

Taidemaailman ulkopuolella olemisen tapoja
- graafikko M. C. Escherille kirjoitettu tila

Raisa Jäntti
Taidehistorian pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Taidehistoria
Toukokuu 2006

Sisälllys

1. Johdanto	4
2. Kuka oli Maurits Cornelis Escher?	
2.1. Lyhyt elämäntarina	7
2.2. Escher taiteilijana	9
2.3. Escher grafiikkansa tulkitsijana	13
3. Taidemaailma on yhteistyötä	
3.1. Tekijöiden verkosto	18
3.2. Taide ja yleisö	22
3.3. Taiteesta kirjoittaminen	26
3.4. Taiteilijana olemisen tavat ja taiteilijan maineen muodostuminen	29
4. Taidehistoria on yhteiskunnallinen rakennelma	
4.1. Yhteiskunta, hegemonia ja taiteen tradition muodostaminen	34
4.2. Taidetta vai populaarikulttuuria?	38
4.3. Taide, arki ja yhteiskunta	41
5. Millainen M. C. Escher on kirjoitettu teokseen <i>M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration?</i>	
5.1. Miksi juuri <i>M. C. Escher's Legacy?</i>	44
5.2. Harhaanjohtava luokittelu	46
5.3. Escher ja yleisö	49
5.4. Grafiikasta kertova kirjeenvaihto	52
5.5. Oliko Escher taiteilija?	55
6. Escher taiteilijana ja esikuvana	
6.1. Taiteilija-kirjoittajat ja Escher	59
6.2. Escherin jalanjäljillä - seuraajien asema taidemaailmassa	61

6.3. Edelläkävijä	66
6.4. Miksi Escher oli taiteilija?	67
7. Escher tieteen maailmassa	
7.1. Tieteilijä-kirjoittajat ja Escher	69
7.2. Escherin grafiikka haasteena ja kouluttajana	70
7.3. Miksi Escher oli tieteilijä?	72
8. Lopuksi	74
Lähteet	80

1. Johdanto

"Katkera tosiasia on, että taidetta ei ole ilman taiteeksi määrittelyä."¹

Lähtökohtana pro gradu -tutkielmalleni oli tarve hahmotella hollantilaiselle graafikolle, Maurits Cornelis Escherille (1898-1972), paikkaa taidemaailmassa. Törmäsin kuitenkin ongelmaan: taidehistorian ja taidemaailman ulkopuolella olemisen tapoja on monia, ja vaikeasti määriteltävällä grafiikalla uransa luonut Escher on uloskirjoitettu useammalla kuin yhdellä tavalla. Tämä ongelma ohjasi tutkimustani sekä taidemaailman määrittelyyn että taidehistorian kirjoittamisen rakennelmien tutkimiseen. Tutkielmani alkupuoli onkin omistettu taidemaailman sosiaalisille suhteille ja kirjoittamattomien sääntöjen järjestelmille. Toinen puoli sisältää analyysiä Escher-diskurssista teoksessa *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration* (toim. Emmer & Schattschneider, 2003).

Luvussa kaksi kerron lyhyesti, kuka Maurits Cornelis Escher oli ja millaisen elämän hän eli. Samassa luvussa etsin myös graafikon omista kirjoituksista johtolankoja reitillä kohti niitä asemia, joihin Escher on taidemaailmassa asetettu. M. C. Escheriä henkilönä olen lähestynyt Escherin omien kirjoitusten, häntä käsittelevien artikkelikokoelmien sekä taiteilijälähtöisen taiteentutkimuksen kautta. Taidemaailma on kuitenkin historiallisesti muuttuva, joten Escherin elinajan taidemaailma ja hänen paikkansa siinä vaatisi täysin oman tutkimuksensa. Kysymyksen laajuuden vuoksi olen tässä keskittynyt tutkimaan Escherin paikkaa taide- ja tiedemaailmoissa 2000-luvun alkupuolella. Vaikka siis tutkielmassani sivuankin taiteilijuuden tutkimusta, ei kyseessä ole ammattilaisuuden tutkimus vaan yhden taiteilijadiskurssin tapaustutkimus.

Luvuissa kolme ja neljä käsittelen taidemaailmaa sosiaalisena järjestelmänä sekä yhteiskunnallisena ja historiallisesti muuttuvana rakennelmana. Yhteiskunnassa vallitsevien hegemonisten toimintatapojen tutkiminen ja

¹ Aalto-Setälä, Karttunen & Niskanen 1992, 67. (Tekstistä ei selviä, kuka kirjoittajista on kirjoittanut kyseisen kohdan.)

näkyväksi tekeminen on merkittävää myös etsittäessä yhden taiteilijan asemaa taiteen maailmassa. Taiteen tekeminen, taiteeksi hyväksyminen, taiteen kokeminen ja taiteen historia erilaisten valta- ja hegemonia-asetelmien jatkumona ovat tärkeitä tutkimuskohteita, kun paikallistetaan taidemaailman toimijoiden (tässä tutkielmassa yhden taiteilijan) asemia, suhteita ja toimintatapoja taiteen kentällä. Tutkielmassani selvitän myös kysymystä siitä, kuinka ollaan taiteilija taidemaailmassa ja pohdin taiteen asemaa ja tehtäviä yhteiskunnassa. Taidemaailma on erottamaton osa yhteiskuntaa, eivätkä valtakäsitteet ole taiteen maailmallekaan vieraita.

Kolmannessa luvussa avaan kertomuksen ulkopuolelle jäämistä muun muassa sosiologisten taideteorioiden (Howard S. Becker, Pierre Bourdieu) sekä taidefilosofian (David Novitz) kautta, määrittelemällä niitä sääntöjä, joiden mukaan taidemaailmassa on toimittava, jotta jäisi jäljeksi taidekertomukseen. Näitä kysymyksiä olen lähestynyt myös institutionaalisen taideteorian klassikoiden, Arthur C. Danton ja George Dickien avulla.

Luvussa neljä pohdin yhteiskunnallisia syitä taiteen ulkopuolisuuteen: historiallista jakoa taiteen ja arkielämän välillä, luovan ilmaisun jakoa taiteen ja viihteen kategorioihin sekä poliittisia ja taloudellisia syitä sille, että historia on kirjoitettu sellaiseksi kuin se on. Millaisten käsitysten mukaista taidehistoriaa kulttuurissamme tehdään? Historiankirjoitusta rakentaneita syitä on tietenkin monia sensuurista ja lainsäädännöstä lähtien - pyrin kuitenkin rajaamaan tätäkin kenttää Escherin tapaukseen sopivaksi. Neljännessä luvussa olen käyttänyt edellä mainittujen lisäksi muun muassa Raymond Williamsin kulttuurimaterialistista teoriaa.

Maurits Cornelis Escherin syntymän satavuotisjuhlan kunniaksi ilmestynyt artikkelikokoelma *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration* julistaa takakannessaan Escherin olevan "One of the most popular artists of the 20th century". Taiteilija-nimityksestä huolimatta suuri osa teoksen artikkeleista on omistettu graafikon tieteelliselle perinnölle. Varsinaista taiteentutkimuksen näkökulmaa grafiikkaan teoksessa on huomattavan vähän.

Koska tämä artikkelikokoelma ja siihen liittyvä CD-rom on uusi ja monitieteellinen² Escher-julkaisu, on mielestäni perusteltua, että tutkin Escherin paikkaa nykyisissä taide- ja tiedemaailmoissa erityisesti tämän teoksen pohjalta. Kirja esittelee Escherin kolmella tavalla: ihmisenä, taiteilijana sekä tiedemaailman näkökulmasta. Kysyn jokaiselta kirjan osalta erilaisia kysymyksiä: Luvussa viisi keskityn tutkimaan, millainen kuva kirjassa annetaan Escheristä ihmisenä, millaisia luonteenpiirteitä hänestä korostetaan ja kuinka kirjoittajat sijoittavat Escherin taiteen/tieteen maailmoin. Luku kuusi käsittelee Escherin grafiikasta inspiraationsa ammentavien taiteilijoiden suhdetta Escheriin. Millaista taidetta Escherin jalanjäljillä tehdään, millaisessa asemassa taidemaailmassa nämä seuraajat ovat? Luvussa seitsemän esittelen tiedemaailman kuvaa Escheristä.

Koko artikkelikokoelmalle esittämäni ydinkysymys on: kuinka M. C. Escheristä graafikkona ja hänen tuotannostaan kirjoitetaan? Kuinka kirjoittajat perustelevat tämän grafiikan taiteeksi tai taiteen ulkopuolelle? Kohtaan artikkelit diskurssianalyysin avulla, jota käsittelem kappaleessa 3.3. Taiteesta kirjoittaminen.

Vaikka tutkimuskohteeksi valitsemani artikkelikokoelma lähtee oletuksesta, ettei Escheriä ole taidemaailmaan pysyvästi hyväksytty, on hyvä muistaa, ettei Escher ole kaikkina aikoina ja kaikkien taiteentutkijoiden mielestä ollut ulkopuolinen. Thomas Hård af Segerstad liittää Escherin aikansa taiteen virtauksiin esipuheessaan teokseen *Konst och matematik*³. J. L. Locher yhdistää artikkelissaan *The Work of M. C. Escher* graafikon ornamenttimaisen tyylin paitsi maurilaiseen mosaiikkiin myös hollantilaiseen grafiikkaan, jossa Escherin taiteilijakauden aikana oli vallalla realismin, ekspressionismin ja Art Nouveaun yhdistelmä. Tämän ajan graafikot painottivat käsityölläisyyttään sekä tekniikan hallintaa.⁴ E. H. Gombrich on kirjoittanut Escheristä taiteilijana muun muassa teoksessaan *Art and Illusion*, jossa hän vertaa

² Kirjoittajia on mm. taiteen, matematiikan, fysiikan, tietokonetieteen, kemian ja psykologian alalta.

³ Hård af Segerstad 1983, 6-7.

⁴ Locher, J. L. 1988, 13 & 22.

Escherin perspektiivi-illuusioita tunnettuun Hogarthin grafiikanvedokseen ja pohtii taiteen katsojan osuutta teosten ymmärtämisessä⁵.

Historiallisesti muuttuvana taiteilijan asema taidemaailmassa on vaikeasti jäljitettävissä. Escherin kohdalla tätä työtä hankaloittaa useiden tutkijoiden toistuva tarve perustella häntä ulkopuoliseksi, jonka kuuluisi päästä osaksi taidemaailmaa, ikään kuin Escher vaatisi jatkuvaa puolustelua, jatkuvaa muurien murtamista, joka ei lopulta kuitenkaan muuta mitään.

En kiellä, että omat käsitykseni taiteesta ja taidehistorian kirjoittamisesta sekä saivat minut tarttumaan tutkimusaiheeseeni että kulkevat mukani koko tutkielman ajan. Ilman omaa kiinnostusta taiteen maailman sisä- ja ulkopuolisten asemasta ja koko rakennelman kirjoittamisesta tutkielma ei olisi vienyt minua mukanaan eikä edennyt sanaakaan. Tiedostan myös oman asemani taidehistorian kirjoituksessa: alan pro gradu -työnä tämä tutkielmani on kentän sisäpuolella. Minulla on koulutus taidemaailman sisäpuolisen tapaan nähdä ja kirjoittaa. Sisäpuolisuus on kuitenkin vain ulkopuolisuuden toinen puoli - ilman käsitystä sisäpuolisuudesta ei olisi käsitystä siitä, mitä sisäpuolella ei ole.

2. Kuka oli Maurits Cornelis Escher?

“In fact, I consider myself more of a mathematician than an artist.”⁶

2.1. Lyhyt elämäntarina

Maurits Cornelis Escher syntyi nuorimpana viidestä pojasta 17.6.1898 hollantilaisessa Leeuwardenin kaupungissa. Enemmän osan lapsuuttaan hän vietti kuitenkin Arnheimissa, jonne perhe muutti. Koulussa Escher piti

⁵ Gombrich 1987, 205-207.

⁶ Math Marvels 2001-2002,

<<http://www.3villagecsd.k12.ny.us/wmhs/Departments/Math/Obrien/escher.html>>: Escherin haastattelu Metropolitan Mathematician's Journalissa 1948.

erityisesti piirtämisestä ja pääsikin vuonna 1919 opiskelemaan arkkitehtuuria Haarlemin arkkitehtuuri- ja taidekouluun.⁷

Koulun opettaja, taiteilija Samuel Jessurun de Mesquita huomasi Escherin graafiset kyvyt ja neuvoi tätä vaihtamaan pääaineekseen grafiikan. Escher oli vaihdosta mielissään ja opiskeli de Mesquitin johdolla vuosina 1919-1922.⁸ Jokin Escherin tyyli ei kuitenkaan miellyttänyt Haarlemin arkkitehtuuri- ja taidekoulun opettajakuntaa, sillä koulun virallinen lausunto toteaa: "hän on liian sisukas, liian filosofis-kirjallinen; tältä nuorelta mieheltä puuttuu tunnetta --"⁹ Sandra Forty kirjoittaa Escherin olleen terveydeltään huono, hyvin laiha ja helposti väsyvä nuori¹⁰.

Opintojensa jälkeen Escher matkusti useita kertoja rahtilaivoilla Italiaan ja muutti lopulta kokonaan Roomaan - lähteestä riippuen vuonna 1923 tai 1924 - vastaviihityn vaimonsa Jettan kanssa. Ensimmäinen pariskunnan kolmesta lapsesta syntyi vuonna 1926. Italiassa asuessaan Escherillä oli tapana matkustaa joka kevät maaseudulle pariiksi kuukaudeksi piirtämään taiteilijaystäviensä kanssa. Talvisin hän sitten työsti parhaista piirroksistaan grafiikkaa.¹¹ Italiassa graafikko alkoi pitää eräänlaista luonnospäiväkirjaa. Hän harjoitteli säännöllisesti ja kehitti näin tekniikkaansa jatkuvasti täydellisemmäksi.¹²

Ensimmäinen Escherin oma näyttely pidettiin Sienassa vuonna 1923 ja ensimmäinen näyttely graafikon kotimaassa heti seuraavana vuonna. Näistä näyttelyistä Escher sai melko hyviä arvosteluja, mutta teokset alkoivat käydä kaupaksi vasta 1930-luvulla.¹³ Bruno Ernstin mukaan Escher oli hyvin pitkään taloudellisesti riippuvainen vanhemmistaan. Hän sai elantonsa taiteestaan vasta 1950-luvulla.¹⁴

⁷ Locher, J. L. 1988, 7; Ernst 1989, 7; Forty 2003, 6.

⁸ Locher, J. L. 1988, 7.

⁹ Ernst 1989, 7-8.

¹⁰ Forty 2003, 6.

¹¹ Ernst 1989, 8; Locher, J. L. 1988, 7.

¹² Forty 2003, 7.

¹³ Forty 2003, 7-8.

¹⁴ Ernst 1989, 10.

Vuonna 1935 Euroopan poliittinen tilanne pakotti Escherin perheineen muuttamaan Italiasta Sveitsiin. Ympäristö ei tarjonnut Italian kauniisiin rakennuksiin ja maisemiin tottuneelle graafikolle vähäisintäkään inspiraatiota. Hän maksoi teoksillaan muutamia matkoja rahtilaivoissa ja kävi muun muassa Alhambrassa, jonka mosaiikit olivat hänelle suunnaton innoituksen lähde. Asuttuaan jonkin aikaa Belgiassa perhe muutti vuonna 1941 Hollantiin.¹⁵

Vuonna 1954 järjestettiin Amsterdamissa Escherin näyttely matemaatikkojen kansainvälisen konferenssin yhteyteen, mikä oli vahva osoitus matemaattisen maailman kiinnostuksesta graafikon teoksiin. Samana vuonna Escher piti näyttelyn myös Washingtonissa. Vuodesta 1962 lähtien graafikko oli sairaana ja vietti paljon aikaa sairaaloissa. Hän jatkoi elinikäistä kirjeenvaihtoaan useiden ihmisten kanssa, ja vielä vuonna 1969 käytti puoli vuotta viimeisen teoksensa, 'Käärmeet'¹⁶-puupiirroksen valmistamiseen.¹⁷ M. C. Escher kuoli 27.3.1972¹⁸.

2.2. Escher taiteilijana

Escheristä paljon kirjoittanut matematiikan ja fysiikan professori Bruno Ernst väittää, että taidehistorian käsitteistä olisi Escherin grafiikan tulkinnassa vain haittaa¹⁹. Tällaisesta väitteestä on luettavissa, että jokin Escherin grafiikassa on niin erikoislaatuista, ettei sitä edes voida lähestyä taiteena, taiteentutkimuksen välineistöllä. Escher itse on kuitenkin käyttänyt grafiikan tekemisestään useille taiteilijoille tyypillistä määritelmää: hän tutkii esittämisen erilaisia mahdollisuuksia ja ilmaisee teoksissaan omia havaintojaan²⁰.

¹⁵ Ernst 1989, 11-13; Locher, J. L. 1988, 7.

¹⁶ Puupiirrokselle ei löydy hollanninkielistä nimeä, siihen viitataan jokaisessa lähdeteoksessa englanniksi nimellä Snakes. Nimien suomennosten lähteinä olen käyttänyt teoksia: M. C. Escher: Grafiikka ja piirustukset (suom. 1991) sekä Bruno Ernst: M. C. Escherin taikapeili (suom. 1989).

¹⁷ Forty 2003, 11.

¹⁸ Ernst 1989, 13.

¹⁹ Ernst 1989, 14.

²⁰ Ernst 1989, 14.

