutkimuksessa pyritään selvittämään, millainen käsitys lapsella on taiteesta. Tehtävä voidaan muotoilla myös toisin, eli miten lapsi ymmärtää taiteen olemuksen. Oletetaan, että katsojalla on jokin ajatusrakennelma, joka selittää taiteena näkemistä ja tapaa puhua taiteesta. Tutkimuksen tavoitteena on siten tunnistaa sellaisia ajattelua jäsentäviä tekijöitä, jotka koskevat jokaista (kuva)taideteosta riippumatta siitä, minkälainen jokin yksittäinen teos on. Lisäksi oletetaan, että katsojat voivat kokea ja tulkita taideteoksia laadullisesti eri tavoin. Kyse on siis taidetta koskevien kulttuuristen jäsenysten näkyväksi tekemisestä. Siitä seuraa väistämättä kysymys, miten tutkia taiteen ymmärtämistä. Tässä tutkimuksessa menetelmänä on taidekuvan pohjalta tapahtuva haastattelu.

Taideteoksen kielellistäminen (sanallistaminen) on kuitenkin monelle vaikea kysymys. Kysytään, onko taiteesta puhuminen ylipäänsä mahdollista. Voidaanko kielellisesti kuvata jotakin, minkä tarkoitus on välittyä ja tulla ymmärretyksi ilman kieltä? Ajatellaan, että se, mitä kuvasta nähdään tai miten se koetaan, ei ole sanallisesti esitettävissä. Tiedon saaminen muulla tavoin on kuitenkin hankalaa. Esimerkiksi osallistuva havainnointi vaatisi suunnattomasti aikaa ja elämistä tutkittavan rinnalla otollisten tilanteiden satunnaisuuden vuoksi. Sitä paitsi ei ole mitenkään itsestään selvää, että käsitys taiteesta ilmiönä edes voitaisiin konstruoida tältä pohjalta. Sama koskee piirtämismenetelmän käyttämistä, jota puolustetaan mm. sillä, että tällöin ei tarvita kuvan kääntämistä sanoiksi, vaan liikutaan koko ajan kuvallisen alueen

sisällä. Itse tutkimustehtävän näkökulmasta on kuitenkin varsin perusteltua päätyä haastattelemaan lapsia, koska taiteesta puhumisen tavoitteena ei ole konstruoida kokemusta, vaan kuvata taideteoksia ja niiden herättämiä ajatuksia ja kokemuksia.<sup>1</sup>

Kuvan sanallistamista voidaan pitää arveluttavana myös sen vuoksi, että ei uskota lapsen kykyyn ilmaista itseään kielellisesti. Ajatellaan, että hän ei kykene pukemaan sanoiksi sitä, mitä hänen mielessään on, ja oletetaan, että lapsen on esimerkiksi kuvallisesti helpompi ilmaista itseään. On kuitenkin havaittu, että lapset kykenevät kritisoimaan taidetta, väittämään vastaan tai antamaan tukensa toisten mielipiteille ja että he voivat myös pohtia taiteen ja kritiikin luonnetta sekä esitettyjä perusteluja.<sup>2</sup> On selvää, että kielellisten taitojen lisääntyessä täsmällisyys lisääntyy. Varsin suuri osa näistä ongelmista voidaan kuitenkin ohittaa, jos lasta kuunnellaan tarkasti ja ymmärtäen. Olennaisempaa sen sijaan on miettiä sitä käsitystä ihmisen ja todellisuuden suhteesta, jota tämä epäily ilmentää. Siihen sisältyy ajatus, että todellisuus on ihmisestä ja kielestä riippumaton ja että ajattelu on olennaisesti jotakin muuta kuin mitä kielellä kyetään ilmaisemaan.

Todellisuuden luonne voidaan ymmärtää myös toisin. Lapsi on maailmassa, ja hän saa tietoa todellisuudesta hahmottamalla sitä kokemuksen ja ajattelun avulla. Ajatus suuntautuu maailmaan, mutta maailman rakentaminen on tulkitsemista. Tutkimalla lapsen ajattelua tutkitaan sitä, miltä maailma näyttää lapsen silmin: miten hän ymmärtää todellisuuden. Ajattelua ja maailmaa ei voida erottaa toisistaan. Myös puheessa lapsi työstää todellisuutta tulkitsemalla ja luomalla sitä mielikuvissaan. Lapsen puhe voidaan tulkita hänen tavakseen ottaa maailma haltuunsa.<sup>3</sup>

Gadamerin mukaan todellisuus rakentuu kielessä. Kaikki ymmärtäminen on tulkintaa, ja ymmärtäminen tapahtuu kielessä,

---

<sup>1</sup> Vrt. Perkins 1977.

<sup>2</sup> Ecker 1973.

<sup>3</sup> Ks. Kaelin 1962, 221-230. Ks. myös Merleau-Ponty 1993.

joka sallii objektin tulla sanoiksi ja on samalla kertaa tulkitsijan omaa kieltä. Ymmärtäminen on kielessä ja kielen välityksellä tapahtuva prosessi.<sup>1</sup> Ymmärtäminen ei ole mahdollista, jos tulkitsijan omia näkemyksiä ei oteta huomioon.<sup>2</sup> Se, että kieli näyttää joskus sopivan huonosti ilmaisemaan sen mitä esimerkiksi taideteoksen äärellä koetaan, ei ole argumentti kielen prioriteettiasemaa vastaan. Se vain osoittaa, millaiset merkityskonventiot ovat saaneet muotonsa kielessä. Se ei todista kielen ja ymmärtämisen ykseyttä vastaan.<sup>3</sup>