Kriitikot tuntuivat ymmärtävän M. C. Escherin taidetta vuoteen 1937 asti - tällöin graafikko lähti maisemakuvista kohti perspektiivien, äärettömyyden ja metamorfoosien tutkimusta. Ernst toteaaakin, että Escher olisi vakiinnuttanut paikkansa aikansa taiteilijoiden joukossa, mikäli olisi jatkanut maisemagraafikkona. Näin ei kuitenkaan käynyt. Escheristä tuli visuaalinen tutkija, jonka tekemät kuvat toimivat vain väliaikatuloksina tutkimuksen kulusta.²¹ Ei kuitenkaan ole aiheellista perustella arvioita taiteilijan urakehityksestä vain taiteilijan elinajan kriitikoiden ymmärryskyvyn oletetulla rajallisuudella - eihän Escher ollut ainut aikansa graafikko, joka käsitteli taiteessaan muutakin kuin maisema-aiheita.

Esipuheessaan M. C. Escherin grafiikkaa esittelevään kirjaan *Konst och matematik* Thomas Hård af Segerstad liittää Escherin taiteen kaudet taidemaailman tapahtumiin Escherin elinaikana. 1920-luvulla graafikon tyyli on lähellä ajalle tyypillistä realismia ja 1930-luvun surrealismin näky teoksissa selvästi, esimerkiksi litografiassa *Lichtende zee 'Hohtava meri'* 1933, jossa Escher kirjoittajan mielestä kuvaa merta tunteena ja alitajunnan liikkeenä. Vasta 30-luvun jälkeen graafikko lähti toteuttamaan kokonaan omanlaistaan tyyliä, jossa erilaiset maailmat ja paradoksit kohtaavat.²²

Ennen vuotta 1937 Escher valitsi teostensa sisällön usein siten, että pääsi mahdollisimman tehokkaasti harjoittelemaan valitsemaansa tekniikkaa. Enimmäkseen hän teki puupiirroksia ja litografioita. Vuoden 1937 jälkeen tekniikan ja sisällön suhde muuttui päinvastaiseksi: nyt graafikko valitsi sen tekniikan, joka parhaiten sopi idean toteutukseen.²³

Muutto Italiasta muutti graafikon tuotantoa maisema- ja arkkitehtuurikuvauksista kohti oman mielikuvituksensa luomia maailmoja. Vierailu Alhambrassa innoitti Escherin tason jakamisen kokeiluihin. Kun graafikon velipuoli B. G. Escher mainitsi veljelleen, että tämä lähestyi samoja ongelmia kuin kristallografia (joka tutkii identtisten kappaleiden

²¹ Ernst 1989, 15-16 & 22-23.

²² Hård af Segerstad 1983, 6.

²³ Locher, J. L. 1988, 10 & 19.

pakkautumista luonnossa), hän tuli lisänneeksi uuden ulottuvuuden M. C. Escherin graafisiin tutkimuksiin. Escher tuotti paljon materiaalia myöhempää taidettaan varten - hän täytti useita muistikirjoja helposti tunnistettavilla kuvioilla, joilla voi peittää tason kokonaan tyhjää tilaa jättämättä.²⁴ Sandra Fortyn mukaan näitä muistikirjoja pidetään todisteina siitä, että Escher todella oli vakavasti otettava matematiikan tutkija²⁵.

Seuraavaksi Escher kiinnostui ympyrän muodosta sekä äärettömyyden kuvaamisesta rajatulla pinnalla. Hän jatkoi edelleen myös omintakeisen graafisen tyylinsä kehittämistä tason jakamisen parissa. Vuodesta 1944 lähtien hän keskittyi jälleen rakennusten ja tilojen kuvaamiseen. Vuoden 1958 suuri löytö Escherille oli mahdottoman kolmion kuva L. S. ja R. Penrosen artikkelissa *The British Journal of Psychology* -lehdessä. Kolmion jokainen sivu ja kulma on mahdollinen erikseen, mutta kun niitä katsoo samanaikaisesti, kuvio on mahdoton toteuttaa kolmiulotteisena.²⁶

Vuonna 1951 *Time* ja *Life* -lehdet haastattelivat Escheriä ja toivat graafikon näin kansainväliseen tietoisuuteen, ja tilauksia teoksista alkoi saapua taiteilijalle huomattavasti aiempaa enemmän. Vuoden 1954 näyttelyt Alankomaissa ja Yhdysvalloissa lisäsivät myyntiä entisestään.²⁷ Escher kehittänyt grafiikassaan mahdottomia maailmoja ja rakennuksia, sellaisia kuin Belvedere (litografia 1958). Escher käytti tavallisesti mahdottomienkin maailmojensa luomisessa apuna aiemmin tekemiään maisemapiirroksia. Myös peilikokeilut kuuluvat tähän graafikon kauteen.²⁸

Käsityöläisen asenteella Escher nautti siitä, että sai itse tehdä teoksensa alusta loppuun. Vaikka työmäärä oli valtava, hän oli iloinen laajentaessaan grafiikkansa levikkiä. Escher ei halunnut tehdä uniikkeja taideteoksia. Hän teki kopioitavaa grafiikkaa ja piti kopioitavuutta mahdollisuutena, ei ongelmana. Hän otti grafiikantöistään yleensä yli sata, toisinaan jopa tuhat

²⁴ Locher, J. L. 1988, 12-13.

²⁵ Forty 2003, 10.

²⁶ Locher 1988, 14 & 16-18.

²⁷ Forty 2003, 10-11.

²⁸ Locher, J. L. 1988, 16-19.

vedosta.²⁹ Jotakin graafikon persoonasta kertoo se, kuinka hän tästä riemustaan huolimatta yritti toistuvasti vähentää myyntiä nostamalla töidensä hintoja huomattavasti. Juoni ei onnistunut, teokset menivät edelleen kaupaksi ja Escher joutui turhautuneena kuluttamaan enemmän aikaansa tilausten täyttämiseen kuin uutta luovaan työhön.³⁰

Artikkelissaan *The Work of M. C. Escher* J. L. Locher yhdistelee graafikon tuotantoa hänen elinaikansa taidemaailman tapahtumiin. Ensimmäinen suuri vaikuttaja Escherille oli hänen opettajansa Samuel Jessurun de Mesquita, jonka tyyli ja kunnianhimoinen suhde tekniikkaan näkyvät Escherin varhaistuotannossa. Hollantilaisella grafiikalla yleensäkin, 1900-luvun alkupuolen Art Nouveaulla, ekspressionismilla sekä realismilla oli vaikutusta Escherin tyyliin, vaikka hän käyttikin tyyliilajeja omalla tavallaan ja loi täysin omanlaistaan tason jakamisen taidetta, johon siihenkin vaikuttivat Alhambran mosaiikit sekä hollantilainen ornamenttiperinne.³¹

Vaikka Escherin grafiikka on helposti lähestyttävää, on graafikko saanut toisinaan ylistystä ainoastaan tekniikkansa ja omaperäisyytensä ansiosta. Vuonna 1971 ilmestyneessä teoksessa *The World of M. C. Escher* pohditaan graafikon asemaa ja todetaan, että Escherin teoksia on väitetty liian älyllisiksi tullakseen hyväksytyiksi korkeataiteeksi. Teoksista ei myöskään ole löydetty taiteelta vaadittavaa runollisuutta. Tiedemaailmassa Escher on teoksen mukaan otettu vastaan lämpimästi ja hänellä on kuvaillaan olevan tieteilijän asenne maailmaan.³² G. W. Locher pohtii teoksessa taiteen ja älyllisyyden ristiriitaa ja sen alkujuuria. Se, mikä alkoi taiteen akatemisoitumisen vastustuksena, on kehittynyt vaatimukseksi siitä, ettei taide saa olla painotukseltaan älyllistä.³³

Taiteen ja tieteen välinen kuilu johtuu niiden käyttämästä kielestä. Taide ja tiede eivät ymmärrä toisiaan, vaikka ne käsittelevät samankaltaisia asioita,

²⁹ Locher, J. L. 1988, 19-20.

³⁰ Forty 2003, 10-11.

³¹ Locher, J. L. 1988, 22-23.

³² Locher, J. L. 1988, 27-28.

³³ Locher, G. W. 1988, 43.

tutkivat todellisuutta. Lauri Olavi Routila kirjoittaa teoksessaan *Miten teen tiedettä taiteesta* (1986) taiteen tehtävästä: "taide aina *jollakin tavalla* esittää, kuvaa tai tekee läsnäolevaksi todellisuutta." Se, millaisena todellisuus koetaan, muuttuu historiallisesti, ja taide heijastaa suoraan ihmisten muuttuvaa suhtautumista todellisuuteen.³⁴ Escher itse oli hyvin onnellinen huomiosta, jota tiedeyhteisöltä sai. Hän löysi matemaatikoista leikkimielitä, jota itsekin grafiikassaan ilmaisi.³⁵

M. C. Escher tunsu usein tekevänsä taidetta ikään kuin predestinoituna. Vaikka hän kertoi itseilmaisun olevan tärkeintä taiteessaan, hänestä tuntui siltä, että kuvien tapahtumat ottivat hänet valtaansa, ja hän toimi enemmänkin kuvaajana kuin luojana. Vaikka hän oli hyvin selvillä teostensa rakenteesta ennen työn aloittamista, sisältö usein yllätti hänet itsensäkin.³⁶

G. W. Locherin mukaan Escherin grafiikan monitulkintaisuus saa ihmiset keskustelemaan näyttelyissä ja ilmaisemaan tunteitaan esimerkiksi nauramalla ääneen.³⁷ Ehkä yleisö kohtaa grafiikan kautta samaa syvällistä oivallusta kuin tekijä itsekin - jotakin niin perustavalla tavalla todellista, että sen kuvaajakin tunsu olevansa ennalta määrätty tehtäväänsä näiden lakien visualisoijana.

2.3. Escher grafiikkansa tulkitsijana

Vuonna 1948 Metropolitan Mathematician's Journal (New York) haastatteli M. C. Escheriä. Hän kertoi ideoistaan ja niiden taiteellisesta toteutuksesta. Haastattelun alussa graafikko tekee selväksi, ettei ole kiinnostunut osallistumaan mihinkään taidesuuntaukseen tai aloittamaan omaa suuntaustaan. Hänen ainut motivaationsa tehdä taidetta on luoda kauneutta. Hänen mielipuuhaansa on tason jakamisen kuvioiden luominen, ja hän tunteeikin olevansa lähempänä matemaatikkoa kuin taiteilijaa.³⁸

³⁴ Routila 1986, 74.

³⁵ Locher, G. W. 1988, 44-45.

³⁶ Locher, G. W. 1988, 47-49.

³⁷ Locher, G. W. 1988, 50.

³⁸ Math Marvels 2001-2002,

<<http://www.3villagecsd.k12.ny.us/wmhs/Departments/Math/Obrien/escher.html>>.

Escher kirjoitti myös itse taiteestaan. Artikkelissaan *Approaches to Infinity* (julkaistu alunperin 1971) graafikko käsittelee viehtymystään äärettömän kuvaamiseen. Häntä kiehtoo se, kuinka mahdotonta ihmisen on kuvitella jotakin, mitä ei ole - ääretöntä, jossa ei sijaitse enää mitään. Hän liittää uskonnot ihmisten haluun pitää yllä illuusiota, että kaiken tuolla puolen on vielä jotakin.³⁹

Alkuselityksen jälkeen Escher pääsee omaan taiteeseensa. Hän kuvailee itseään taiteilijaksi, joka eräänä päivänä huomasi itsessään kypsytneen halun lähestyä kuvillaan äärettömyyttä. Hänelle kuvan luominenkin liittyy ajattomuuteen, äärettömyyteen: kuvaa tehdessä aikaa kuluu, se on konkreettista, mutta valmis kuva on ajaton. Hän vertaa kuvia maamerkkeihin, jotka kertovat liikkumisesta.⁴⁰

Koko artikkelin ajan lukija on selvillä Escherin vahvoista tunteista työtään kohtaan. Lopuksi graafikko kuvailee, kuinka hämmästyttäviä matemaattiset lait ovat. Ne eivät ole ihmisen keksimiä vaan jotakin sellaista, mitä ihminen voi korkeintaan löytää. Hän vertaa näiden lakien löytämistä siihen hetkeen, jolloin ihminen ensi kertaa löysi kristallin ja pysähtyi ihailemaan sitä.⁴¹

Escher pitää itseään selvästi tutkivana ja löytävänä taiteilijana. Hän on koko taiteensa muodosta velkaa matemaattisille laeille, joita ei itse ole voinut keksiä. Hän tuntee jatkuvaa hämmästy mistä grafiikkaansa tehdessään, eikä ainakaan kirjoita sellaisista tunteista kuin kyllästyminen, puurtaminen, väsymys tai luovuuden ehtyminen.

Kirjassa *The Graphic Work of M. C. Escher* (alkuperäisteos julkaistu 1960) graafikko esittelee itse teoksiaan. Hänen kirjoitustyyhinsä on monessa kohdassa melko pelkistetty - hän vain kertoo, mitä kuvassa näkyy. Esimerkiksi linoleikkaus Rimpeling 'Väreilevä vedenpinta' vuodelta 1950 on esitelty

³⁹ Escher, M. C. 1988, 39.

⁴⁰ Escher, M. C. 1988, 39-40.

⁴¹ Escher, M. C. 1988, 42.

kahdella lauseella, joissa yksinkertaisesti selitetään kuvan sisältö: kaksi lammen pintaan putoavaa sadeepisaraa aiheuttavat laajenevissa kehissä eteneviä väreitä veden pintaan, jossa näkyy kuun heijastus. Väreet on kuvattu perspektiivissä ja niiden avulla on mahdollista havaita veden pintaa.⁴²

Johdantonsa Escher aloittaa kertomalla tarpeestaan hallita grafiikan tekniikoita täydellisesti, käyttää omia käsiään tarkoituksenmukaisesti ja kontrolloidusti.⁴³ Hän kuvailee tätä tyypilliseen tapaan kirjoittaa kolmannessa persoonassa, ikään kuin tarkkailisi jotakin graafista taiteilijaa ulkopuolisen silmin. Päästessään kertomaan siitä, kuinka visuaaliset ideat alkoivat tulvia hänen mieleensä Escher siirtyy minä-muotoon. Ote on paljon henkilökohtaisempi, hän vaikuttaa löytäneen itsensä samalla, kun löysi tavan ilmaista ideoitaan kuvallisen keinoin.

Graafikko toteaa, että hänelle on tärkeää saada levittää kuviaan suurelle määrälle ihmisiä⁴⁴. Hänen valitsemansa media on siis sellainen, joka tarjoaa kopioitavuutta - grafiikka.

Escher kuvailee taideteostensa tekemisen kahta vaihetta. Ensimmäinen vaihe on työläs: hän muodostaa kuvan ensin mielessään, sitten toistuvien uuvuttavien yritysten jälkeen saa sen mielestään kelvollisena piirroksena paperille. Toisessa vaiheessa hän tuntee lepäävänsä, kun itse grafiikan työstäminen alkaa. Kädet tekevät työtä, mielen raskaudet ovat ohi.⁴⁵ Tekstistä on selvästi luettavissa Escherin rakkaus käsillä tekemiseen.

Intohimo kuvien tekemiseen sai Escherin luopumaan mezzotinta-tekniikasta vuonna 1951. Hän pyrki opettelemaan tätä itselleen uutta tekniikkaa muutaman vuoden, kunnes totesi, ettei voinut tuhlata aikaansa

⁴² Escher, M. C. 1967, 14: ”Two raindrops fall into a pond and, with the concentric, expanding ripples that they cause, disturb the still reflexion of a tree with the moon behind it. The rings shown in perspective afford the only means whereby the receding surface of the water is indicated.”

⁴³ Escher, M. C. 1967, 7.

⁴⁴ Escher, M. C. 1967, 7.

⁴⁵ Escher, M. C. 1967, 7.

harjoitteluun.⁴⁶ Escherin kunnianhimo ja teknisen täydellisyyden tarve saattoivat osaksi aiheuttaa tunteen ajan hukkaamisesta - pyrkiessään kaikessa täydellisyyteen hänen oli vaikea opetella harjoittelemaan ja myöntää itselleen, että oli olemassa sellaisiakin grafiikan tekemisen tapoja, joissa hän ei ollut mestari.

Escher kertoo teostensa kuvastavan luonnonlakeja ja hämmästyksiä niiden edessä. Hän kuvailee tekevänsä tutkimusta uteliaasti, tarkkaillen ja analysoiden - hän tuntee usein enemmän yhteyttä matemaatikoihin kuin taiteilijakollegoihinsa.⁴⁷

Caroline MacGillavryn kirjassa *Symmetry Aspects of M. C. Escher's Periodic Drawings* (1965) on graafikon lyhyt esipuhe. Hän kirjoittaa tasonjakamiskuvioidensa rakenteesta. Escherille kuvioiden tunnistettavuus on se piirre, joka saa hänet jatkamaan aina uusien kuvioiden suunnittelua. Hän muistelee, kuinka työlästä ennen Alhambran kokemusta ja kristallografian löytämistä oli suunnitella ensimmäisiä kuvioita ja kuinka juuri kuvat tieteellisissä julkaisuissa usein innoittivat häntä, sillä teoria oli liian vaikeaselkoista ilman alan koulutusta. Hänelle on täysi mysteeri, miksi kukaan toinen ei tunnu käyttävän näitä kaikkien saatavilla olevia lakeja taiteessaan. Hän myös toistaa ajatuksensa siitä, että on piirrosta tehdessään kuvioiden armoilla, pelkkä kirjuri eikä itse luoja.⁴⁸

Escher vaikuttaa olleen hyvin ristiriitainen ihminen. Samalla kun hän nautti teostensa laajasta levikistä, hän totesi, että ihmisten olisi parempi tehdä itse samankaltaisia kuvia sen sijaan että he tuijottavat hänen teoksiaan. Upotettuaan kunnianhimoisesti aikaansa täydellisen kuvan luomiseen Escher ei koskaan ripustanut omia teoksiaan kotinsa tai ateljeensa seinille. Se, mikä juuri valmistuneena kutsui häntä ihaillemaan saavutustaan, oli seuraavana päivänä jo jotakin aivan muuta.⁴⁹

⁴⁶ Escher, M. C. 1967, 7-8.