Kieltä ja ajattelua ei voida erottaa toisistaan. Sanat ja käsitteet eivät ole työkaluja, jotka haetaan ja pannaan sitten takaisin, vaan kaikki ymmärtäminen on kietoutuneena käsitteisiin.<sup>4</sup> Sanaa ei käytetä ilmaisemaan jo ymmärrettyä, vaan sana on itse tämä tietämisen akti.<sup>5</sup> Vain kielen kautta ihmisellä voi olla maailma, ja kieli itse on olemassa vain suhteessa maailmaan.<sup>6</sup> Kaikki inhimillisen yhteisöelämän muodot ovat kielellisen yhteisön muotoja: vielä enemmän, ne konstituivat kielen, sillä kieli saavuttaa todellisuutensa vasta viestimisen prosessissa. Siksi se ei ole pelkkä viestimisen väline.<sup>7</sup> Kielen ulkopuolella olevaa maailmaa itsessään ei ole olemassa, vaan maailma näyttäytyy kielessä. Kieli ei ole ikkuna, josta nähdään, millainen todellisuus todella on, vaan kieli strukturoi havaintoja ja jopa inhimillistä maailmaa itseään. Kieli ohjaa sekä ajattelua että havaintoja. Sana itsessään avaa meille todellisuuden.<sup>8</sup>

Jos ajattelun, kielen ja todellisuuden suhde ymmärretään Gadamerin tapaan, kuvan sanallistaminen on varsin perusteltu lähtökohta taidetta koskevan ymmärtämisen struktuurin paljastamiseksi. Kysymysten herättämänä lapsi erittelee ja tulkitsee

---

<sup>1</sup> Gadamer 1985, 350.

<sup>2</sup> Gadamer 1985, 358. Ks. myös Kusch 1988.

<sup>3</sup> Gadamer 1985, 362.

<sup>4</sup> Gadamer 1985, 364-365. Ks. myös Kusch 1988.

<sup>5</sup> Gadamer 1985, 383.

<sup>6</sup> Gadamer 1985, 401.

<sup>7</sup> Gadamer 1985, 404.

<sup>8</sup> Gadamer 1985, 405-408.



taideteosta. Hän hajottaa ja rakentaa sitä toistaen ja muuttaen. Hän keskustelee teoksen kanssa, luo sen mielikuvissaan ymmärtääkseen sen. Tutkijan kysymykset suuntaavat ajattelua. Niiden ohjaamana lapsi ilmaisee, miten hän ymmärtää tutkittavan ilmiön.

Tutkittavan ilmiön kannalta on tietenkin olennaista, mitä kysytään. Esimerkiksi Parsonsin tutkimuksessa kysymykset koskettelevat taideteoksen aihetta, ekspressiivisyyttä, muotokieltä ja arviointia.<sup>1</sup> Ne edustavat erilaisia näkökulmia puhua taiteesta ja vastaavat pitkälti niitä taideteoreettisia näkemyksiä, joissa taidetta tarkastellaan joko teoksen tai taiteilijan näkökulmasta.<sup>2</sup> Valittuja teemoja tai kysymyksiä voidaan pitää eräänlaisina esioletuksina tutkittavan ilmiön olemuksesta. Mutta on myös esitetty, että näin ei pitäisi menetellä, koska ne voivat ohjata tutkijan havaintoja liikaa, jolloin hän ei huomaa sellaista, mikä poikkeaa viitekehyksestä. Sen sijaan katsojat voisivat jutella vapaasti taideteoksista ilman ennakkoteemoja tai -kysymyksiä.<sup>3</sup> Voidaan kuitenkin epäillä, auttaako spontaanisti tuotettu puhe tutkijaa havaitsemaan asioita yhtään sen paremmin. Lisäksi on kysyttävä, voiko spontaani puhe tavoittaa tutkittavasta ilmiöstä jotakin olennaista paremmin kuin haastattelu. Pikemminkin on ajateltavissa, että kysymykset suuntaavat katsojan ajattelua tutkittavaan ilmiöön ja nostavat esiin kollektiivisia sääntöjä ja ymmärtämisen tapoja, joiden olemassaolosta katsoja tulee tietoiseksi ehkä vasta haastattelun ansiosta tai joita hän ei ole aikaisemmin joutunut pukemaan sanoiksi. Haastattelu itsessään on interventio, se merkitsee asioiden kulkuun puuttumista.

Myös kysymysten muotoilemiseen on kiinnitettävä erityistä huomiota, koska lapsi vastaa sen pohjalta, miten hän kysymyksen ymmärtää.<sup>4</sup> Tutkijat pitävät liiankin usein itsestään selvänä, että lapset tulkitsevat kysymykset heidän tarkoitta-

---

<sup>1</sup> Parsons 1987a, 14-19.

<sup>2</sup> Ks. de Mul 1988.

<sup>3</sup> Pariser 1988.

<sup>4</sup> Vrt. Hirsjärvi & Hurme 1985, 129.

mallaan tavalla, ja arvioivat vastauksia sen perusteella, mitä aikuisten oletetaan tietävän aiheesta.<sup>1</sup> Samalla tavoin kuin lapsi ymmärtää todellisuutta tuomalla siihen omat näkökulmansa myös tutkija tuo tulkintaan oman kielensä. Jo haastattelun aikana hän tulkitsee lapsen puhetta yrittäen ymmärtää sitä ja esittäen täydentäviä kysymyksiä. Myöhemmin hän analysoi lapsen puhetta, luo uudelleen ja tulkitsee sitä paljastaakseen ymmärtämisen struktuurin. Ei kuitenkaan riitä, että lapsen puhetta tulkitaan aikuisen näkökulmasta. Se on yritettävä ymmärtää suhteessa lapsen omiin lähtökohtiin ja arki-todellisuuteen.

## Aineiston keruu

Tutkimuksen aineisto koostuu haastatteluista, joiden kohteena on neljätoista taidekuva. Nämä edustavat enemmän tai vähemmän realistista (kuvat 3 - 5) ja abstraktia (kuvat 6 - 8) länsimaista taidetta, sosialistista realismia (kuvat 1 - 2) sekä Aasian kulttuurien taidetta (kuvat 9 - 11 ja 13 ovat Japanista, kuva 12 Kiinasta ja kuva 14 Intiasta). Taidekuvien valinnassa tukeuduttiin osittain aikaisempiin tutkimuksiin, mutta valikoimaa haluttiin myös laajentaa abstraktin ja vieraiden kulttuurialueiden taiteen osalta.<sup>2</sup>

1. Myl'nikov: Rauhan pelot (1950)
2. Pimenov: Häät huomisen kadulla (1962)
3. Tizian: Taivaallinen ja maallinen rakkaus (osa) (n. 1515)
4. Munch: Huuto (1893)
5. Chagall: Taiteilija ja hänen mallinsa (1949)
6. Picasso: Itkevä nainen (1937)

---

<sup>1</sup> Esimerkiksi Rosario (1977) kritisoi Gardnerin ym. (1975) tutkimusta siitä, että tutkijat eivät ota huomioon, miten lapset tulkitsevat kysymykset, vaan puhuvat poikkeavista vastauksista väärinkäsityksinä, vaikka itse kysymykset ohjaavat vastaamaan tietyllä tavalla silloin, kun lapsella ei ole riittävästi tietoa taiteesta tulkita kysymystä tutkijoiden toivomalla tavalla.

<sup>2</sup> Vrt. esim. Parsons 1987a, 2-9. Yksittäisten taidekuvien valinnassa käytettiin hyväksi taidehistorian laitoksen asiantuntemusta ja kuvakokoelmia.

7. Klee: Humala (1939)
8. Appel: Vihainen maisema (1967)
9. Hokusai (1760-1849): Krysanteemit
10. Hiroshige: Lintu luumupuun oksalla (1830-31)
11. Taikan: Maisemia neljänä vuodenaikana (osa) (1947)
12. K'un-Ts'an: Joki vehmaassa vuoristossa (1600-luvun lopulta)
13. Kiyohiro: Lapset pyörivät hyrriä (n. 1745)
14. Viekas vaimo. Bhānūdattan Rasamañjari -käsikirjoituksen miniatyyri Kashmirista (n. 1690)

Haastatteluissa käytettiin taideteoksista värivalokuvia.<sup>1</sup> Erilaisten reproduktioiden käyttö tutkimuksessa on varsin yleistä, koska alkuperäisten teosten käyttäminen on käytännössä hankalaa. Se asettaisi myös huomattavia rajoituksia teosvalikoimalle. Jäljenteet eivät tietenkään vastaa alkuperäisiä teoksia. Ne ovat usein kooltaan pienempiä, vaikutelma materiaalista ja tekotavasta on latistunut eivätkä värit välttämättä vastaa alkuperäistä.<sup>2</sup> Myös katselutilanne on toinen kuin aidossa ympäristössä. Mikä merkitys tällä kaikella on tutkimuksen kannalta, riippuu ennen kaikkea tutkimustehtävästä. Jos tavoitteena on esimerkiksi tietää, mitä katsoja ajattelee juuri tietyn taiteilijan teoksista, niiden esteettisestä laadusta, on alkuperäisteosten käyttäminen tärkeää. Sen sijaan jos kuvan ensisijaisena tarkoituksena on toimia keskusteluympäristönä ja keinona päästä sisälle katsojan ajatusmaailmaan, kuten tässä tutkimuksessa, kysymys originaalin tai kopion erosta ei ole yhtä ratkaiseva. Metodisissa vertailuissa on myös todettu, että silloin kun tutkittavat eivät ole taiteenharrastajia, vastaanoton kannalta ei ole erityistä merkitystä, käytetäänkö tutkimuksessa alkuperäistä teosta, väridiakuvaa vai värillistä painokuvaa.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Kuvat olivat kooltaan 10 x 15 cm ja ne oli liimattu kartongille, josta kuvalle jäi 2 cm leveä kehys.

<sup>2</sup> Kysymys originaalin ja kopion erosta on myös filosofinen. Ajateltakoon, että on kaksi maalausta, jotka näyttävät täysin samanlaisilta, mutta toinen on alkuperäinen ja toinen kopio. Toisen näkemyksen mukaan kopiolla ei voi olla originaalin kaikkia esteettisiä piirteitä ja toisen mukaan esteettisesti adekvaatit kopiot ovat mahdollisia. Kopiolla on silloin kaikki originaalin esteettiset piirteet ja vain ne piirteet, jotka on alkuperäisellä teoksella (Oddie ym. 1989).

<sup>3</sup> Hardiman & Zernich 1984.