⁴⁷ Escher, M. C. 1967, 8.

⁴⁸ Escher, M. C. 1965, VII-VIII.

⁴⁹ Ernst 1989, 18.

M. C. Escherin oma käsitys siitä, millainen taiteilija hän oli, on vaikeasti jäljitettävissä. Toisaalta hän pakeni todellisuutta luomiinsa maailmoihin, toisaalta hän piti itseään käsityöläisenä. Tunsiko hän olevansa marttyyri, joka uhraa itsensä kutsumukselleen? Vai asiantuntija, joka suhtautuu teokseensa ammattimaisesti, toimii sääntöjen mukaan ja tietää osaavansa teknisesti toteuttaa sen, mihin pyrkii?

Vappu Lepistö kirjoittaa, että taiteilijan eri kaudet voi nähdä vastauksen etsimisenä eri kysymyksiin⁵⁰. Escherin tapauksessa näyttää kuitenkin siltä, että jo maisemakuvista alkanut perspektiivien ja tilan rakentamisen tutkiminen jatkuu läpi koko tuotannon, vain aiheet ja toteutustapa muuttuvat. Vaikka Escherin tuotanto voidaan jakaa selvästi kahteen osaan vuoden 1937 vaiheilla, ei ole välttämätöntä ajatella, että hänellä oli uransa aikana oleellisesti toisistaan poikkeavia kausia.

Grafiikan tekeminen vaikuttaa lähes aina olleen Escherille pakonomainen keino saada ajattelunsa tuloksia talteen. Jopa tallennusmedian valinta tuntuu Escherin kiistattomasta teknisestä taituruudesta huolimatta olleen taiteilijan mieleen tulvivien ideoiden suoraa seurausta. Toisaalta graafikon ideoiden kehittymiseen vaikuttaa tietenkin se, että hän on opiskellut grafiikkaa ja osaa ilmaista ajatuksiaan tämän taiteenlajin keinoin.

⁵⁰ Lepistö 1991, 164.

3. Taidemaailma on yhteistyötä

”Maailman taidehistoria olisi toinen jos taideobjektien nimeäminen ja taiteilijoiden tunnistaminen taiteilijoiksi olisi suoritettu toisin. Kentän osapuolet käyttävät valtaa.”⁵¹

3.1. Tekijöiden verkosto

Howard S. Becker kirjoittaa teoksessaan *Art Worlds* (1982) taidemaailmasta sosiaalisena järjestelmänä. Becker ei esitä taiteilijaa yksinäisenä puurtajana, joka saa kuolemattomia ideoita, vaan osana ihmisten yhteistyön ketjua. Ihmisten kaikki toiminta syntyy yhteistyössä, mitään ei tehdä tyhjiössä ja yksin. Sosiologisesti ajateltuna taideteos on taidemaailman konventioita seuraten tehty yhteistyön tulos.⁵² Taidemaailma on laaja ja kaikkialle venyvä verkosto. Taidemaailma määrittyy sosiologisesta näkökulmasta niiksi ihmisiksi, joiden työ on tarpeen taideteosten tuotannossa. Ihmisten lisäksi oleellisia käsitteitä ovat ’teos’, ’konventiot’, ’estetiikka’ sekä ’taiteeksi hyväksyminen’.⁵³

Konventiot merkitsevät, ettei mitään tarvitse päättää nollapisteestä lähtien, kun taiteen tekemisen voi aloittaa jostakin jo vakiintuneesta tasosta. Vaikka konventioista voi sanoutua irti, liian poikkeavan taiteen on vaikea saada yleisöä. Sitä mukaa kun taiteilijan vapaus lisääntyy, tunnettuus helposti vähenee, sillä konventiot ovat myös tapa olla yleisönä ilman taiteen alan koulutusta.⁵⁴ Taiteilija Richard A. Termes huomauttaa, että M. C. Escher lähestyi konventioiden rikkomista käyttäessään tason jakamisen kuvioitaan veistämällä niistä puisia palloja. Grafiikassa hän oli kuitenkin grafiikan konventioiden kouluttama ja teki teoksensa litteälle pinnalle.⁵⁵ Vaikka

⁵¹ Aalto-Setälä, Karttunen & Niskanen 1992, 76. (Tekstistä ei selviä, kuka kirjoittajista on kirjoittanut kyseisen kohdan.)

⁵² Becker 1982, 1 & 35.

⁵³ Becker 1982, 34-39.

⁵⁴ Becker 1982, 29-35, 46.

⁵⁵ Termes 2003, 277.

Escherin grafiikan sisällöt usein vaikuttivatkin murtavan konventioita, hänen tekniikkansa oli sidottu perinteeseen.

Beckerin mukaan estetiikkakin määrittänyt yhteistoiminnan kautta: esteettisyys on vain yksi kollektiivisen toiminnan piirre, yksi niistä yhteisistä ominaisuuksista, joita ihmiset liittävät tavoitteeseensa tehdessään haluamansa kaltaista taidetta. Kaikkea, mitä taidemaailmassa syntyy, ei kuitenkaan automaattisesti hyväksytä taiteeksi. Osa teoksista saa taiteen statuksen heti, osa vuosien kuluttua, osa ei koskaan.⁵⁶

Sosiologin näkökulman taidemaailmaan antaa myös Pierre Bourdieu. Hänen mukaansa taidemaailma muodostaa samanlaisen kentän kuin muutkin inhimillisen toiminnan alueet. Kentillä on yhteisiä ominaisuuksia, joista tärkein on pääoman keräämisen periaate: perussääntönä on, että kentällä kerätään kyseiselle kentälle ominaista pääomaa. Taiteen kentän pääoma on kykyä määritellä hyvä taide. Toimijat eivät yleensä myönnä tai edes tiedosta keräävänsä tätä pääomaa. Kentälle pääsee, kun omaksuu ja osoittaa hallitsevansa kentän senhetkiset säännöt.⁵⁷

Siinä, missä Becker kirjoittaa esteettisyydestä taidemaailman kollektiivisen toiminnan yhtenä piirteenä, Bourdieulle tällaiset piirteet (kuten käsitys taiteilijan synnynnäisestä neroudesta tai taideteoksen ainutkertaisuudesta) ovat niitä ominaisuuksia, jotka erottavat taidekentän muista sosiaalisen toiminnan kentistä. Kun taiteilija tuottaa teoksen, hän tuottaa itselleen samalla aseman taiteilijana - ilman teosta kun ei voi olla taiteilijaakaan. Yksittäinen ihminen asettuu kentällä jo valmiiksi olleeseen taiteilijan rooliin. Kenttä on olemassa ennen taiteilijaa ja teosta: teos ei määriy taiteeksi tekijänsä vaan koko taiteellisen tuotannon kentän kautta.⁵⁸

Kentän käsitteellä Bourdieu viittaa kahteen sosiaalisen tilan ominaisuuteen: On kyse voimien kentästä, joka pakottaa toimimaan kentällä tietyllä tavalla.

⁵⁶ Becker 1982, 36 & 39.

⁵⁷ Roos 1985, 11-12.

⁵⁸ Bourdieu 1985, 178-181.

Toisaalta kyse on myös taistelukentästä, jolla toimijat ottavat yhteen pyrkimyksessään muuttaa tai säilyttää kentän vallitsevaa tilaa.⁵⁹ Yksi kenttien hallitsevista ominaisuuksista on jatkuva taistelu. Kentällä läsnä olevat henkilöt suojelevat kentän vallalla olevia sääntöjä tavoitteenaan saada voittoja jo keräämästään pääomasta. Uudet tulokkaat sen sijaan haluavat kumota vanhoja arvoja saadakseen näin vahvemman aseman kentän pelissä. Tulokkaiden vallankumoukset ovat kuitenkin vain osittaisia, kentän rajojen sisäpuolella pysytteleviä, sillä muuten koko käynnissä oleva peli tuhoutuisi.⁶⁰ Mikään taistelu ei olisi edes mahdollinen, ellei taistelevien osapuolten välillä olisi sopimus siitä, mikä on taistelemisen arvoista - tämä sopimus on yleensä niin itsestään selvä, ettei sen olemassaoloa edes huomata⁶¹.

Bourdieu'n käsitys ihmisten sosiaalista toimintaa ohjaavista kirjoittamattomista säännöistä vertautuu hyvin markkinatalouteen. Ihmiset oppivat käyttäytymisen mallit yhteiskunnassa, jossa elävät. Kilpailu, toisia vastaan taistelemisen ja kulloisellekin kentälle ominaisen pääoman kerääminen ovat opittuja keinoja selviytyä yksilökeskeisessä, omistamista korostavassa maailmassa. Kentän toimintamallien kuvaileminen antaa ymmärtää, etteivät toimijat itse voi vaikuttaa toimintatapoihinsa. Kentällä on toimittava juuri näin, tai putoaa pois. Vaikka jatkuva taistelu estää kentän sisäisen toiminnan lukkiutumisen toistamaan samaa kaavaa (esimerkiksi taiteen suuntauksien muuttuvat), ei taistelu Bourdieu'n kuvaamana lopu koskaan. Vallankumoukset jäävät kentän sisäisiksi, eikä mikään muuta taistelua itseään. Malli on kuitenkin opittu. Yhteiskunnan muuttuessa toiminta myös taiteen kentällä muuttuu.

Sosiologisen määrittelyn mukaan taiteessa on siis kyse yhteistoiminnasta ja taidemaailmasta voidaan puhua samoilla käsitteillä kuin sosiaalisesta maailmasta yleensäkin. Mikäli taidemaailma olisi rakentunut toisella tavalla, toisenlaiset teokset pääsisivät taiteen maailman huipulle.⁶²

⁵⁹ Bourdieu 1998, 44.

⁶⁰ Bourdieu 1985, 170-172.

⁶¹ Bourdieu 1985, 107.

⁶² Becker 1982, 368-369.

Myös institutionaalinen taideteoria kohdistaa katseensa ihmisten yhteistoimintaan sekä taideteosten tapaan valikoitua erityislaatuiseen asemaansa. Teos on George Dickien (*Estetiikka* 1981) mukaan taidetta, jos se on "1) artefakti, jonka 2) joku tai jotkut erityisen yhteiskunnallisen instituution, taidemaailman, puolesta toimien, ovat asettaneet ehdolle arvostamisemme kohteeksi." ⁶³ Määritelmän avaaminen korostaa tässäkin ihmisten yhteistoimintaa: artefakti on ihmis(t)en tekemä objekti, jonka yksi tai useampi ihminen asettaa taiteeksi.

Toisaalta taidemaailma ei joissakin tapauksissa edellytä yhteistoimintaa lainkaan. Dickien mukaan taiteen asemaan asettamiseksi riittää, että yksikin ihminen suhtautuu teokseen taiteena. Näin taidetta ovat nekin teokset, joita kukaan muu kuin taiteilija itse ei koskaan näe. ⁶⁴ Taidemaailman menettelytapoja ei ole kirjattu mihinkään, mutta siitä huolimatta ne ovat olemassa ja niiden mukaan toimitaan⁶⁵ - näin taideteoskin saa teoksen aseman kuin huomaamatta taiteilijan katsoessa teostaan taiteena.

Arthur C. Danto käsittelee taidetta taidemaailman kautta, mutta toisin kuin Dickie, hän pitää taideteoriaa ehdottoman tärkeänä taiteen määrittelyssä. Esinettä ei voi julistaa taideteokseksi ulkoisten ominaisuuksiensa perusteella, sillä 'taideteos' ei ole pelkästään aistihavaintojen avulla opittava ilmaus. Taidetta ja ei-taidetta ei erota mikään pinnallinen vaan nimenomaan teoria. On kysyttävä: sopiiko tämä teos yksin valitsemani taideteorian kanssa?⁶⁶

Heti kun taidemaailma (miten tahansa määriteltyinä) on syntynyt, alkaa sen historian valitseminen: mukaan otetaan sellaiset tekijät/teokset, jotka tukevat sillä hetkellä vallalla olevaa käsitystä estetiikasta ⁶⁷. Raymond Williams (*Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*, 1988) korostaa tätä perinteen

⁶³ Dickie 1981, 86.

⁶⁴ Dickie 1981, 87.

⁶⁵ Dickie 1981, 88.

⁶⁶ Danto 1991, 11 & 319-320.

⁶⁷ Becker 1982, 346.

valikoituvuutta. Perinne ei kuulu menneisyyteen, vaan se on vallitsevan kulttuurin tapa perustella nykyisen järjestelmän olemassaoloa.⁶⁸

Voidaan siis ajatella, että taidemaailman syntymisestä alkaa myös kyseisen taidemaailman konservatiivisuus: valittujen ominaisuuksien varaan rakennettu taidemaailma sulkee ulkopuolelleen poikkeavat tavat tehdä taidetta. Uusien maailmojen syntyminen on toistuvaa ja välttämätöntä.

3.2. Taide ja yleisö

David Novitz pohtii teoksessaan *The Boundaries of Art* (2001) syitä sille, että korkeataide koetaan arkielämästä täysin irralliseksi, eikä yleisö näin ollen ymmärrä taiteen vaikutusta omaan elämäänsä. Korkeataiteen asema on ristiriitainen: toisaalta taide koetaan tärkeäksi kulttuuriperinnön kantajaksi ja toisaalta täysin yhdentekeväksi arkielämän kannalta. Taide piilotetaan museoihin, kirjastoihin ja gallerioihin pois arjen tieltä. Tällaisena taide on koulutettua eliittiä varten eikä sovi massoille.⁶⁹

Useista lähteistä on pääteltävissä⁷⁰, että Escherin grafiikkaa tutkiva ”koulutettu eliitti” koostuu useammin matemaatikoista ja fyysikoista kuin taiteentutkimuksen sisäpuolisista estetiikan tai taidehistorian tutkijoista. Tämä grafiikka tulee helposti valituksi luonnontieteilijöiden katseen kohteeksi, ja luonnontieteellisenä kokemuksena se on ehkä jopa lähempänä jokapäiväiseen elämään vaikuttavia luonnonlakeja kuin taide yleensä. Kenties juuri tämä ei-erillisyyttä, tämä elämään asettuminen, on sitä, mikä irrottaa Escherin grafiikan korkeataiteen diskurssista.

Mikään taide ei kuitenkaan ole pelkkää luonnontiedettä. Lauri Olavi Routila kirjoittaa: ”Taidefilosofiset teoriat ovat aina myös ihmiskäsityksiä, nämä puolestaan todellisuuskäsityksiä. Pohjimmiltaan jokainen taideteos ilmaisee

⁶⁸ Williams 1988, 133-134.

⁶⁹ Novitz 2001, 32.

⁷⁰ ks. esim. Emmer & Shattschneider (toim.) 2003.

siten kokemuksen siitä, mitä on olla ihminen.”⁷¹ Näin ajateltuna taide ei koskaan voi ilmaista ainoastaan vaikkapa matemaattisia lakeja, vaan mukana on aina jotakin oleellista ihmisenä olemisesta.

Suuren osan tietyn taiteenlajin yleisöstä muodostavat taidetta vakavasti tai ainakin puolivakavasti opiskelevat ihmiset. Tällainen yleisö myötäelää taiteen tekemisen ongelmia muuta yleisöä paremmin ja on valmis ottamaan vastaan uusia kokeiluja.⁷² David Novitzin mukaan taidealan koulutus saattaa olla jopa esteenä taiteen kokemiselle. Koulutuksen myötä lisääntyvät myös yleisön odotukset siitä, millaisia sisältöjä taiteella tulisi olla. Kun keskitytään etsimään sellaista monimutkaisuutta: intentioita, muotoja ja merkityksiä, joita teoksessa ei ole, jäädytään samalla paitsi yksinkertaisesta teoksen ihastelemisesta. Kun reaktioksi teokseen riittäisi pelkkä yllättyminen tai ihailu, on turhaa älyllisesti etäännyttää itsensä kokemuksesta.⁷³

Argumentti yksinkertaisen elämyksen liiallisesta helppoudesta taidemaailman sisäpiiriläisille sopii hyvin M. C. Escherin teoksiin. Usein graafikko tarjoaa yleisölleen jonkin visuaalisen oivalluksen, jonka takaa ei tarvitse etsiä monimutkaisia sisällöllisiä merkityksiä. Ehkä se, että Escherin grafiikka on ymmärrettävää lähes kaikille, toimii taidemaailman sääntöjä vastaan. Taide ei saisi avautua yleisölleen pelkän ihastuksen ja oivallusten kautta - sen pitäisi vaatia taidehistorian tuntemusta, piilomerkitysten löytämistä, viittauksia aiempiin traditioihin ja niin edelleen. Taiteen vastaanotto on kulttuurissamme älyllistynyt erottamaan taiteen kaikkialle leviävän viihteen helppoudesta.

Yleisön elämishakuisuudesta kirjoittanut Maaria Linko (*Aitojen elämysten kaipuu*, 1998) jakaa taiteen vastaanoton kahtia: taidekokemukseen ja taide-elämykseen. Kokemus sisältää vain vähän tunteita ja unohtuu elämystä helpommin - elämys on pysäyttävä tunnekokemus, joka muodostaa vastaanottajalle omakohtaisen suhteen teokseen.⁷⁴ Linko tutkii taidetta

⁷¹ Routila 1986, 74.