Haastattelut olivat vapaamuotoisia tiettyjen teemojen (pitäminen, aihe, tunteet, toteutus, arviointi ja merkitys) ympärille rakentuvia keskusteluja.<sup>1</sup> Teemat kehiteltiin aikaisempien tutkimusten pohjalta.<sup>2</sup> Haastattelut aloitettiin keskustelemalla siitä, pitääkö katsoja teoksesta vai ei. Samalla häntä pyydettiin kertomaan, mitä hän teoksessa näkee. Sen jälkeen keskustelu eteni kattaen teemat sen mukaan, mitä katsojalla oli niistä sanottavaa. Etenemisjärjestys saattoi vaihdella sen mukaan, miten aiheet luontevasti ketjuuntuivat. Erityisen kiinnostuneita oltiin mielipiteiden ja käsitysten perusteluista. Missään vaiheessa katsojalta ei kysytty suoraan, mitä on taide tai miten hän ymmärtää taiteen ja todellisuuden suhteen, koska tutkimuksessa lähdettiin siitä, että käsitykset konkretisoituvat puheessa yksittäisistä taide-teoksista. Tapa puhua tuo esiin ne selitykset ja tulkintamallit, joiden varassa taide ymmärretään. Katsoja hallitsee tutkittavan ilmiön käytännössä, mutta häneltä tutkija ei voi saada valmiita selityksiä.<sup>3</sup>

Jotakin asiaa saatettiin kysyä usealla tavalla, jotta voitiin olla vakuuttuneita siitä, että haastateltava oli ymmärtänyt haastattelijan tarkoituksen. Esimerkiksi teoksen tunnesisältöä jouduttiin kysymään eri tavoin. Vastaja nimittäin saattoi ymmärtää kysymyksen ikään kuin häneltä olisi kysytty, mitä kuvassa tapahtuu tai mitä kuva esittää. Kysymys muuntui hänen mielessään muotoon "miltä sinusta tuntuu, mitä tässä tapahtuu". Muuntelemalla kysymistä päästiin teoksen tunnesisältöön tai jouduttiin toteamaan, ettei katsojalla ollut mielikuvaa siitä, mitä teoksen tunnesisällöllä tarkoitetaan, jolloin assosiaatio *tunne - tuntuu* oli se, mihin hän saattoi tarttua. Lisäksi oli havaittavissa, että katsojan käsitys haastattelun edetessä saattoi muuttua. Tämä johtui siitä, että keskustelun kuluessa vaikutelma kuvasta jäsen-tyi tai sai lisäulottuvuuksia.

---

<sup>1</sup> Ks. Hirsjärvi & Hurme 1985, 35-36.

<sup>2</sup> Gardner ym. 1975, Parsons ym. 1978.

<sup>3</sup> Ks. Alasuutari 1993a, 229-30.

Tutkimukseen osallistui yhteensä 45 peruskoulun neljännen ja kuudennen luokan oppilasta.<sup>1</sup> Haastattelut tehtiin kevät-lukukaudella 1985 ja 1987. Toisessa luokista toteutettiin integroitua esteettisen kasvatuksen opetussuunnitelmaa.<sup>2</sup> Sen luokan oppilaista kahtakymmentä haastateltiin kumpanakin ajankohtana. Toisen luokan oppilaita haastateltiin vain jälkimmäisenä ajankohtana. Tutkimukseen osallistuneista tyttöjä oli 23 ja poikia 22. Haastatteluihin kului aikaa 30 - 45 minuuttia oppilasta kohden. Ne tehtiin oppituntien aikana erillisessä tilassa, jota muuten käytettiin mm. erityisopetuksen tarkoituksiin. Kirjoittajan lisäksi oli myös toinen haastattelija. Molemmat seurasivat kummankin luokan opetusta useita tunteja ja olivat siten tuttuja oppilaille haastatteluja tehtäessä. Lisäksi haastattelijat olivat usein kokeiluluokan mukana retkillä ja museokäynneillä. Ilmapiiri haastatteluissa oli luottamuksellinen ja välitön. Oppilaat tulivat haastatteluihin erittäin mielellään ja olivat innoissaan voidessaan kertoa ajatuksiaan kuvista.<sup>3</sup> He kokivat, että heidän mielipiteitään kuunneltiin ja niistä oltiin kiinnostuneita. He olivat aidosti tiedon tuottajia toimien yhteistyössä haastattelijoiden kanssa. Haastattelu sinänsä on vallankäyttöä, koska tutkija valitsee teemat ja esittää kysymykset, mutta koulumaailman kontekstissa se koettiin ilmeisen hauskaksi ja vapauttavaksi.<sup>4</sup>

Tällä tavoin sekä taideteoksia että haastateltavien sukupuolta, ikää ja saamaa opetusta varioimalla etsittiin esimerkkejä erilaisista tilanteista tarkoituksena tavoittaa tutkittavaan ilmiöön sisältyvä vaihtelu mahdollisimman kattavasti.

---

<sup>1</sup> Oppilaiden luokka-aste vaikutti siihen, että Euroopan ulkopuolisista alueista Aasia valittiin edustamaan vierasta kulttuuripiiriä, koska se kuului kuudennen luokan opetusohjelmaan.

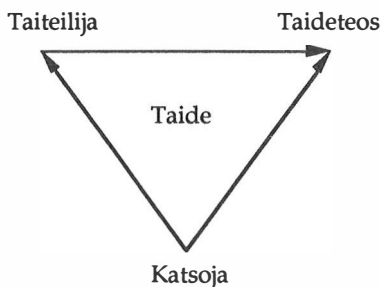
<sup>2</sup> Ks. Sovelius-Sovio 1992.

<sup>3</sup> Poikkeuksen teki yksi oppilas, joka kieltäytyi osallistumasta haastatteluun.

<sup>4</sup> Vrt. Ronkainen 1989.

## Aineiston analysointi

Aineiston analysointia voidaan verrata karttaan, jonka tarkoituksena on kuvata tietty maisema, sen reitit ja näköalapaikat.<sup>1</sup> Samalla tavoin haastatteluaineistosta, teksteistä, rekonstruoidaan eräänlainen ajatusten maisema, jossa on vastaavat tuntomerkit. Aineisto sinänsä on päätepiste, johon on tultu, mutta sitä kokonaisuutta, josta se kertoo, ei voi suoraan havaita. Vasta analysoimalla aineistoa voidaan sanoa, mitä lapset oikeastaan ajattelevat taiteesta.<sup>2</sup> Yksittäinen teksti on kuin näyte kollektiivisesta kertomuksesta. Se on kulttuurisen tietoisuuden ilmentymä, joka kantaa itsessään vallitsevia oletuksia, käsityksiä ja sääntöjä. Näköalapaikat ovat puolestaan niitä kohtia, joista maisemaa voidaan katsoa, jotta siitä saadaan kokonaiskuva. Aineistossa vastaavat kohdat hahmottuvat ns. esteettisenä kolmiona, koska oletetaan, että teos, taiteilija ja katsoja yhdessä muodostavat ilmiön nimeltä taide (kuvio 1).<sup>3</sup> Katsojan käsitys taideteoksesta, taiteen tekemisestä ja omasta roolistaan muodostaa sen kokonaisuuden, joka kuvastaa sitä, miten hän ymmärtää taiteen.



Kuvio 1. Esteettinen kolmio analysointia ohjaavana periaatteena

<sup>1</sup> Alasuutari (1989a, 111-112 ja b) vertaa kvalitatiivista analyysia kulttuurisen kieliopin etsimiseen.

<sup>2</sup> Vrt. Routila 1981, 36-38.

<sup>3</sup> Vrt. Routila 1986, 54-56.

Maiseman piirteiden tunnistaminen edellyttää tutkijalta pääsemistä tapahtumien keskelle, mikä tarkoittaa sitä, että haastatteluaineisto on tunnettava perusteellisesti ja kokonaisuutena. Kokonaiskuvaava tarvitaan ohjaamaan tutkijan tulkintoja. Haastattelut voidaan mieltää kollektiiviseksi kertomukseksi, johon jokainen katsoja tuo oman osuutensa koko variaation kuvaamiseksi. Tavoitteena ei ole niinkään yksittäisen katsojan sijoittaminen maisemaan ja sen kuvaaminen, miltä maisema hänen näkökulmastaan katsottuna näyttää, vaan kokonaiskuvan saaminen itse maisemasta. Taideteokset ovat tapauksia, joita kollektiivisesti kuvataan. Yksittäisestä tekstistä tulee osa suurempaa kertomusta, joka edustaa kollektiivista tietoisuutta. Siihen tutkija "menee sisään" kuunnellakseen läheltä, mitä sanottavaa katsojilla on. Tällä tavoin ensimmäinen tulkintakehys muodostuu muista teksteistä, mikä lisää tulkinna luotettavuutta. Lisäksi toinen katsoja saattaa sanoa saman asian täsmällisemmin kuin toinen, mikä auttaa ymmärtämistä. Yksittäisen tekstin tai tekstikatkelman sijoittaminen muiden tekstien rinnalle opettaa tutkijaa ymmärtämään katsojan tapaa käyttää kieltä ja sen ilmaisuja, merkityksiä ja tarkoituksia. Tekstit ikään kuin neuvottelevat keskenään tulkinnasta, ovat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa, jolloin voidaan välttyä väärinymmärryksiltä ja tutkijan omien ajatusten soluttautumiselta tulkintoihin.<sup>1</sup>

Esimerkiksi sanalla tarkka katsoja voi viitata kuvauksen luonnollisuuteen tai ääriviivan käyttöön. Tällöin analysoinnissa ei voida pitäytyä rajattuun ilmaisuun, vaan on pyrittävä selvittämään, mitä katsoja haluaa sanoa. Olennaista on merkityksen ymmärtäminen. Myös jokin kommentti saattaa tuntua jotenkin erityiseltä verrattuna muihin. Se voi esimerkiksi näyttää syvälliseltä oivallukselta taideteoksen merkityksestä. Mutta kun se sijoitetaan toisten rinnalle, se alkaakin elää uudella tavalla. Sitä alkaa katsoa puhujan näkökulmasta, jolloin havaitaan, että ilmaisutapa muistuttaa aikuisen puhetta, kun taas

---

<sup>1</sup> Vrt. Hirsjärvi & Hurme 1984, 76.

itse merkitys on konkreettisempi. Kun tekstejä vertaillaan keskenään, ylitulkinnan mahdollisuus vähenee.

Samalla tavoin tärkeää on myös yksittäisen tekstin osien keskinäinen vertailu. Tekstistä on tunnistettava itsenäisesti tulkittavat ajatuskokonaisuudet eli havaintoyksiköt. Itsenäisen merkityksen ilmaisemiseen katsoja voi käyttää useita lauseita, tai yksi lause voi sisältää useita havaintoyksiköitä tai niiden osia. Lisäksi on otettava huomioon katsojan perussuhtautuminen, koska sisällöllisesti lähes samanlainen ilmaus voi kontekstista riippuen saada erilaisen merkityksen. Vain ajatuskokonaisuus kertoo sen, onko esimerkiksi "erilaisen taiteen tekeminen" tai "mielikuvituksen käyttäminen" hyväksyttävää vai ei. Katsojalla näyttääkin olevan mielessään tietty teema tai tietyt teemoja, jotka hän haluaa kertoa. Esitetyt kysymykset toimivat lähinnä virikkeinä ja keskustelun ylläpitäjinä. Tästä syystä yksittäisiin kysymyksiin annettujen vastausten ymmärtäminen sellaisenaan ei aina ole itsessään selvää. Kun kysymyksistä luovutaan, vastausten teemallinen sisältö tulee selvästi näkyviin ja ymmärrettävyys lisääntyy. Vastaus muuttuu yhtenäiseksi tarinaksi, joka on yksittäisen havaintoyksikön ymmärtämisen kannalta olennainen.<sup>1</sup>