⁷² Becker 1982, 52-54.

⁷³ Novitz 2001, 66.

⁷⁴ Linko 1998, 11-12.

kokijan näkökulmasta, ja käsittää tutkimuksessaan taiteeksi sen, mistä kokijat itse puhuvat taiteena.⁷⁵

Kokijalähtöisyys on tärkeää siksi, että kulttuurituotteita kuluttaessaan ihmiset antavat tuotteille merkityksiä ja osallistuvat näin kulttuurin arvottamiseen. Kulttuurissamme on pyritty hylkäämään tunteellinen taiteen kokeminen ja korvaamaan se esteettisellä etäännyttämisellä, jonka avulla katsojan oletetaan näkevän teos sellaisena, kuin se todella on.⁷⁶ On jälleen kyse vallasta: kuinka taidetta tulisi katsoa "oikein", millaisia elämyksiä ja kokemuksia taiteesta on luvallista saada?

Lingon tutkimuksen mukaan taiteen kokijat joutuvat valitsemaan taiteen elämyksellisen kokemuksen ja arkielämässä arvostetun rationaalisen ajattelun välillä.⁷⁷ Kulttuurissamme vallitseva keinotekoinen raja järjen ja tunteen välillä on asettunut mukaan myös taiteen vastaanottoon - yleisöllä on valmis käsitys siitä, miten taide tulisi kokea. Ehkä Escherin grafiikan määrittelyssä on kyse juuri tästä: Escherin teokset kutsuvat rationaaliseen analyysiin ja tuottavat usein älyllistä oivaltamista, mutta ne eivät vaadi esteettistä etäännyttämistä eivätkä toisaalta myöskään edellytä katsojalta asennoitumista tunne-elämysten hakemiseen.

Taiteen kokemista ei tietenkään voi erottaa henkilön muusta elämästä irralliseksi osa-alueeksi. Taide koetaan aina jossakin kontekstissa, on se sitten näkyvää tai ei. Mikä tahansa kokemus ei ole mahdollinen missä tahansa kontekstissa, ympäristö rajoittaa taiteen kokemuksen tapoja.⁷⁸ Kun Escherin grafiikkaa on ensimmäisiä kertoja asetettu laajasti näytteille kansainvälisille yleisöille, on näyttely rakennettu vuonna 1954 matemaatikkojen kongressin yhteyteen⁷⁹ ja 1960-luvulla kristallografia alkoi käyttää opetuksessaan apuna

⁷⁵ Linko 1998, 15-17.

⁷⁶ Linko 1998, 18-21.

⁷⁷ Linko 1998, 24.

⁷⁸ Linko 1998, 33.

⁷⁹ Locher, J. L. 1988, 28.

Escherin grafiikkaa⁸⁰. Tällaiset ympäristöt saattavat johdattaa katsojan kokemaan teoksia ensisijaisesti jonakin muuna kuin taiteena.

Yleisö oppii siis paitsi opiskelemalla taidetta myös kokemalla sitä. Yleisön tapa lähestyä ja kokea taidetta on aivan yhtä yhteiskunta- ja aikasidonnaista kuin muukin inhimillinen toiminta. Katsomiseen vaikuttavat kulttuurilliset tavat, ennakko-odotukset taiteesta yleensä tai jostakin tietystä taiteilijasta sekä aiemmat kokemukset taiteen katsomisesta⁸¹. Myös uudet keksinnöt, joille ei vielä ole ehtinyt muodostua vakiintuneita vastaanottotapoja, opettavat yleisöä kokemuksen kautta. Tällaisesta kokemuksesta syntyvät uudet konventiot.⁸²

Artikkelissaan *Parallel Worlds: Escher and Mathematics, Revisited* matematiikan ja tieteen historian professori Marjorie Senechal pohtii Escherin grafiikan katsomiskokemusta. Kun yleisö taidemuseossa tutkimusten mukaan kuluttaa yhden teoksen katseluun keskimäärin 17 sekuntia, viipyvät katsojat usein Escherin grafiikan edessä minuutteja. Katsominen on usein myös sosiaalista: teoksista osoitetaan omia havaintoja, kommentoidaan, kysellään.⁸³

Mikä sitten tekee yleisön suhteesta Escherin teoksiin näin erikoislaatuisen? Kenties teoksen edessä pysähtyminen johtuu hämmennyksestä, kun katsojalla ei ole valmista mallia tällaisen teoksen vastaanottamiseksi. Escherin grafiikkaa voi myös katsoa monin eri tavoin: katsoja voi keskittyä teosten yksityiskohtien tutkimiseen, perspektiivi-illuusioilla leikkittelyyn tai katsomiskokemuksen muuttamiseen lähestymällä teosta vuoroin visuaalisena kuriositeettina, vuoroin taidokkaana käsityönä ja vuoroin taiteena. Mutta mikä tässä grafiikassa saa yleisön rikkomaan taidemuseoiden totutun hartaan hiljaisuuden ja keskustelemaan teoksista? Escherin grafiikka kutsuu katsojaa ongelmanratkaisuun ja ajatteluun⁸⁴, mikä johtaa ajatusten vaihtamiseen

⁸⁰ Macgillavry 1965, IX.

⁸¹ Lepistö 1989, 31.

⁸² Becker 1982, 64.

⁸³ Senechal 2003, 83.

⁸⁴ Senechal 2003, 85-86.

teosten edessä. Ehkä taiteen konventioita rikkovat teokset ovat rikkoneet myös vastaanoton konventioita. Aivan mahdotonta ei ole myöskään ajatella, että Escherin grafiikkaa katsomaan saapunut yleisö on niin toisenlaista kuin taideyleisö keskimäärin, etteivät museossa käymisen tavat ole Escherin yleisölle rutiinia.

3.3. Taiteesta kirjoittaminen

Estetiikka on teko, väittää Howard S. Becker. Teko on aktiivinen: esteettiset arviot ja määritelmät siitä, mikä on/ei ole taidetta ja mikä on/ei ole esteettisesti kiinnostavaa, tuottavat aktiivisesti mainetta teoksille ja taiteilijoille. Maine vaikuttaa jakeluun ja yleisöön, eli taiteilijan mahdollisuuksiin tehdä ja esittää teoksiaan.⁸⁵

Tästä kirjoittavat myös Jokinen, Juhila ja Suoninen (*Diskurssianalyysin aakkoset*, 1993). He kiteyttävät kertomiseen liittyvän vallankäytön: kaikilla lausumilla paitsi kuvataan jotakin, myös tehdään jotakin. Diskurssianalyysi tutkii, mitä ilmaisuilla tullaan tuottaneeksi, millaisia ideologisia seurauksia diskurssien käytöllä on.⁸⁶ Koska kaikki tekstit ovat tiettyjen ihmisten tiettyinä historiallisena hetkenä tuottamia⁸⁷, ei ole olemassa faktaa, joka ei olisi sen muodostaneen ihmisen kautta sidottu tietyn hetken historiallisiin ja kulttuurillisiin oloihin. Myös tutkijan tulisi tarkkailla, millaista valtaa hän itse käyttää, millaisia seurauksia hän omilla tulkinnoillaan tuottaa⁸⁸.

Taiteen nimityksen saamisella on merkitystä sellaisissa yhteiskunnissa, jotka pitävät taidetta arvokkaana. Kaikkea ei hyväksytä taiteeksi, arvo syntyy siitä, että jotakin on jätetty statuksen ulkopuolelle. Vaikka ilman taiteen nimitystäkin kukin voi tahollaan jatkaa luovaa toimintaansa, taiteen tukemisen ja jakelun kanavat ovat taiteettomilta suljettuja.⁸⁹

⁸⁵ Becker 1982, 131.

⁸⁶ Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 41-43.

⁸⁷ Lehtonen 2004, 107.

⁸⁸ Jokinen, Juhila & Suoninen 1993, 45.

⁸⁹ Becker 1982, 132-137.

Museoiden ja muiden näytteilleasettajien lisäksi taidetta määrittelee nimenomaan kritiikki ja muu taidekirjoitus. Kun teoksesta kirjoitetaan taiteena, sille annetaan taiteen status. Toisten ihmisten katsotaan olevan oikeutettumpia puhumaan koko taidemaailman puolesta kuin toisten. Museoiden valintojen taustalla saattavat olla museon rahalliset tukijat eivätkä kriitikot voi koskaan yksiselitteisesti määritellä, mitä taide on.⁹⁰ Siitä huolimatta näillä toimijoilla on asema, jossa he voivat puhua taiteesta taiteen maailman puolesta. Ihmisten on usein helpompaa hahmottaa taidetta ja taidemaailmaa tällaisten "oikeutettujen puhujien" kautta kuin täysin omiin arvioihinsa luottaen.

"Oikeutetut puhujat" vertautuvat Pierre Bourdieun teoriaan järjestelmistä. Kaikki järjestelmät toimivat Bourdieun mukaan ainakin joiltakin osin uskon varassa, mikä johtaa siihen, että tietyssä tilanteessa toimijana nähdään instituutio, eikä korvattavissa olevaa henkilöä, joka puhuu tavallisilla sanoilla⁹¹. Kun tunnettu taiteentutkija tai jonkin taideinstituutin edustaja esittää asian, se koetaan totuudeksi, joka syntyy jossakin kasvottomassa taiteen maailmassa. Mitä enemmän taiteilijasta kirjoitetaan taidediskurssien ulkopuolella, sitä vähemmän hänet koetaan taiteilijaksi, sillä taiteen maailma ei ole kirjoittanut hänestä taiteilijaa. Kaiken taideyleisön ei kuitenkaan voida ajatella olevan näin johdateltavissa. Yleisö voi olla myös kriittistä ja asiantuntevaa ja kiistää instituutioiden nimissä esitettyjä lausumia.

Minna-Riitta Luukka avaa kirjassaan *Puhuttua ja kirjoitettua tiedettä* (1995) diskurssiyhteisön käsitettä. Kun kieltä lähestytään sosiaalisesta näkökulmasta, kieltä ja sen käyttöyhteyttä ei voida erottaa toisistaan. Näin myös diskurssia ja sitä käyttävän (diskurssi)yhteisön toimintaa on tutkittava toisistaan erottamattomina.⁹² Diskurssiyhteisöissä kommunikoinnin tavat opitaan kommunikaatiossa. Tiedeyhteisössä diskurssit muodostavat käsityksen siitä, mitä tiede ja tieteellisyys on⁹³: kuinka asiat esitetään, mikä on tutkimisen

⁹⁰ Becker 1982, 151-152.

⁹¹ Bourdieu 1985, 49.

⁹² Luukka 1995, 74.

⁹³ Luukka 1995, 95.

arvoista, mikä on tieteen näkökulma. Myös julkaisut rajaavat sitä, mitä tiede on: mitä julkaistaan ja mitä ei, vaietaanko jokin tutkimus kuoliaaksi, kenen annetaan osallistua keskusteluun. Julkaistavien tutkimusten valinnassa on kyse usein kirjoittamattomista säännöistä, joiden mukaan määrittyy, mikä tieto on hyvää ja missä kulkevat tiedealan rajat.⁹⁴ Vaikka Luukan käsitys diskurssiyhteisöjen toiminnasta antaa melko sulkeutuneen kuvan tiedemaailmasta, määritelmässä on varmasti paljon totuutta. Hegemoniat ovat vahvoja, helposti huomamaattomia ja ohjaavat yhteisön jäseniä toimimaan tietyllä tavalla, pysymään näkymättömien rajojen sisäpuolella.

Taiteentutkimuksessa välttämättömiä ovat myös kirjoittamattomat säännöt siitä, mitä taide on. Tutkijan ajatus taiteen olemuksesta määrittää hänen tutkimustaan. Routila käyttää tällaisista tutkimusta ohjaavista periaatteista nimitystä 'regulatiivi'. Regulatiiveja ei yleensä testata ja kyseenalaisteta, niihin luotetaan tutkimuksen pohjana. Tutkijayhteisön voi Routilan mukaan määritellä sen mukaan, millainen regulatiivi taiteesta yhteisössä on omaksuttu.⁹⁵ Toisaalta millään yhteistoiminnan kentällä toimiminen ei olisi lainkaan mahdollista ilman itsestään selvinä pidettyjä sopimuksia siitä, mikä tällä kentällä on arvokasta⁹⁶. On kuitenkin liian jyrkästi väitetty, etteivät tutkijat koskaan kyseenalaista regulatiivejaan. Taiteentutkimuksessa pohditaan paljonkin sitä, mitä taide on, ja uudet taiteen muodot saavat aina aikaiseksi keskustelua taiteen olemuksesta. Käsitykset eivät synny tyhjiössä, niiden taustalla on pohdintaa, keskustelua ja erilaisten määritelmien kokeilemista myös käytännön tutkimustyössä.

Tieteellisten tekstien ominaisuuksiin kuuluu, että ne pyrkivät vakuuttamaan lukijan jostakin. Pekka Sulkunen kirjoittaa, että puhujalla on valtasuhde yleisöönsä, kun hän esittää asiansa varmana totuutena. Yleisö ei saa mahdollisuutta arvioida omia näkemyksiään asiasta tai verrata niitä käsitykseensä todellisuudesta. Epävarma puhuja antaa vastaanottajalle

⁹⁴ Luukka 1995, 84-87.

⁹⁵ Routila 1986, 38.

⁹⁶ Bourdieu 1985, 107.

enemmän tilaa.⁹⁷ Tällainen käsitys puhujan vallasta jättää kuitenkin kokonaan huomioimatta kuulijoiden kriittisyyden tai asiantuntijuuden tason.

Todellisuutta tekstiksi jäsentäessään tutkijan on joka tapauksessa oltava tietoinen tulkintojensa vallankäytöllisestä luonteesta. Tekstien ja diskurssien tulkitseminen on asioiden näkemistä uudella tavalla, ja sillä on Sulkusen mukaan moraalisia seurauksia. Siitä huolimatta tulkitsemattomuus ei ole vaihtoehto - kiinnostavat tulkinnat tuovat kohteesta esiin jotakin sellaista, mikä muuten jäisi kokonaan huomaamatta.⁹⁸

Vaikka historialla on taipumusta muotoutua vallalla olevien käsitysten mukaiseksi "voittajien historiaksi", ja tutkijoiden on oltava huolellisia tulkinnoissaan, ei lukijaa/yleisöäkään saa pitää täysin kritiikittömänä vastaanottajana. Harvoin taiteen tutkijoiden tekstejä pidetään totuuden julistuksina. Tutkimus on keskustelua, eikä lukijaa voida sulkea keskustelun ulkopuolelle, passiivisen vastaanottajan asemaan.

3.4. Taiteilijana olemisen tavat ja taiteilijan maineen muodostuminen

Tutkimuksessaan *Kuvataiteilija taidemaailmassa* Vappu Lepistö lähestyy taiteilijuutta ja taidetta yhteisöllisestä, historiallisesta ja yhteiskunnallisesta näkökulmasta. Koko taidemaailma osallistuu taiteilijan tekemiseen⁹⁹. Merkittävimmiten taiteilijan tuottamisen instituutioiksi Lepistö nimeää taidekoulutuksen, kritiikin, taiteilijan julkisuuskuvaa luovat tiedotusvälineet sekä näyttelyjärjestelmän. Näyttelyissä kohtaavat niin taidemaailman eri toimijat kuin myös taiteen eri puolet: esteettinen ja kaupallinen.¹⁰⁰

Lepistö jakaa taiteilijakuvan eri aikoina vaikuttaneisiin yhdeksään erilaiseen tyyppiin. Romantiikan ajan kolme tyyppiä olivat traaginen elämästä vetäytyjä (taide elämän vastakohtana), sisäisen pakon ajama taiteilija (intensiivinen

⁹⁷ Sulkunen 1997, 45.

⁹⁸ Sulkunen 1997, 19 & 21.

⁹⁹ Lepistö 1991, 28.

¹⁰⁰ Lepistö 1991, 29-32.

elämäntapa) sekä marttyyri, joka uhraa itsensä taiteelle. Modernina aikana taiteilijuus koettiin kahdella tavalla: identiteetin luomisena tai ammattina, asiantuntemuksena. Postmodernina aikana tyypejä on jälleen kolme: tuotesuunnittelija (joka näkee teoksensa myyntiin tarkoitettuina tavaroina), kokonaistaideteoksena omaa elämäänsä elävä taiteilija sekä ryhmissä toimivat, yksilöllisyyttä horjuttavat taiteilijat. Näiden lisäksi on käsityöläistaiteilijan tyyppi, joka näkee taiteen käytäntönä ja tekemisenä enemmän kuin ajatteluna.¹⁰¹

M. C. Escher näyttäytyy näiden taiteilijakuvien pohjalta kolmella tavalla. Suunnitteluvaiheessa hän oli ehdoton aiheensa asiantuntija, toteutusvaiheessa käsityöläinen, joka hallitsi tekniikkansa täydellisesti. Jossakin kaiken taustalla Escherissä oli myös sisäisen pakon ajama taiteilija, joka usein tunsii olevansa vain kuvien välittäjä, predestinoitu tekemään taidettaan.

Toistuva piirre taiteilijoiden itsemäärittelyssä on, että tunnustettukaan taiteilija ei yleensä halua olla taidemaailman keskellä, asettaa itseään valtavirtaan. Ulkopuolisuuden kokemus antaa taiteilijalle mahdollisuuden tehdä taidettaan vapaasti, itsensä vuoksi.¹⁰² Hän voi ajatella, etteivät taidemaailmassa vallalla olevat säännöt hallitse häntä ja hänen taidettaan.

Toisaalta ehkä juuri tämä ulkopuolisuuteen ja marginaaliin asettuminen on osa taidemaailman säännöstöä. On vaikea kuvitella taiteilijaa, joka itseriittoisesti ilmoittaisi olevansa valtavirtaa, juuri sitä, mitä taiteelta odotetaan. Uutuus ja muutos kuuluvat oleellisina taiteeseen. Asettumalla taidemaailman keskipisteeseen taiteilija veisi teoksiltaan yllätyksellisyyden. Taiteilijana oleminen määrittyykin jonkinlaisen negaation kautta - jatkuvana ulkopuolisuuteen asettumisena.

Taiteilijan maineesta keskusteleminen on Howard S. Beckerin mukaan merkityksellistä ainoastaan individualistisessa taideteoriassa. Kun taiteilija määrittellään erityislahjakkaaksi ja ilmaisutavaltaan originaaliseksi, hänen

¹⁰¹ Lepistö 1991, 55-63.

¹⁰² Lepistö 1991, 24-25.

jokaisella teoksellaan ajatellaan olevan kulttuurillista arvoa ja jokainen teos vaikuttaa näin taiteilijan laatua ja arvoa mitaten hänen kokonaismaineeseensa.¹⁰³

Taiteilijan maine vaikuttaa tapaamme katsoa hänen teoksiaan. Kun tekijä on tunnettu, taiteella on eräänlainen takuu. Mikäli tekijä ei halua joitakin teoksiaan osaksi omaa kaanoniaan, hän saattaa luokitella ne keskeneräisiksi tai kaupallisessa mielessä tehdyiksi.¹⁰⁴ Escherin takuu näyttäisi olevan monimutkaisten matemaattisten teosten tekemisessä. Kun valitsemme katseemme kohteeksi hänen grafiikkaansa, valitsemme samalla maineeseen perustuvan, opitun katsomistavan. Taiteilijan maineen ohjaamalle katsojalle saattaa käydä jopa niin, ettei hän usko Escherin maisemien olevan todella ymmärrettäviä ilman hänen myöhemmän grafiikkansa sisältöjen tuntemista¹⁰⁵.

Escherillä vaikuttaa olevan useampia kaanoneja. Hänen teostensa maine matemaatikkojen keskuudessa perustuu säännöllisen tason jakamiseen ja mahdottomiin maailmoin, perspektiiveihin, jotka eivät ole kolmiulotteisessa maailmassa mahdollisia. Escher on myös tehnyt joitakin tasonjakamiskuvioita opetusmateriaaliksi kristallografian opiskelijoille - tällaiset teokset asettuvat automaattisesti taiteellisen luomisen kaanonin ulkopuolelle.

Escher teki Italian-kaudellaan (1922-1935¹⁰⁶) paljon maisema- ja arkkitehtuuriaiheista grafiikkaa. Tämä tuotanto muodostaa omanlaisensa, puhtaasti realistisen ryhmän taiteilijan tuotannossa. Myöhemmissäkin teoksissa (esimerkiksi Drie werelden 'Kolme maailmaa', litografia 1955) on toisinaan luontoaihe esillä niin vahvasti, että katsoja unohtaa ajatella Escheriä matemaattisena graafikkona. Myös omakuvat, kuten litografia Hand met spiegelende bol 'Käsi ja heijastava pallo' (1935), ovat usein hyvin realistisia, vaikka näkökulma totutusta poikkeakin.

¹⁰³ Becker 1982, 352-355.

¹⁰⁴ Becker 1982, 357.

¹⁰⁵ Hofstadter 2003, 44-47.

¹⁰⁶ Ernst 1989, 8.

Escherin maine graafikkona, joka jakaa erinomaisesti tason kuin tason tunnistettavin kuvioin, tutkii epätavallisia perspektiivejä ja on muutenkin keskittynyt vain teostensa sisällölliseen puoleen, perustuu vain osaan Escherin tuotantoa. Maineella on kuitenkin tapana kasautua juuri näin.

David Novitz kirjoittaa maineen kehämäisestä muodostumisesta. Taidemaailman vaikuttajat (esimerkiksi kriitikot) valitsevat huomionsa kohteet suunnattomasta määrästä vaihtoehtoja. Valintaperusteista ei juurikaan keskustella vaan valintoja pidetään itsestään selvinä. Usein perusteet ovat hyvinkin sattumanvaraisia.¹⁰⁷

Toisaalta Dickien mukaan on mahdollista tehdä virhe siinä, mikä teos nostetaan taiteen asemaan. Vaikkei taiteeksi kohottamisella ole vakiintunutta ohjeistoa tai vakavia seurauksia taiteen ulkopuolisessa maailmassa, taiteeksi nimitetty teos voi olla väärä. Mikäli kukaan ei arvostakaan teosta, sen ehdolle asettanut henkilö joutuu taidemaailmassa häpeään.¹⁰⁸

Novitzin mukaan valinnat ohjautuvat usein tunnettuuden perusteella. On yleinen ajatusmalli, että jos taiteilija olisi hyvä, hän ei olisi tuntematon vaan hänestä oltaisiin jo kuultu. Mainetta pidetään automaattisena takeena sille, että taiteilija on hyvä ja huomion arvoinen. Tutkijan/kriitikon oma tietämättömyys muuttuu valintahetkellä taiteilijan pätevyyden mittariksi.¹⁰⁹ Tuskin tutkijat kuitenkaan valitsevat kohteikseen vain tunnetuimpia taiteilijoita. Muoti muuttuu, ja taiteilijoita valitaan tutkimukseen tai näyttelyihin eri aikoina eri perustein. Muutenkaan pelkkää tunnettuuden määrää ei voida pitää taiteilijan arvostuksen mittarina. On olemassa taiteilijoita, joiden julkisuus ja maineen leviäminen eivät ole johtaneet heidän teostensa arvostamiseen.

Jonkinlainen "maine ohjaa valintaa"-tilanne toistuu kuitenkin helposti myös yksittäisten taiteilijoiden kohdalla. Kun graafikko saa korostetusti mainetta

¹⁰⁷ Novitz 2001, 271.

¹⁰⁸ Dickie 1981, 91.

¹⁰⁹ Novitz 2001, 271-272.

matemaattisiin sääntöihin pohjautuvilla teoksillaan, hänen muunlainen tuotantonsa valitaan pois tutkimuksesta ja kirjoituksista, sillä valinta vaikuttaa itsestään selvältä. Se osa tuotantoa, jota ei aiemmin ole nostettu esiin huomionarvoisena ja hyvänä taiteena, ei saa hyvän taiteen asemaa uudemmassakaan kirjoituksessa. Muutoksia tutkimuskohteissa kuitenkin tapahtuu, viimeistään silloin kun joku haluaa tutkimuksellaan keikauttaa konventioiden yksipuolistamaa tutkimuskulttuuria.

Myös museot toimivat tehokkaina taiteilijan maineen tuottajina tai sen kieltäjinä. Museon kokoelmiin pääseminen tuottaa erityistä statusta taiteilijalle. Museoiden hankinnat edustavat taidemaailmassa suurehkoa pysyvyyttä, sillä museot hyvin harvoin myyvät pois teoksia, jotka kerran ovat niiden kokoelmiin päässeet. Toisaalta museoillakin on usein rahoittajansa, eikä rahoittajia haluta taidehankinnoilla häätää.¹¹⁰ Rahalla saa päätäntävaltaa jopa siihen, millainen taide asetetaan museoinstituution alaisuuteen ja mitä jätetään sen ulkopuolelle.

Paitsi taiteilijalla, myös tekniikalla, tyyliuunnalla tai koulukunnalla voi olla maine¹¹¹. Escher on graafikko; grafiikka on perinteisesti koettu "vähemmän taiteeksi" kuin vaikkapa öljymaalaukset tai kuvanveisto. Erkki Anttonen kirjoittaa, että kysymystä alkuperäisen taideteoksen ja reproduktion suhteesta on pyritty ratkaisemaan koko grafiikan olemassaolon ajan¹¹². Erityisesti 1500-1700-luvuilla tuotettiin graafisia reproduktioita alkuperäismaalauksista, joiden maine sitten kasvoi grafiikan helpon monistettavuuden ja levitettävyyden ansiosta. Taiteilijan itse tuottamat originaaliteokset olivat grafiikassa tällöin harvinaisia.¹¹³

Monistettavuuden ongelmaan on suhtauduttu eri tavalla eri aikoina. Esimerkiksi 1890-luvulla monistettavuus käännettiin taiteenlajin vahvuudeksi: se lisäsi sekä demokraattisuutta, kun maalauksia alhaisemmat hinnat

¹¹⁰ Becker 1982, 117-119.

¹¹¹ Becker 1982, 358-359.

¹¹² Anttonen 1999, 3.

¹¹³ Anttonen 1999, 36.

mahdollistivat useammille alkuperäistäiteen hankkimisen kotiin, että teoksen näkyvyyttä. Ainut kappale unohtuu helpommin yksityiskokoelmiin kuin teos, jota on olemassa useampia.¹¹⁴ 1970- ja 1980-luvuilla esimerkiksi Ruotsissa, Ranskassa ja Yhdysvalloissa kirjattiin jopa sääntöjä siitä, mikä hyväksyttiin originaaligrafiikaksi. Oleellista oli taiteilijan oma osallistuminen teoksen tuotantoprosessiin.¹¹⁵

Kun otetaan huomioon satoja vuosia jatkunut monistettavuuden ongelmien kanssa kamppailu sekä grafiikan perinteinen asema enemmänkin tiedon jakajana kuin uuden taiteen mediana, on selvää, että grafiikan asema taidemaailmassa on edelleenkin häilyvä. Escherin valitsema taiteenlaji ei täten ainakaan helpota hänen kirjoittamistaan toimijaksi taidekentän sisäpuolelle.

4. Taidehistoria on yhteiskunnallinen rakennelma

”Taiteen historia muistuttaa kaikkein vähiten idylliä: makujen, näkemysten ja esteettisten mielipiteiden raivokas yhteentörmäily on säestänyt sitä koko sen olemassaolon ajan.”¹¹⁶

4.1. Yhteiskunta, hegemonia ja taiteen tradition muodostaminen

Yhteiskunta, jossa yksilö elää, määrittää yksilön ajattelutapaa. Hegemoninen ideologia muodostuu yhteiskunnassa itsestäänselvyudeksi. Kulttuurintutkija Raymond Williams määrittelee hegemonian käytäntöjen ja odotusten kokonaisuudeksi, merkitysten ja arvojen järjestelmäksi, jossa merkitykset vahvistavat toisiaan jatkuvasti. Hegemonia vaikuttaa todellisuudelta, absoluuttiselta totuudelta, joltakin, mikä ei voisi olla mitenkään toisin.¹¹⁷

¹¹⁴ Anttonen 1999, 15.

¹¹⁵ Anttonen 1999, 42-43.

¹¹⁶ Sutškov 1977, 38.

¹¹⁷ Williams 1988, 127.

Hegemonia ei kuitenkaan ole lukkiutunut. Se vaatii jatkuvaa uusintamista ja muokkausta. Vallitsevan kulttuurin ominaispiirteisiin kuuluu, että se rajoittaa vastakulttuurin muotoja, joita se itse myös tuottaa. Hegemonialla on kyky liittää itseensä sitä uhkaavat vastakulttuurit. Williamsin mukaan juuri taideteokset ovat hyviä hegemonian tutkimisen lähteitä - niissä voi nähdä sekä hegemonian taidetta muokkaavia piirteitä että hegemonian itsensä muuttumista.¹¹⁸

Yhteiskunta ja vallitseva kulttuuri vaikuttavat myös taiteilijaan, joka yhteiskunnassa elää. Juuri tässä onkin taiteen tärkeys, kirjoittaa Boris Sutškov teoksessaan *Realismin historialliset kohtalot* (1977): koska taiteilijan mieli on todellisuudesta riippuvainen, voidaan taiteen avulla ymmärtää todellisuutta. Taide on sekä esteettistä että tiedostavaa, ja se voi toimia niin ihmiskunnan muistina kuin yhteiskunnallisten olojen analyysinakin.¹¹⁹ Käsitetaiteilija Erkki Haapaniemi ilmaisee asian vahvasti: yhteiskunta "hallitsee -- yksilön kokemuksen mahdollisuudet"¹²⁰. Sellaista ei ole mahdollista konkreettisesti kokea, mikä on oman käsityskyvyn eli oman yhteiskunnallisen ja historiallisen tilanteen ulkopuolella; mielikuviutus tosin antaa mahdollisuudet toisenlaiseenkin kokemiseen.

Yhteiskunnan arvomaailma vaikuttaa perustaviin asioihin: Minkä taiteilija tuntee olevan tekemisen arvoista? Mikä on taidetta ja mikä pelkkää puuhastelua? Mihin kannattaa uhrata aikaa ja rahaa? Toisaalta taidemaailmalla tai valtiolla on kyky vaieta pois sellainen taide, jota se ei siedä.¹²¹ Teos on aina asetettava taiteeksi, eikä kaikelle tarjolla olevalle tarvitse tätä statusta myöntää. Lepistö mainitseeikin, että jopa koko korkeataiteen voi nähdä "visuaalisena ideologiana"¹²², omistavien luokkien arvomaailmaa pönkittävässä rakennelmana, johon hyväksytään ainoastaan sellaiset teokset, jotka tukevat omistavien luokkien asemaa.

¹¹⁸ Williams 1988, 130-131.

¹¹⁹ Sutškov 1977, 6-10 & 25-26.

¹²⁰ Haapaniemi 1992, 17.

¹²¹ Novitz 2001, 39.

¹²² Lepistö 1991, 161.

Sutškov kuvaa yhteiskunnan ja taiteen suhdetta hyvinkin suoraksi. Taiteessa ilmenevien pyrkimysten erilaisuus johtuu hänen mielestään suoraan yhteiskunnan ristiriidoista¹²³. David Novitz kertoo konkreettisesti, kuinka suora yhteys yhteiskunnallisten olojen muuttumisella voi olla taiteeseen. Hän aloittaa 1800-luvun Euroopasta, jossa samanaikaisesti tapahtuneet kolme suurta muutosta vaikuttivat koko yhteiskunnan toimintaan: taloudellisesta arvosta tuli elämänsisältöjen ensisijainen mittari, tekniikan kehitys vähensi merkittävästi käsityön tarvetta ja yksilönvapautta korostettiin erityisesti keskiluokan etujen nimissä.¹²⁴

Taiteilijat reagoivat näihin muutoksiin pyrkimällä erottamaan taiteen arvon rahasta eli tekemällä taidetta taiteen, ei markkinoiden vuoksi. Yksilönvapauden korostaminen salli taiteilijoillekin suuren vapauden tehdä juuri sellaisia teoksia kuin halusivat, ilman yleisön odotusten huomioimista. Tällaisten muutosten seurauksena taide kehittyi suuren yleisön ymmärtämättömiin - vain ne, joilla oli aikaa ja rahaa hankkia vaadittavia tietoja, ymmärsivät enää aikansa taidetta. Laajalle taiteen menettämälle yleisölle kehittyi omaa viihdettä, joka sittemmin nimettiin populaariksi.¹²⁵

Raymond Williamsin mukaan taide vastusti paitsi taloudelliseen arvoon sitoutumista myös laajemmin sitä, millaiseksi työ muuttui kapitalistisessa yhteiskunnassa. Kun työ mekanisoitui ja muuttui rutiiniksi, taiteilijat halusivat erottaa taiteen tästä tavallisesta ja arkisesta työstä. Romantiikan ajan myytti taiteilijanerosta kehittyi näistä lähtökohdista.¹²⁶

Keskiluokan vallassa olevat instituutiot, kuten taiteen opetus, näyttelytilat ja painokoneet, määrittelivät arvokkaan taiteen. Korkeataide vaati yleisöltään makua, jollaisen hankkiminen oli alempien sosiaalisten luokkien saavuttamattomissa. Näin yhteiskunnallinen luokkajako siirtyi suoraan

¹²³ Sutškov 1977, 38.

¹²⁴ Novitz 2001, 41-43.

¹²⁵ Novitz 2001, 43-46.

¹²⁶ Williams 1988, 179-180.

taidemaailmaan.¹²⁷ Taiteen tekemisen ja katsomisen tavat tulivat keskiluokan määrittelemiksi.

Kaikki korkeataiteen tai keskiluokan asemaa horjuttava taide oli helppo määritellä pelkäksi propagandaksi tai populaarikulttuuriksi¹²⁸. Vain korkeataiteella, näennäisesti poliittisesta sisällöstä vapaalla taiteella, on arvostettu korkeataiteen asema yhteiskunnassa. Katsoja vakuutetaan siitä, ettei taide ole poliittinen vallankäytön väline, minkä seurauksena katsoja on erityisen altis teoksen vaikutuksille¹²⁹. Hegemonia piiloutuu sanoutumalla puolueettomuudeksi.

Samanlainen poliittisuuden vähättely on vaivannut ajatusta kaanonin muodostumisesta: on ajateltu, ettei kaanon ole poliittinen, sillä poliittisuus ei kuulu taiteen ominaispiirteisiin. On helpompaa ottaa kaanon 'muodostuneena' kuin 'muodostettuna', pitää annettuja teoksia mestarillisina sen sijaan, että etsisi jokaisen taiteilijan kohdalla syytä siihen, miksi juuri hänen teoksensa ovat juuri siinä asemassa taidemaailmassa kuin ne ovat.