Analyysissä lähdetään siis aineiston ehdoilla etsimään, millaisia kulttuurisia jäsennyksiä ja tulkintatapoja lapsilla on taiteesta. Hyväksi käytetään sekä katsojan koko vastausta että kollektiivista kertomusta. Silti teemat eli luokittelukategoriat nousevat aineistosta esiin vain tutkijan nostamina. Tästäkin syystä aineiston perinpohjainen tunteminen on tärkeää, koska siitä on kyettävä tunnistamaan ns. hiljaiset, näkymättömät tekijät. Esimerkiksi taide-

---

<sup>1</sup> Vrt. Burgos 1988, 18 - 19. Burgosin mukaan tutkija osallistuu "tekstin" tuottamiseen tukijana ja keskustelun ylläpitäjänä. Kun teksti kirjoitetaan auki, on ilmeistä, että kysymykset voidaan jättää pois tuhoamatta kokonaisuuden yhtenäisyyttä. Omaelämäkerralliset fragmentit ovat ymmärrettäviä ja muodostavat itsenäisen kokonaisuuden, joka on riippumaton kysymysten logiikasta. Tarinan fragmentaarinen luonne on mennyttä, ja fragmenteista tulee itsenäisen tarinan osia. Kertomus vapauttaa haastateltavan haastattelutilanteen riippuvuudesta. Samalla se integroi haastattelijan kertomuksen maailmaan.



teoksen totuudellisuutta koskeva oletus on tällainen teema, joka tunnustetaan aineistosta. Käyttämällä kriittistä lähilukua aineistosta etsitään sellaisia sana- ja aihevalintoja, painotuksia tai sanontoja, jotka antavat viitteitä siitä, miten puhuja tulkitsee kohteen. Joskus tunnustaminen edellyttää tutkijalta myös uskallusta luottaa kulttuuriseen kykyynsä ymmärtää katsojan epämääräisiäkin viittauksia kollektiivisen kertomuksen muodostaessa kuitenkin tulkintojen taustan.

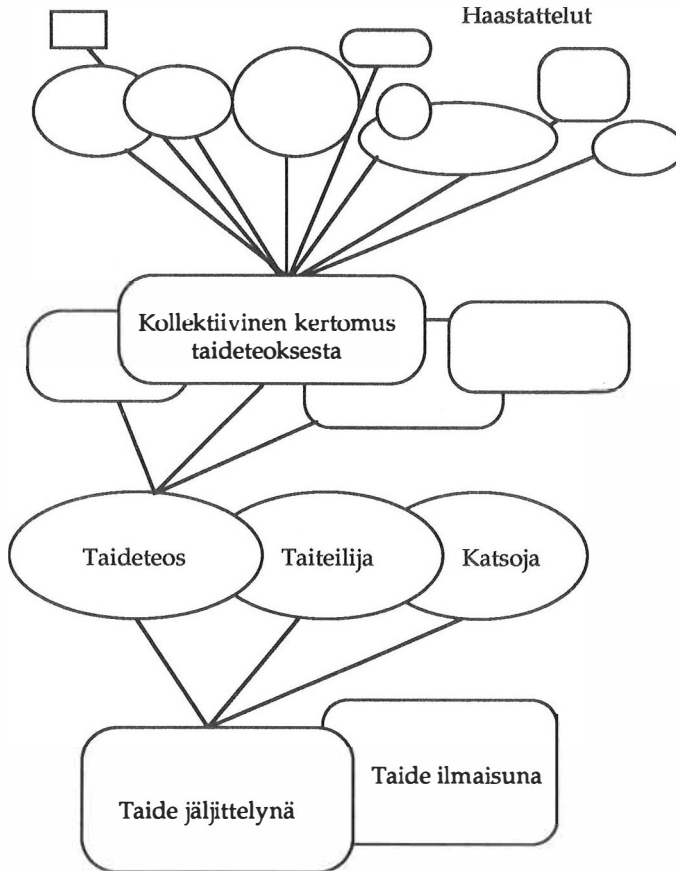
Aineistosta muodostetaan luokkia, jotka ovat sisäisesti mahdollisimman yhtenäisiä mutta keskenään erilaisia. Kyse on siitä, että raakahavaintoja analysoimalla ja yhdistämällä etsitään yhteisiä ja erotteluvia piirteitä. Myös ainutlaatuinen ja erityinen yksilöidään. Näin menetellen määritellään kategorioiden ominaisuudet ja keskinäiset suhteet tavoitteena sanoa jotakin sellaista, joka pätee poikkeuksetta koko aineistoon.<sup>1</sup> Aineistosta analysoidaan aluksi vain pieni osa. Ääritapausten avulla määritellään kohde ja annetaan kuvaus analysointiprosessista. Sen jälkeen analysointia jatketaan spesifioimalla kategorioita ja etsimällä perusmallista poikkeavia ja sitä täydentäviä piirteitä. Periaatteena on, että aineiston kaikki havaintoyksiköt voidaan sijoittaa johonkin luokkaan. Sellaiset tapaukset, jotka eivät sovellu konstruoituun rakennelmaan, vaativat kategorioiden muokkaamista ja edelleen kehittämistä.

Katsojien tapa puhua taiteesta jakaantuu kahteen päätyyppiin. Keskeisenä erotteluna on se, miten katsoja ymmärtää taiteen suhteen todellisuuteen. Taide ymmärretään joko todellisuuden jäljitelynä tai muotokieleltään fiktiivisenä ilmaisuna (kuvio 2). Molemmat pääluokat jakaantuvat edelleen keskenään analogisiin alaluokkiin vain se erotuksena, että samat piirteet tulkitaan eri tavoin pääluokasta riippuen. Kategoriat kuvaavat siis erilaisia diskurssityyppejä, eivät sitä millaisia teokset "todella" ovat, ja muodostavat kattavan kuvauksen tulkinnoista, joita aineistossa on. Kyse on tulkinnan periaatteiden muotoilusta, tulkintojen ty-

---

<sup>1</sup> Ks. Alasuutari 1993a, 170-71.

pologiasta weberiläisten ideaalityyppien tapaan.<sup>1</sup> Ne selittävät lasten erilaista tapaa jäsentää taidetta, taiteen tekemistä ja omaa rooliaan katsojana. Tyypit eivät sulje toisiaan pois, vaan katsojat voivat käyttää erilaisia puhetapoja jopa samasta taideteoksesta puhuessaan. Yksittäisen lapsen suhdetta taiteeseen voidaan haluttaessa tutkia tällaisen ideaalityypin varianttina.



Kuvio 2. Aineiston analysointia kuvaavat vaiheet

<sup>1</sup> Ks. Weber 1980, 33-35.

## Liite 2. Teos- ja kuvatiedot sekä kuvat taideteoksista

1. Myl'nikov, Andrei (1919-): Rauhan pelot (1950), öljy kankaalle. Tretjakovin galleria, Moskova. Kuva: Gosudarstvennyj russkij muzej. Moskova 1954, kuvaliite 136.
2. Pimenov, Juri (1903-77): Häät huomisen kadulla (1962), öljy kankaalle. Tretjakovin galleria, Moskova. Kuva: State Tretyakov Gallery. Tokyo 1969, kuvaliite 120.
3. Tizian (n. 1490 - 1576): Taivaallinen ja maallinen rakkaus, osa (n. 1515), öljy kankaalle. Galleria Borghese, Rooma. Kuva: Rosand, D.: Titian. New York 1978, s. 81.
4. Munch, Edvard (1863-1944): Huuto (1893), öljy, tempera/pahvi. Nationalgalleriet, Oslo. Kuva: Stang, R.: Edvard Munch. Ihminen ja taiteilija. Porvoo 1980, s. 92.
5. Chagall, Marc (1887-1985): Taiteilija ja hänen mallinsa (1949), öljy kankaalle. National Gallery of Canada, Ottawa. Kuva: Diehl, G.: The moderns. A treasury of painting throughout the world. Milan ilman vuosilukua, s. 103.
6. Picasso, Pablo (1881-1973): Itkevä nainen (1937), öljy kankaalle. Tate Gallery, London. Kuva: Copplestone, T.: Modern art. New York 1985, s. 150.
7. Klee, Paul (1879-1940): Humala (1939), öljy, vesiväri/paneeli. Hans Meyer, Bern. Kuva: Grohmann, W.: Paul Klee. New York 1985, s. 345.
8. Appel, Karel (1921- ): Vihainen maisema (1967), Öljy kankaalle. Martha Jackson Gallery, New York. Kuva: Arnason, H. H.: History of modern art. New York 1974, s. 548.
9. Hokusai, Katsushika (1760-1849): Krysanteemit, väripuupiirros. British Museum, London. Kuva: Hillier, J.: Hokusai. Paintings, drawings and woodcuts. London 1957, s. 71.
10. Hiroshige, Ando (1797-1858): Lintu luumupuun oksalla (1830-31), väripuupiirros. Kuva: Takahashi, S.: Ando Hiroshige. Kodansha Library of Japanese Art 3. Tokyo 1956, kuvaliite 13.
11. Taikan, Yokoyama (1868-1958): Neljä vuodenaikaa, osa "Kesä" (1947), väripuupiirros. Kuva: Noma, S.: Taikan. Kodansha Library of Japanese Art 4. Tokyo 1956, kuvaliite 30.
12. K'un Ts'an (n. 1610-1693): Joki vehmaassa vuoristossa, osa (1600-luvun lopulta), akvarelli. Nationalmuseum, Stockholm. Kuva: Lexikon konst H-O. Stockholm 1958, s. 669.
13. Kiyohiro, Torii (-1776): Lapset pyörittävät hyrriä (n. 1745), väripuupiirros. British Museum, London. Kuva Hillier, J.: Japanese masters of the colour print. London 1954, kuvaliite 9.
14. Viekas vaimo. Bhānūdattan Rasamañjari -käsikirjoituksen miniatyyri Kashmirista (n. 1690). Victoria and Albert Museum, London. Kuva Propyläen Kunstgeschichte 16. Indien und Südostasien. Berlin West 1971, kuvaliite XXII.