Arthur C. Danto tunnustaa taiteen ja yhteiskunnan tiiviin yhteyden, mutta pitää sitä jopa niin merkittävänä, ettei sallisi lainkaan taiteen erottamista yhteistoiminnan kokonaisuudesta. Hänen mukaansa olisi väärin kysyä, mikä on taiteen rooli yhteiskunnassa.¹³⁰ On kuitenkin vaikea tutkia taidetta lainkaan, mikäli jotkut taiteeseen liittyvät kysymykset on julistettu mahdottomiksi kysyä. Vaikka ympäröivän todellisuuden vaikutusta taiteen käytäntöihin ei voida unohtaa tai kieltää, taidemaailman todellisuutta ei sellaisenaan voida tutkia, ellei muodosteta jonkin verran keinotekoisesti käsitteitä järjestelmistä, kentistä tai taidemaailmasta, joka ajatuksen tasolla voidaan erottaa tutkimuksen kohteeksi kaikesta sitä ympäröivästä.

¹²⁷ Novitz 2001, 47-48.

¹²⁸ Novitz 2001, 48.

¹²⁹ Novitz 2001, 17.

¹³⁰ Danto 1991, 13.

Williams korostaa tradition tutkimuksellista merkitystä. Traditio ei ole sellainen menneisyyteen kuuluva liikkumaton rakennelma, jollaiseksi se yleensä koetaan, vaan versioitu menneisyys, valikoima asioita, jotka muokkaavat nykyisyyden. Valikoima muodostetaan poistamalla perinteestä kaikki se, mikä on vanhanaikaista tai ennenkuulumatonta - siis jonkin muun kuin nykyisen rakennelman puolesta puhuvaa. Traditio palvelee aina jonkin luokan valtaa perustelemalla nykyisen vallalla olevan järjestyksen oikeutetuksi.¹³¹

Novitz yhdistää taiteen ja politiikan myös niiden käyttämien muotojen avulla. Taiteen ominaisuudet, kuten yleisön vietteleminen vastaanottamaan teoksen sanomaa ja taiteen keinotekoisuus (artifice), ovat käytössä myös politiikassa, kun poliitikko pyrkii ajamaan ryhmänsä etuja.¹³²

Kun taiteella myönnetään olevan sellainen ominaisuus kuin vastaanottajan viettely, tuntuu tutkimukseni kannalta oleelliselta kysyä, keitä M. C. Escher grafiikallaan viettelee ja miksi. Millaiseen yleisöön hänen teoksensa toimivat? Hän ei perustele kehittämiään matemaattisia sovelluksia pelkästään rationaalisesti tai numeroin, joten hänen grafiikkansa voitaneen nimetä taiteeksi. Se toimii tunteen tasolla yleisölle, jolle matemaattiset yhteydet ovat kiinnostavia. Escher näyttäytyy Tolstoin peräänkuuluttamana taiteilijana, joka siirtää tieteen tutkimia totuuksia ja aikansa ihmisille merkittäviä tietoja tunteen kielelle¹³³.

4.2. Taidetta vai populaarikulttuuria?

David Novitz pohtii jakoa korkeataiteen ja populaaritaiteen välillä. Hänen mukaansa syyt jakoon eivät löydy taiteen sisällöistä tai muodoista vaan yhteiskunnallisista tapahtumista ja sosiaalisista käytännöistä. Vaikka tällä hetkellä ja tässä yhteiskunnassa taide on erotettu ihmisten arkielämästä ja populaarikulttuurista, jako ei ole olemassa konkreettisenä vaan ainoastaan

¹³¹ Williams 1988, 133-135.

¹³² Novitz 2001, 16-17.

¹³³ Tolstoi 2000, 263.

teoreettisella tasolla.¹³⁴ Taiteen ja populaarikulttuurin erottaminen toisistaan ei ole yksiselitteistä käytännössä eikä se ole sitä teoreettisestikaan. Rajat ovat häilyviä ja muuttuvat esimerkiksi yhteiskunnallisten tilanteiden, arvomaailmojen ja taidemaailman käytäntöjen muuttuessa.

Taidetta, kuten muitakaan yhteiskunnallisia ilmiöitä, ei voi irrottaa yhteiskunnan historiasta. Mikäli luomme arkielämästä irrallisen taidemaailman, luomme illusorisen rakennelman, jota ei voi tutkia. Taidemaailma ei ole irrallinen kappale, se on ihmisen luoma ja yhteiskunnassa erilaisten tapahtumien kautta nykyiselle paikalleen asettunut rakennelma. Taiteen paikka muuttuu sekä historiassa että tulevaisuudessa kunkin ajan arvojen ja yhteiskuntarakennelmien mukana.

Danto muistuttaa, että meillä on nykyään tiedossamme enemmän historiaa, jota vasten taidetta arvioida, kuin oli vaikkapa 1400-luvun taideyleisöillä. Kun peilaamme nykyisyyttä menneisyyden taidemaailmoja vasten, eteemme saattaa avautua uudenlainen ongelma: ehkä historia ei tuekaan käsitystämme taiteen tehtävistä.¹³⁵ Omat nykyhetkeen sidotut määritelmämme siitä, millaisia sisältöjä korkeataiteella tulisi olla, voivat romahtaa vertailussa taiteen historiaan.

Korkeataiteen teoreettinen erottaminen populaaritaiteesta oli ajankohtaista 1900-luvulla, kun haluttiin irrottaa korkeampaa makua vaativa taide "alemmasta". Jaon perustana onkin se, millaiseen makuun taide vastaa, ei niinkään mikään konkreettinen ja silmännähtävä ero. Tällaisesta makujen erottelusta seuraa helposti käsitys siitä, että korkeataide herättää syvällisiä tunteita ja ajatuksia, kun taas populaarin taiteen tehtäväksi riittää vanhojen tuttuun kaavojen kierrättäminen.¹³⁶ Osittain tämä vaikuttaisi olevan tottakin, sillä kulttuuriteollisuus helposti standardisoi tuotteensa myyntiin sopiviksi. Tekijät ajautuvat tekemään sitä, mikä sopii jakeluun.¹³⁷ Toisaalta

¹³⁴ Novitz 2001, 29-30 & 34-35.

¹³⁵ Danto 1991, 289.

¹³⁶ Novitz 2001, 35-36.

¹³⁷ Becker 1982, 128-129.

korkeataiteen tai viihteen edessä koettuja tunteita ja niiden merkityksellisyyttä on käytännössä vaikea erottaa toisistaan.

Lepistö kirjoittaa, että taiteen korkeakulttuurisen aseman vuoksi alun perin työläisluokasta lähtöisin olevien taiteilijoidenkin on taidemaailmassa toimiakseen omaksuttava ylempien sosiaaliryhmien arvot¹³⁸. Tämä kertoo taiteen ja viihteen oleellisesta erosta: taide on elämystä varakkaille, viihde taas jatkuvaa ajankulua, johon jokaisella on varaa. Raymond Williams toteaaakin porvarillisen 'massan' käsitteen neutraloivan luokkarakenteita. Kun kulttuurintuotannossa ja välityksessä on otettu käyttöön 'massan' käsite ja kulttuuria tuotetaan massayleisölle, vaarana on unohtaa todellisten vastaanottajien ja todellisen vastaanoton tutkiminen.¹³⁹ Viihdettä tuotetaan massoille, eikä sen katsota välittävän minkään yksittäisen luokan ideologiaa.

Mihail Lifšits kirjoittaa taiteen ja massakulttuurin erosta teoksessaan *Marxin esteettiset katsomukset* (1977). Rajana toimii tuottavuus, sen erilainen määrittely. Taiteellinen tuotanto ei ole taloudellisesta näkökulmasta tuottavaa, massakulttuuri sen sijaan on. Näin kapitalistinen yhteiskuntarakenne vaikuttaa suoraan siihen, millainen estetiikka yhteiskunnassa ja massakulttuurin kautta yhteiskunnan arjessa on vallalla - sellainen, joka myy.¹⁴⁰

Teemu Mäen artikkeli *Kuvien merkityksestä (6. versio)* (2001) käsittelee taiteen ja kuvien paikkaa länsimaisessa kulutuskapitalistisessa yhteiskunnassa. Kuten Mihail Lifšitsille, on Teemu Mäellekin taiteen ja viihteen ero tällaisessa yhteiskunnassa yksiselitteinen: viihteen tarkoitus on olla taloudellisesti tuottavaa. Tämän vuoksi viihde on suunnattu joko kaikille tai pienelle mutta varakkaalle ihmisryhmälle. Kaupallisuutensa vuoksi viihde pyrkii olemaan mahdollisimman kertakäyttöistä, jotta sen kulutus ei loppuisi. Samasta syystä viihdemaailma vastustaa muutosta.¹⁴¹ Taiteen toimialana on jotakin muuta.

¹³⁸ Lepistö 1991, 33.

¹³⁹ Williams 1988, 154-155.

¹⁴⁰ Lifšits 1976, 31-32.

¹⁴¹ Mäki 2001, 26.

Se, että meillä on tarve korkean ja populaarin erotteluun, kertoo jotakin yhteiskuntamme sosiaalisesta järjestäytymisestä. Samoin se, millaista taidetta arvostamme ja miksi, on sosiaalisista käytännöistä riippuvaista. On yleistä, että korkeataide määritellään sellaiseksi, joka luo uusia ajatuksia ja tunteita yleisössään - vastapainona populaarille, joka kierrättää vanhoja ja tuttuja tunteita. Vaikka Novitz toteaaakin, ettei jako ole näin yksinkertainen, hän myöntää, että tällainen käsitys jaosta on olemassa ja sitä käytetään.¹⁴² Vaikka taiteen jako on siis sosiaalisista käytännöistä johtuva, yleisö saattaa käsittää jaon perusteeksi esimerkiksi tämän uutuuden/vanhan kierrättämisen ristiriidan.

Mikäli Escherin grafiikkaa lähestytään tällä ajatuksella, on ymmärrettävää, ettei sen paikantaminen taiteeksi/populaarikulttuuriksi ole lainkaan helppoa. Toisaalta nämä teokset herättävät uusia oivalluksia ja riemastumisen tunnetta, toisaalta mikään elementti teoksissa ei ole varsinaisesti uusi ja vieras. Kaikki rakenneosat ovat tunnistettavia, usein arjen itsestään selvän tuttuuden tasolla.

4.3. Taide, arki ja yhteiskunta

Novitzin mielestä taiteen ja arjen suhdetta voidaan lähestyä kahta reittiä. Taide voidaan nähdä arkielämästä ja todellisesta maailmasta irrallisena kokonaisuutena, joka kuitenkin kuvien leviämisen kautta on päässyt sisään koteihimme, julkisiin tiloihin ja täten jokaisen länsimaisessa kulttuurissa elävän ihmisen elämään. Kuvat eivät näin ajateltuina kuitenkaan ole yhteydessä todellisen elämän tapahtumiin, ne ovat ainoastaan seinille ripustettuja koristeita. Toinen - postmodernistinen - lähestymistapa korostaa taiteen ja elämän perimmäistä yhteyttä: elämä on taidetta ja taide on elämää. Yksilö voi luoda oman maailmansa ja identiteettinsä valitsemalla itseensä haluamiaan piirteitä, ja näin elää ikään kuin kokonaistaideteosta. Vain tuntemalla historialliset syyt siihen, miksi taiteen asema on tällainen

¹⁴² Novitz 2001, 34 & 36.

kuin se nykyään on, voimme ymmärtää, kuinka taide ja elämä toisiinsa vaikuttavat.¹⁴³

Taiteen ja arjen suhde ei ole yksinkertainen. On olemassa muitakin tapoja katsoa taidetta kuin sen näkeminen koristeena tai koko elämän kokeminen teoksena. Välimuotona toimii esimerkiksi taiteen ymmärtäminen ihmiskunnan muistina, yhteiskunta-analyysinä¹⁴⁴ tai koko kulttuurin tapaan ihmisille arvoja välittävänä ideologisena toimintana. Taideteoksen voi lisäksi asettaa tavaraksi markkinoille muiden tavaroiden tavoin.

Taiteen yhteiskunnallinen tehtävä ihmisten arjessa voi olla myös vapauttava. Taiteilija Erkki Haapaniemi muistuttaa, että taiteen kautta ihmisille voidaan osoittaa "että on muitakin mahdollisuuksia kokea elämää, kuin ne, mitkä tarjoutuvat olemassaolevien voimakkaiden kulttuuri-instituutioiden kautta - talouden, joukkotiedotuksen, viihteen ja viihteellistyneen politiikan kautta". Taide-elämyksen kautta voi tapahtua valtavaa tiedostamista. Ihmiset voivat vapautua kokemaan itsensä uudella tavalla, irti kapitalistisen yhteiskunnan tavarakulttuurin kahleista.¹⁴⁵ Bourdieu kuvasi toimintaa taidekentällä hyvinkin samanlaisena kuin se elämäntapa, jota markkinatalouden lait kapitalistisessa yhteiskunnassa opettavat ihmisille¹⁴⁶, mutta Haapaniemelle taide on tie vapauteen näistä säännöistä. Vaikka kenttä toimisi omien lakiansa mukaan, ei luova toiminta kentän sisällä ole välttämättä sen rajoihin sidottua.

Taiteesta yhteiskunnan merkittävänä osana kirjoittavat myös Mika Aalto-Setälä, Ulla Karttunen ja Pekka Niskanen artikkelissaan *Taide yhteiskunnallisena tekona* (1992). Taiteen merkitys on heidän mukaansa siinä, että se osallistuu maailman esittämiseen - ja "maailmaa hallitaankin juuri hallitsemalla sen esittämisen tapoja". Ymmärrämme ja käsittelemme maailmaa sen representaatioiden kautta, ja näiden hallitseminen on ehdottomasti vallankäyttöä¹⁴⁷. Tässä piilee taiteen tekemisen ja taiteeksi

¹⁴³ Novitz 2001, 17-18 & 29-30.

¹⁴⁴ Sutškov 1977, 6-10 & 25-26.

¹⁴⁵ Haapaniemi 1992, 15 & 20.

¹⁴⁶ Bourdieu 1985, 170-172.

¹⁴⁷ Aalto-Setälä, Karttunen & Niskanen 1992, 68 & 74.

hyväksymisen valta. Kun maailman kuvaaminen nähdään maailman hallitsemisen keinona, on todellista merkitystä sillä, millainen taide ja millaiset toimijat taidemaailmaan hyväksytään, millaista taideteoriaa ja kritiikkiä kirjoitetaan ja millaista taidetta esitetään taiteena museoissa, taidekoulutuksessa ja niin edelleen.

Taiteen suhde ihmisten arkeen ei siis voi olla niin epäpoliittinen kuin millaiseksi se yleensä koetaan. Maailman kuvittaminen on samaan tapaan valintaa ja vallankäyttöä kuin historian kirjoittamien kertomukseksi. Taide on määritelty epäpoliittiseksi, kun politiikka on määritelty vain yhteisten asioiden hoitamiseksi¹⁴⁸. Näin yleisön on erityisen vaikeaa havaita taiteen kautta siirtyviä ideologioita ja hegemoniaa. Yleisöä ei kuitenkaan ole perusteltua pitää passiivisena vastaanottajana. Koulutus, kriittisyys, tieto taiteen maailman toimintatavoista sekä edellytykset havaita kulttuurin hegemonisia käytänteitä vaihtelevat yksilöittäin.

Vaikkei taiteilija omaksuisikaan hallitsevan luokan kulttuuria, hänen teoksensa saattavat silti päätyä korkeakulttuurin muurin kultaisemmalle puolelle. David Novitz muistuttaa, että useat äärimmäisessä köyhyydessä tehdyt taideteokset ovat nykyään mukana miljoonien dollarien taidekaupoissa¹⁴⁹. Teos on markkinoiden näkökulmasta tavara siinä missä mikä tahansa muukin: sen arvoa voidaan verrata muiden tavaroiden arvoon rahan avulla, kun se on asetettu osaksi markkinoiden järjestelmää.

Myös Lepistö kirjoittaa taiteilijasta yrittäjänä markkinoilla. Taiteilija ei voi vaikuttaa markkinavoimiin, joiden lakien mukaisesti teosten myynti toimii. Taiteen myyntiin vaikuttaa kuitenkin taiteilijan tyyli, joka toimii tavaramerkkinä¹⁵⁰, brändinä, joka tunnistetaan ja joka myy. Markkinoiden lakien mukaan on luotava tunnettuus, jokin, mikä erottaa muista ja saa ostajat kiinnostumaan. Ostava yleisö lähestyy taiteilijaa kuin tuotemerkkiä,

¹⁴⁸ Haapaniemi 1992, 9.

¹⁴⁹ Novitz 2001, 49.

¹⁵⁰ Lepistö 1991, 161.

jolta on totuttu odottamaan tiettyjä piirteitä. Taiteilijan maine on keskeinen osa teosten myyntiprosessia.

Pelkkä tieto taideteoksen tekijästä ja arvosta vaikuttaa yleisön tapaan katsoa teosta. Raha toimii mittarina, jonka mukaan toiset teokset ovat kiinnostavampia kuin toiset - kun tekijä on kuuluisa ja teos miljoonien arvoinen, on helppo pitää itsestään selvänä, että teoksella on suurempaa taiteellistakin arvoa kuin edullisemmilla ja tuntemattomammilla teoksilla. Novitzin mukaan tähän on syynsä. Ihmisillä on tapana arvostaa taiteessa samoja asioita kuin laajemminkin elämässä ja yhteiskunnassa, esimerkiksi uskonnollisia tai älyllisiä seikkoja, ja koska nyky-yhteiskunnassamme taloudelliset arvot ovat suurelle osalle ihmisiä hyvin tärkeitä, useat ihmiset huomaamattaan siirtävät taloudellisen arvostuksen myös tapaansa lähestyä taidetta.¹⁵¹ Yleistäminen olisi kuitenkin jälleen vaarallista. Museot ja galleriat eivät valitse teoksiaan pelkän rahallisen arvon perusteella, eivätkä kaikki yleisöt jaksaa kiinnostua teosten hinnoista, jos tarjolla on todellisia taide-elämyksiä. Kyse on tietyn ihmisryhmän oppimasta tavasta arvottaa taidetta, ei yleistotuudesta, joka sopii kaikkiin yleisöihin kapitalistisissa yhteiskunnissa.

5. Millainen M. C. Escher on kirjoitettu teokseen *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration?*

“His works are probably among the best known in the world. But perhaps his great success and the dispersion of his work all over the world are reasons why his work as a graphic artist is not investigated seriously and not well-considered by historians of art.”¹⁵²

5.1. Miksi juuri *M. C. Escher's Legacy?*

Graafikko M. C. Escherille kirjoitettua paikkaa taiteen ja tieteen maailmassa lähestyn teoksen *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration* (2003)

¹⁵¹ Novitz 2001, 50.

¹⁵² Emmer 2003, IX.

kautta. Artikkelikokoelma esittelee Escherin kolmesta näkökulmasta: sekä ihmisenä että vaikuttajana erikseen taiteen ja tieteen kannalta. Teoksessa pohditaan mm. kysymystä siitä, oliko Escher taiteilija tai tieteilijä, miksi taidemaailma ei ole toivottanut häntä tervetulleeksi ja miksi matemaatikot ovat erityisen kiinnostuneita hänen grafiikastaan.

Kirjoittajien esittämät kysymykset pitävät yllä käsitystä siitä, ettei Escheriä ole taiteentutkimukseen ikinä hyväksytty. Artikkeleissa ei pohdita taidemaailman määrittelyä sinänsä, tai sitä kuinka taidemaailmaan hyväksymistä voidaan mitata. Moni kirjoittaja lähtee ajatuksesta, että Escherin ulkopuolisuudelle on löydettävä selityksiä. Kysymys on selvästi näille kirjoittajille merkittävä, mutta miksi? Olettavatko kirjoittajat, että juuri tämä sisäpuolisuuden ja ulkopuolisuuden hahmottelu kiinnostaa lukijoita erityisesti, vai onko kirjoittajia erikseen pyydetty paneutumaan tähän kysymykseen? Joka tapauksessa kirjan alkuasetelma pitää yllä kuvaa Escheristä kahtia jaettuna joko tieteen tai taiteen maailman graafikkona, ei perustele kysymystä turhaksi tai loppuun käsitellyksi.

Escherin syntymän satavuotisjuhlan kunniaksi järjestetty kansainvälinen konferenssi pidettiin heinäkuussa 1998 Italiassa. Tämän vuoksi konferenssin jälkimainingeissa julkaistun artikkelikokoelman kirjoituksissa saattaa hieman ylikorostua Escherin Italian kauden maisemagrafiikka - luonnollisesti tämä aihe on paikan päällä noussut keskusteluun keskimääräistä useammin. Escheristä pyritään kuitenkin teoksessa antamaan kokonaisvaltainen kuva. Hänen taiteensa koko kaarta tutkaillaan samanveroisena, eikä kuuluisimpia mahdottomia maailmoja, kuten esimerkiksi litografioita Belvedere (1958) ja Waterval 'Vesiputous' (1961) korosteta graafikon muun tuotannon kustannuksella.

Tutkimuskysymyksen kirjan ensimmäisen osan (*Escher's World*) kohdalla ovat: Mikä vaikuttaa siihen, millaisia teoksia Escherin tuotannosta on valikoitunut tutkimuksen tai yleisön kiinnostuksen kohteeksi? Ketkä muodostavat Escherin

grafiikan yleisön? Kuinka artikkeleissa kuvataan graafikkoa kirjoittajana, hänen omaa tapaansa sanallistaa tuotantoaan?

5.2. Harhaanjohtava luokittelu

Bruno Ernst (matematiikan ja fysiikan professori Hans de Rijk) tuskailee artikkelissaan *Selection is Distortion*, kuinka yleisöllä on Escherin grafiikasta täysin vääristynyt kuva. Graafikon teoksista on nostettu esiin vain yksi osa: Escher on luokiteltu optisten illuusioiden kuvittajaksi. Luokittelu ohjaa katsomista ja muodostuu esteeksi taiteilijan intention ja vastaanottajan tulkinnan väliin.¹⁵³

Vaikka on luonnollista, että yleisö valitsee taiteilijan tuotannosta jonkin erityisen kiinnostavan tai viehättävän osan, tämä valinta muuttaa huomattavasti Escherin koko tuotannon sisältöä. Bruno Ernstin mielestä Escherin taiteilijuudessa merkittävää on se, ettei Escher koskaan toistanut itseään. Hän valitsi aina haastavimman tavan lähestyä ideoitaan, ja vain täydellisin idean kuvaamisen tapa kelpasi toteutettavaksi.¹⁵⁴

Ernst suhtautuu Escheriin kunnioittavasti. Hänen artikkelistaan voi aistia turhautumisen siitä, kuinka Escherin kaltaisen taiteilijan tuotanto on typistetty vain yhteen lukittuun käsitykseen: visuaaliset illuusiot. Tässä grafiikassa ideat ja niiden kunnianhimoinen toteuttaminen on tärkeämpää. Ernst nostaa koko Escherin tuotannon ydinajatuksiksi sen, että graafikko saa meidät havaitsemaan, miten hämmästyttävää oikeastaan onkaan, että hahmotamme tasolle piirretyn kuvion kolmiulotteisena¹⁵⁵.

Toisaalta Ernst itse sortuu kirjoittaessaan lukitsemaan Escherin taiteilijaksi, joka uudistui jatkuvasti, eikä koskaan palannut vanhoihin ideoihinsa uudelleen. Ernst ei perustele, mikä visuaalisissa illuusioissa tai Escherin maineessa on niin vaikea hyväksyä - kuvaamisen keinoilla leikittely oli

¹⁵³ Ernst 2003, 6-8.

¹⁵⁴ Ernst 2003, 10-14.

¹⁵⁵ Ernst 2003, 12.

kuitenkin tärkeää Escherille itselleen. Todettuaan aiemmin, että taiteentutkimuksen käsitteiden käyttäminen Escherin grafiikan ääressä on suorastaan haitallista¹⁵⁶ Ernst ei kuitenkaan kerro, kuinka Escherin taidetta tulisi tutkia ilman näitä käsitteitä tai ainakin jonkinasteista visuaalisten illuusioiden käsittelyä.

Valinnasta kirjoittaa myös kognitiivisen tieteen professori Douglas R. Hofstadter artikkelissaan *Mystery, Classicism, Elegance: an Endless Chase After Magic*. Hän kertoo, kuinka vahva kokemus hänelle oli nähdä ensimmäistä kertaa Escherin puupiiirros *Dag en nacht* 'Päivä ja yö' (1938) ja millainen pettymys tämän jälkeen oli selata Escherin grafiikkaa esittelevää kirjaa¹⁵⁷. Hofstadter tarvitsi aikaa, ennen kuin Escherin aluksi tylsältä ja yksinkertaiselta vaikuttanut grafiikka avautui ja osoittautui lopulta aivan yhtä innoittavaksi kuin tuo ensimmäinen, mystinen katsomiskokemus. Ilman pitkäjänteistä motivaatiota tutustua Escherin koko tuotantoon hänkin olisi valinnut vain mielenkiintoisen ensivaikutelman antavan osan graafikon tuotannosta ja jättänyt muut teokset huomiotta.

Hofstadterin ensimmäistä käsitystä Escheristä ei ohjannut yleinen mielipide siitä, mikä osa graafikon tuotannossa on katsomisen arvoista, vaan silkkä sattuma - teos *Dag en nacht* sattui olemaan erään Hofstadterin isän kollegan työhuoneen seinällä¹⁵⁸. Hänen ensikosketuksensa Escheriin oli kuitenkin varsin tavallinen, sillä hän näki yhden graafikon tunnetuimmista teoksista. Yhden kuvan perusteella silloin kaksikymppinen Hofstadter loi käsityksensä Escheristä ja pettyi kohdatessaan taiteilijan todellisen tuotannon.

Hofstadterin ensimmäinen Escher-kokemus oli hyvin intensiivinen - samankaltaisesta katsomiskokemuksesta kirjoittaa taiteilija István Orosz (s. 1951). Hänen mukaansa näiden teosten ohittaminen parissa sekunnissa on mahdotonta. Näyttelyssä yleisön on pysähdyttävä jokaisen kuvan edessä.

¹⁵⁶ Ernst 1989, 14.

¹⁵⁷ Hofstadter 2003, 25-27 & 30.

¹⁵⁸ Hofstadter 2003, 25.

Katsomiseen on varattava aikaa, jotta teoksen ydinajatus avautuu.¹⁵⁹ Tällaiset katsojien kokemukset kumoavat käsitystä siitä, että Escherin grafiikka on jokaiselle helposti lähestyttävää ja välittömästi ymmärrettävää.

Täysin vastakkainen on Ottawassa sijaitsevan Kanadan National Galleryn taidekasvattaja Jean Francois Légerin mielipide: nuoret aikuiset innostuvat Escherin grafiikasta, sillä näiden teosten vastaanotto on välitöntä. Escherin grafiikka ei vaadi katsojalta taiteen tuntemusta, katsojan ei tarvitse tietää mitä taiteessa tapahtui ennen ja jälkeen Escherin. Viesti on sisällä teoksissa, sitä ei tarvitse etsiä muualta taidemaailmasta.¹⁶⁰

Taidemaailman konventioista vapaa katsominen saattaa olla syynä siihen, miksi juuri visuaaliset illuusiot ja konstikkaat kuvaustavat on nostettu Escherin tuotannosta esiin. Niitä on helppo katsoa, niistä on helppo puhua eikä niitä tarvitse osata asettaa taiteen kaanoniin, jotta niiden sisältö aukeaisi katsojalle. Tämä ei kuitenkaan ole ainutlaatuista taiteen maailmassa. Escher ei ole ainoa taiteilija, jonka teokset ovat ymmärrettäviä ilman taidemaailman historian tuntemusta.

Taidemaailmasta kirjoittaa myös Hofstadter: "I -- started to realize what a distorted image of Escher's artistic personality had been given to me". Hän viittaa käsityksen vääristäneisiin kirjoihin ja näyttelyihin, jotka keskittyvät paradokseihin ja illuusioihin graafikon muun tuotannon kustannuksella.¹⁶¹ Merkittävää on kirjoittajan valitsema sanamuoto: vääristynyt kuva on aktiivisesti *annettu*, ei itsestään syntynyt.

Hofstadter myöntää katsovansa nykyään mieluiten Escherin varhaisen Italian-kauden maisemia ja leikittelee ajatuksella, olisiko hän koskaan ymmärtänyt niiden sisältöä, ellei olisi ensin tutustunut kuuluisampaan, absurдитеetteja korostavaan Escherin taiteilijanuran osaan. Tai olisiko kukaan koskaan kuullutkaan Escheristä, mikäli hän olisi pysytellyt maisemagraafikkona, eikä

¹⁵⁹ Senechal 2003, 85.

¹⁶⁰ Senechal 2003, 85 & 88.

¹⁶¹ Hofstadter 2003, 40-41.

kääntänyt taiteilijuutensa suuntaa muuttaessaan pois Italiasta? ¹⁶² Tämä poikkeaa tietenkin kokonaan Ernstin esittämästä vaihtoehdosta, että Escheristä olisi tullut kuuluisa nimenomaan jatkamalla maisemagraafikkona ¹⁶³.

Näitä pohtiessaan Hofstadter toistaa tutun ajatuksen siitä, ettei kukaan koskaan katso mitään kontekstista irrallaan. Escherin myöhäisempi tuotanto on niin tunnettua, että harva pääsee näkemään hänen italialaisia maisemiaan tietämättä, mitä Escheristä niiden tekemisen jälkeen tuli, millaiseen myöhempään tuotantoon näitä maisemia voi verrata. Kirjoittaja menee jopa niin pitkälle, että toteaa Escherin myöhemmän tuotannon tuntemisen saattavan olla ainut keino nähdä hänen Italian-maisemiensa taianomaisuus. ¹⁶⁴

5.3. Escher ja yleisö

Toinen *Centennial Celebration* -kirjan toimittajista, Michele Emmer, lainaa esipuheessaan *Escher, in Rome, Again* vuoden 1985 Escher-näyttelyluetteloon kirjoittamaansa esittelyä kerratakseen, että kyseessä on graafikko, jonka teokset ovat äärimmäisen tunnettuja ja kuitenkin jatkuvasti taidehistorioitsijoiden vakavan tutkimuksen ulkopuolella. Hän muistuttaa samaisessa esittelyssään, että Escherin ensimmäinen kansainvälisesti merkittävä näyttely järjestettiin vuonna 1954 matemaatikoiden kongressin yhteyteen ja että Escherillä oli monipuolisesti yhteyksiä tiedemaailman toimijoihin, kuten matemaatikoihin, kristallografeihin ja fyysikoihin. ¹⁶⁵

Kuten kappaleessa 3.2. Taide ja yleisö kirjoitin, on yleisön asennoituminen teoksiin hyvinkin riippuvaista etukäteistiedoista ja kontekstista, jossa taiteilija on totuttu kohtaamaan. Vaikka ensimmäisen merkittävän näyttelyn asettamia ennako-oletuksia vielä olisikin ollut mahdollista vastustaa, on myöhempi Escherin grafiikan esille asettaminen ja teoksista kirjoittaminen

¹⁶² Hofstadter 2003, 44-47.

¹⁶³ Ernst 1989, 15-16.

¹⁶⁴ Hofstadter 2003, 44-47.

¹⁶⁵ Emmer 2003, IX.

ohjannut yleisöä toistuvasti samaan suuntaan: vastaanottamaan Escherin matemaattisena taiteilijana, illuusioiden ja perspektiivien mestarina.

Marjorie Senechalin kirjaama keskustelu *Parallel Worlds: Escher and Mathematics, Revisited* tarjoaa mielenkiintoisen katsauksen eri tieteen- ja taiteenalojen toimijoiden näkemyksiin Escherin yleisön rakenteesta ja tavasta katsoa taiteilijan grafiikkaa. Senechal aloittaa kertomalla tutkimuksesta, jonka mukaan taideyleisö viettää teoksen edessä aikaa keskimäärin 17 sekuntia, mutta museohenkilökunnan kokemuksen mukaan Escherin teosten eteen ihmiset seisautuvat jopa minuuteiksi¹⁶⁶. Teoksissa on jotain niin erikoista, että niitä halutaan katsoa kauan, niistä halutaan kerätä lisää visuaalista tietoa. Kaikki yksityiskohdat, graafikon tekninen taitavuus ja teosten tarjoamat oivallukset tekevät katsomisesta nautinnollisen kokemuksen.

Taitelija István Orosz tiivistää yleisön kokemuksen: tärkeää ei vaikuta olevan kuva itsessään vaan ajatteluprosessi, jonka kuva käynnistää. Hänen mielestään Escherin teokset ovat kommunikaatiota tai ainakin jotain hyvin kommunikaation kaltaista. Tästä grafiikasta on helppo keskustella, ja usein yleisö pysähtyykin teosten eteen juuri keskustelemaan ja osoittelemaan toisilleen kuvien yksityiskohtia.¹⁶⁷

Escherin grafiikka koostuu tutuista hahmoista, joita taiteilija on asettanut epätavallisiin tilanteisiin. Jokaisen on helppo tunnistaa linnut, kalat ja liskot, mutta tuttuudesta huolimatta (tai ehkä juuri kuvien tuttuuden vuoksi) katsoja yllättyy esitystavasta. Oivallukset teosten edessä tuntuvat niin ilahduttavilta, että niistä halutaan puhua ääneen. Pelkkä oman mielen sisäinen hämmästyminen ei riitä, katsoja haluaa tehdä kokemuksesta sosiaalisen.

Escherin grafiikan kohdeyleisöksi *Parallel Worlds: Escher and Mathematics, Revisited* -artikkelissa tarjotaan nuoria aikuisia, jotka ovat kiinnostuneita älyä vaativista peleistä. Nuorten mielestä Escherin grafiikka on 'mahtavaa' ja

¹⁶⁶ Senechal 2003, 83.

¹⁶⁷ Senechal 2003, 83 & 86.

'coolia'; siihen ei viitata estetiikan sanastolla, joka ei sopisi kokemukseen ja jota nuoret harvoin tuntevatkaan. Toisaalta yleisö ei koostu ainoastaan nuorista. Viehtymys ongelmien ratkaisemiseen ei ole ikäkysymys. Matemaatikoidenkin kiinnostusta tähän grafiikkaan selitetään juuri ongelmanratkaisulla - kyse ei siis ole siitä, miten paljon matematiikkaa Escher on teoksissaan käyttänyt vaan matemaatikoiden luontaisesta kiinnostuksesta päättelyyn ja älyn käyttöön, johon Echerin grafiikka katsojiaan kutsuu.¹⁶⁸

Douglas R. Hofstadter alkoi esitellä ensimmäistä käsiinsä samaansa Escher-kirjaa ystävilleen. Kiinnostus oli valtava. Grafiikka vetosi moniin, mutta erityisesti juuri edellä kuvatun kaltaisiin älyllisistä haasteista nauttiviin, kummallisesta ja mystisestä innostuviin ihmisiin.¹⁶⁹

Millaista Escherin teosten katsominen sitten on? Hofstadter kertoo elävästi omista kokemuksistaan Escherin grafiikan äärellä. Hän kuvailee asennoitumistaan ikään kuin kuvan sisäpuolelle, katselemaan maisemaa ja outoja käännöksiä maailmassa.¹⁷⁰ Tämä huomio vaikuttaa oleelliselta: esteettinen tai etäännyttävä näkökulma on kaukana siitä konkretian asteesta, jolla Escherin grafiikka on Hofstadterin kertoman mukaan häneen alusta asti vaikuttanut.