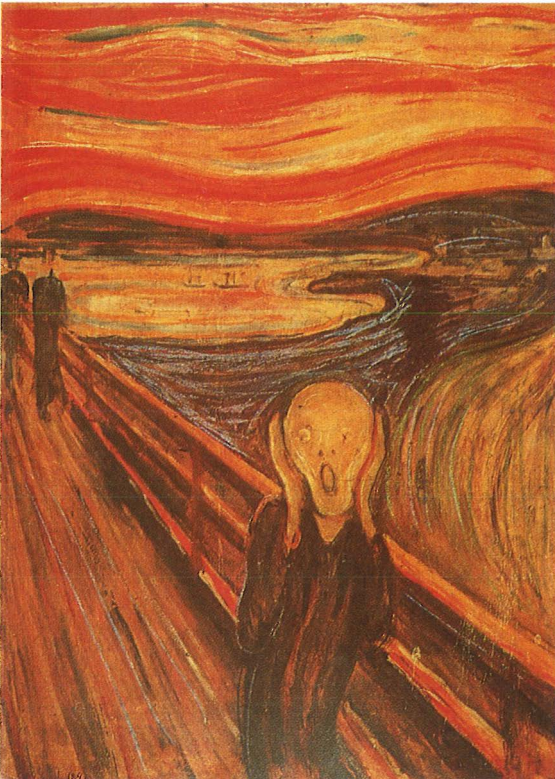
1. Myljnikov: Rauhan pellot (1950)



2. Pimenov:  
Häät huomisen  
kadulla (1962)



3. Tizian:  
Taivaallinen ja  
maallinen rakkaus,  
osa (n. 1515)



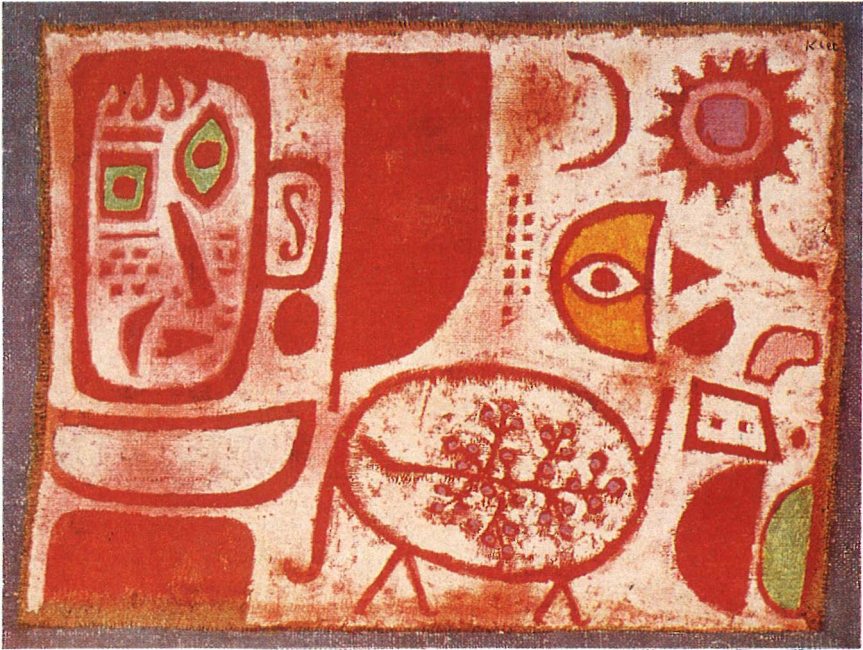
4. Munch:  
Huuto (1893)



5. Chagall: Taiteilija ja hänen mallinsa (1949)



6. Picasso: Itkevä nainen (1937)



7. Klee: Humala (1939)



8. Appel: Vihainen maisema (1967)



9. Hokusai (1760–1849):  
Krysanteemit



10. Hiroshige:  
Lintu lumupuun oksalla  
(1830–31)





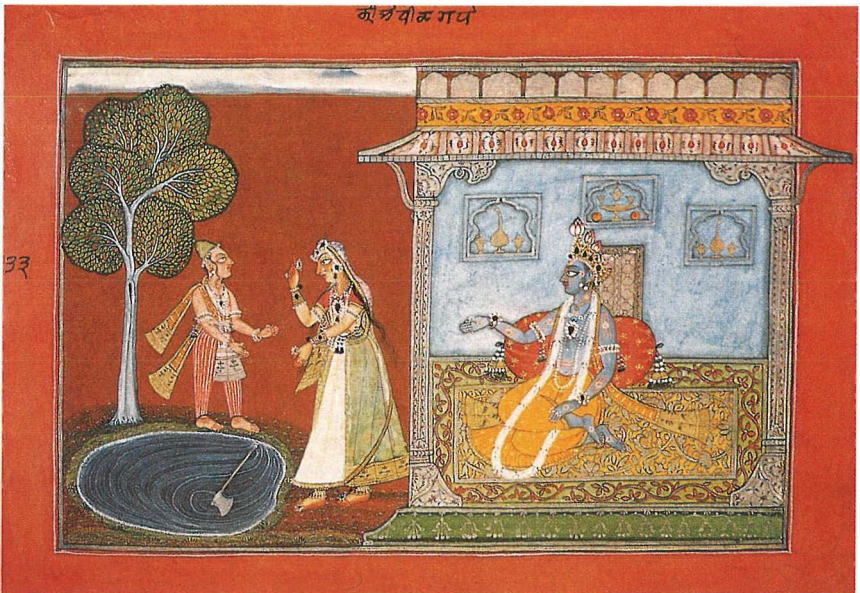
11. Taikan: Maisemia neljänä vuodenaikana, osa (1947)



12. K'un Ts'an: Joki vehmaassa vuoristossa (1600-luvun lopulta)



13. Kiyohiro: Lapset pyörittävät hyrriä (n. 1745)



14. Viekas vaimo. Bhānudattan Rasamañjari-käsikirjoituksen miniatyyri (n. 1690)