Tästä konkreettisuudesta kertoo myös Jean Francois Légerin huomio siitä, miten Escheriä voi lähestyä helposti vailla minkäänlaista tietoutta taidemaailmasta ja sen tapahtumista¹⁷¹. Marjorie Senechal toteaa, että mitä enemmän Escherin teosta katsoo, sitä paremmin sitä ymmärtää. Vaikka katsoja on jatkuvasti hämmästynyt siitä, että taiteilija on tullut edes ajatelleeksi kuvaamiensa maailmojen luomista, katsomalla teosta saa kuitenkin informaatiota siitä, kuinka tuo maailma on rakennettu.¹⁷² Se, mikä saa katsojan pysähtymään Escherin teoksen eteen, saattaa olla kuvan

¹⁶⁸ Senechal 2003, 85-86.

¹⁶⁹ Hofstadter 2003, 31.

¹⁷⁰ Hofstadter 2003, 26-30.

¹⁷¹ Senechal 2003, 88.

¹⁷² Senechal 2003, 88.

avautumisen tuottama riemu. Katsoja näkee vähitellen, miten monimutkainen kolmiulotteinen visuaalisuus on luotu kaksiulotteiselle pinnalle.

Toisinaan yleisölle ei kuitenkaan riitä se, mitä kuvassa konkreettisesti näkyy. Escher itse hämmästyi aidosti siitä, että hänen teoksissaan nähtiin mystiikkaa, uudelleensyntymisen symboliikkaa ja niin edelleen. Hän vain katsoi maailmaa ja kertoi, mitä näki. Taiteilijan poika George Escher kertoo isänsä olleen sitä mieltä, että hänen teoksissaan on näkyvillä kaikki, mitä hän niillä haluaa sanoa. Ihmisten tapa lukea omia kuvitelmiään hänen grafiikkaansa tuotti mitä kummallisimpia tulkintoja.¹⁷³

Tulkintojen esittämiselle saattaa löytyä osasyynä Maaria Lingon tutkimuksesta, jonka mukaan taideteoksen edessä kokija joutuu ristiriitaan elämyksellisen kokemuksen (johon teos kutsuu) ja rationaalisen ajattelun (jota pidetään arkielämässä arvokkaana ja välttämättömänä) välillä¹⁷⁴. Rationaalinen selittäminen on automaattinen tapa asennoitua teokseen, jonka tarjoamalle emotionaaliseen kokemiselle katsojalla ei välttämättä ole valmista mallia. Toisaalta kokemusta visuaalisesta on tarjolla nykykulttuurissa kaikkialla. Olisi yksinkertaistettua väittää, ettei katsojalla ole mallia elämykselliseen kokemukseen maailmassa, jossa elämyksellisyydestä on tullut kauppatavara muiden joukossa.

5.4. Grafiikasta kertova kirjeenvaihto

M. C. Escher kirjoitti omasta grafiikastaan paljon – hän kävi kirjeenvaihtoa useiden hänen taiteestaan kiinnostuneiden ihmisten kanssa, julkaisi kirjoja ja artikkeleita ja piti taiteestaan luentoja. Onko graafikon omassa retoriikassa jotakin sellaista, mikä saa tutkijat toistuvasti kyselemään, onko hän taiteilija vai ei?

M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration alkaa matemaatikko H. S. M. Coxeterin kirjoituksella *Escher's Fondness for Animals*, jossa kirjoittaja tutkii

¹⁷³ Senechal 2003, 89.

¹⁷⁴ Linko 1998, 24.

Escherin tapaa tarkkailla eläimiä, kirjoittaa niistä ja liittää niitä oleellisina aiheina teoksiinsa. Artikkelista välittyy kuva tarkkanäköisestä havainnoijasta, joka huomaa pienimmätkin yksityiskohdat ja ajattelee jokaisen teostensa kuvion rakennetta huolellisesti etukäteen. Escher kirjoitti kirjeissään hyvin tarkkoja kuvauksia havaitsemistaan eläimistä, esimerkiksi lintujen liikkeistä niiden syödessä pähkinöitä ja delfiineistä uimassa meressä. Sama huolellinen tarkastelu siirtyi taiteilijan tapaan kirjoittaa grafiikastaan - hän kuvaili valitsemiaan lintu- ja kala-aiheita niiden muotojen, mutkien, tunnistamiseen vaikuttavien yksityiskohtien kautta.¹⁷⁵

Escher kirjoitti koko elämänsä ajan aktiivisesti kirjeitä useille ihmisille. Yksi näistä kirjeenvaihtotovereista oli yhdysvaltalainen Escher-keräilijä Cornelius van Schaak Roosevelt, joka keräsi 1950-luvun alkupuolelta lähtien laajan kokoelman Escherin taidetta, graafikkoon liittyviä lehtiartikkeleita, kirjoja, kirjeitä, luvallisia ja luvattomia kopioita Escherin teoksista ja niin edelleen, kunnes lahjoitti kokoelmansa Washingtonin National Gallery of Artille vuonna 1974¹⁷⁶.

Escherin ja Rooseveltin kirjeenvaihto paljastaa miesten roolit toistensa elämässä: Roosevelt halusi hankkia lisää Escherin alkuperäisteoksia ja saada tietoa graafikon taiteesta ja vastineeksi tästä hän toimi Escherille eräänlaisena agenttina Yhdysvalloissa. Hän esimerkiksi antoi yksityiskohtaisia neuvoja siitä, miten Escherin kannattaisi vastata eri tahojen pyyntöihin käyttäen hänen teoksiaan ja auttoi muutenkin taiteilijaa, joka ei halunnut ottaa liikemiehen roolia. Keräilijä ja taiteilija tapasivat toisensa vain kaksi kertaa, mutta kirjeistä on luettavissa molemminpuolinen kunnioitus ja ystävyys. Escher kommentoi kirjeissään paitsi omaa taidettaan, uusia ideoitaan ja teostensa saamaa vastaanottoa, myös taidetta laajemmin, maailman tapahtumia sekä oma elämänsä hyvinkin tuttavalliseen tapaan.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Coxeter 2003, 1-4.

¹⁷⁶ Hollist & Schattschneider 2003, 52-54.

¹⁷⁷ Hollist & Schattschneider 2003, 54-58 & 61.

Kirjeistä voi lukea täydellisydentavoittelijan halun tehdä itsensä ymmärretyksi - taiteilija liitti kirjeisiinsä myös piirroksia pyrkiessään selittämään teostensa syntyprosessia ja tekovaiheita. Myös Rooseveltia kuvataan perfektionistiksi. Hänen tapansa arkistoida ja huoltaa kokoelmaansa oli hyvin järjestelmällinen ja viimeistelty.¹⁷⁸ Vaikuttaakin siltä, että näiden kahden miehen ystävyys perustui luonteiden samankaltaisuudelle. Escher on todennäköisesti kokenut voivansa luottaa täysin pedanttiseen ja omistautuvaan Rooseveltiin, joka piti taiteilijan puolta USA:ssa alkuvuosien tuntemattomuudesta kuuluisuuteen asti.

Escher kirjoitti kirjeitä myös toimittajille, jotka kirjoittivat hänestä lehtiin. Kirjeistä löytyy sopimuksia käytännön asioista ennen artikkelien julkaisemista, kuten graafikon pyyntöjä siitä, että hänen teoksistaan painetaan hyvälaatuisia kuvia, jotka on otettu alkuperäisvedoksista, sekä kommentteja jo julkaistuista artikkeleista. On kiinnostavaa, kuinka Escher saattoi ohittaa vain pienellä huomautuksella tapauksen, jossa hänen teoksensa värejä oli lehden painovaiheessa muutettu, mutta kiinnittää aivan erityistä huomiota väriin sanavalintoihin. Vuonna 1961 Scientific American -lehden toimittaja esimerkiksi käytti lehteen painetun vedoksen esittämistä linnuista sanaa 'identtinen', kun linnut eivät olleet - Escher korosti - edes 'samankaltaisia'.¹⁷⁹ Graafikon itsensä mielestä värien muuttaminen ei ollut yhtä vakavaa kuin teoksen idean - kuvioiden välisten suhteiden - vääränlainen tulkinta.

Useista lähteistä tuntuu nousevan esiin Escherin omanarvontuntoinen tapa kirjoittaa itsestään ja taiteestaan. Vuonna 1969 Mick Jagger kirjoitti graafikolle pyytääkseen lupaa painaa yhden taiteilijan teoksen levyn kanteen. Hän puhutteli Escheriä tuttavallisesti etunimellä. Kun Escher vastasi kohteliaasti kieltäytyen Jaggerin assistentille, hän muisti lisätä kirjeen loppuun: "By the way, please tell Mr. Jagger I am not Maurits to him".¹⁸⁰

¹⁷⁸ Hollist & Schattschneider 2003, 53-58.

¹⁷⁹ Hollist & Schattschneider 2003, 58-59.

¹⁸⁰ Hofstadter 2003, 34.

Hyvän kirjoittajan tavoin Escher osasi käyttää kirjeissään dramaattisia sanankäänteitä. Maisemia kuvatessaan Sienassa 24-vuotias Escher kirjoitti ystävälleen useiden loistavien grafiikanvedosten syntyvän tuottoisista käsistään, mutta kysymyksen niiden sisältämästä kauneudesta hän päätti jättää tuleville, kurjille sukupolville¹⁸¹.

Kun muistetaan, että Escher toistuvasti vakuutti teostensa tulkinnan olevan turhaa ja kaiken taiteilijan intention löytyvän pelkästään katsomalla teosta¹⁸², tämä rikkumaton oman taiteen kunnioitus on toki ymmärrettävää. Kun taiteilija irrottaa otteensa teoksistaan, ne ovat yleisön ja kriitikoiden tulkintojen armoilla. Todennäköisesti omastaan poikkeavien tulkintojen kohtaaminen turhautti Escheriä, joka vaikutti päättäväisesti puolustavan taiteilijan oikeutta lopullisesti määrittellä teostensa sisällön. Ehkä hänen oli otettava asenteekseen "minä vastaan maailma", väsymätön teostensa puolustaminen ja usko omiin kykyihinsä, jotta hän jaksoi perfektionistista taidettaan vuodesta toiseen tehdä. Kenelläkään ei ollut oikeutta kohdella häntä epäkunnioittavasti - hänhän etsi totuutta ja täydellisyyttä, toteutti kutsumustaan kuolemaansa asti.

5.5. Oliko Escher taiteilija?

Entä M. C. Escher ja taide? Millaisia nimityksiä *Centennial Celebration* -kirjan artikkelit graafikolle tarjoavat?

Kun ajatellaan, että 'taiteilija' on jotakin sellaista, jonka tekemiseen vaikuttavat esimerkiksi taidemaailman suhteet ja käytännöt, yhteiskunnalliset konventiot, instituutiot ja taiteesta kirjoittaminen, on yksi artikkelikokoelma toki pieni otos koko taidekentästä. Escherin paikka esitetään kirjassa huterana, ja sitä lähestytään 2000-luvun näkökulmasta. Se, mitä Escheristä halutaan hänen syntymänsä 100-vuotisjuhlan kunniaksi julkaista, kertoo,

¹⁸¹ Hofstadter 2003, 50: "the question whether they contain any beauty, that I shall leave to be answered by the miserable generations to come."

¹⁸² Lamontagne 2003, 71.

kuinka taide- ja tiedeyhteisöt graafikon juuri nyt katsovat oikeaksi representoida.

Esipuheessaan matematiikan tohtori Doris Schattschneider kuvaa Escheriä tarkkailijaksi, ajattelijaksi, käsityöläiseksi ja sekä graafisen taiteen mestariksi ("a master of the craft of graphic art") että tieteen ja matematiikan alan tutkijaksi, joka itse tosin tutkijuutensa kieltää¹⁸³. Tällaiset sanat ('ajattelija', 'tutkija', 'tarkkailija') viittaavat filosofiseen puoleen Escherin taiteessa. Yhtä hyvin kuin kuvataiteilijaa voi kuvata tällaisilla sanoilla, voisi kuvauksen kohteena olla kirjailija, filosofi, tieteilijä tai henkinen johtaja. Vaikka Schattschneider itse selvästi pitää Escheriä taiteilijana, joka haastaa yleisönsä uudelleen ja uudelleen, mutta on saanut taidemaailman puolelta kohdata väärinymmärrystä ja perusteetonta tyylyttä¹⁸⁴, hän käyttää esipuheessaan tällaisia avoimia sanoja.

Eryteisesti taiteen kysymyksiin artikkelissaan pureutuu professori Douglas R. Hofstadter. Ehkä kognitiivisen tieteen ja ihmisen ajatusmekanismien tutkijana hänelle on sosiaalisesti helpompaa kyseenalaistaa taidemaailman käytäntöjä kuin taidemaailman sisäpuolella työskentelevien kirjoittajien. Hän esittääkin oman teoriansa siitä, miksi Escheriä ei pidetä taiteilijana.

Viidestä Hofstadterin perustelusta kahden voi katsoa liittyvän suoraan taidemaailmaan: ensinnäkin tietoinen tai tiedostamaton kateus Escherin suosiosta, mikä johtaa perusteluun siitä, ettei kukaan niin suosittu voi oikeasti olla hyvä; toiseksi osa taiteilijoista näkee matemaattisuuden automaattisesti vastakkaisena taiteelle, jolloin Escherin tyyli ei lainkaan sovi 'taiteen' käsitteen alaiseksi. Seuraava väite on enemmänkin esteettinen: vähäinen värienkäyttö ja tarkka teosten toteutus poistavat taiteen vaatimia spontaanisuuden sekä tunteiden ilmaisun piirteitä.¹⁸⁵ Kun Escherin teoksista löytyy näin sekä sisällön että vastaanoton ominaisuuksia, jotka eivät sovi

¹⁸³ Schattschneider 2003, V-VI.

¹⁸⁴ ks. Schattschneider 2003, V. Kirjoittaja kuvailee New York Timesissa vähän ennen Rooman Escher-kongressia julkaisemaa taidekriittikkä, jossa Escherin todettiin olevan "Just a nonartist in the art world.", minkä Schattschneider kääntää enemmän taidemaailman kuin Escherin itsensä ongelmaksi.

¹⁸⁵ Hofstadter 2003, 25.

taidekentän sääntöihin, hänet on helppo pudottaa pelin ulkopuolelle. Hofstadterin käsitys taidemaailmasta ja sen käytännöistä vaikuttaa kuitenkin hyvin mustavalkoiselta. Kaikki taide ei ole värikästä tai taidemaailman ulkopuolella epäsuosittua, eivätkä tällaiset perustelut yksinään riitä kysymyksen ratkaisuksi.

Arvio siitä, että populaariksi määritelty taide on korkeakulttuurin näkökulmasta huonompaa ja heikompaa saa myös perustelunsa Hofstadterilta. Hän väittää, että sekä laitton että laillinen Escherin teosten kopiointi levynkansiin ja julisteisiin 1970- ja 1980-luvuilla söivät Escherin mainetta liikaa. Hofstadter puuttuu myös taiteilijan itsensä käyttämään retoriikkaan. Escher kutsui itseään enimmäkseen "graafikoksi" ("graphic artist" tai "printmaker"), ja on täten ollut ensimmäinen, joka ei ole antanut itselleen taiteilijan nimitystä.¹⁸⁶ Sanojen käyttö on valintaa samoin kuin teosten (taiteilijan valitsema tai hallitsemattomissa oleva) esittämiskontekstikin. Kummallakin voi olla pysyviä vaikutuksia yleisön tapaan katsoa taidetta. Tällaisetkaan perustelut eivät tunnu riittäviltä. Kuvien levitys Internetissä, populaarikulttuuri ja kaupallistaminen ovat kohdanneet useita sellaisiakin taiteilijoita, joita ei ole pudotettu pois taidemaailmasta.

Hofstadter itse pitää Escheriä ehdottomasti taiteilijana. Hän löytää Escherin grafiikasta runoutta, eleganssia ja kykyä tiivistää. Maisemissaankin graafikko ikään kuin runollistaa todellisuutta, korostaa ja ohittaa yksityiskohtia sen mukaan, millaisen tunnelman teokseensa haluaa luoda. Kirjoittajan mielestä tämän grafiikan todistaa taiteeksi myös se, kuinka teokset koskettavat miljoonia ihmisiä, saavat katsojat huomaamaan maailman outoutta ja loistavuutta.¹⁸⁷

Hofstadter on artikkelikokoelman suorasanaisin taidemaailman kriitikko. Hän esittää jyrkkiä mielipiteitä siitä, kuinka taidemaailma kieltäytyy näkemästä omia tuomioitaan pikkumaisina. Escher typistetään pelkäsi pinnallisten visuaalisten temppujen tekijäksi, vaikka graafikon vahva vaikutus miljooniin

¹⁸⁶ Hofstadter 2003, 25.

¹⁸⁷ Hofstadter 2003, 27, 35 & 42.

ihmisiin on kiistaton. Taidemaailma on sulkenut tämän graafikon ulkopuolelleen sen sijaan että ylistäisi hänen kykyään koskettaa ihmisiä. Hofstadter jopa julistaa näin toimivan yhteisön, taidemaailman, menettäneen merkityksensä kokonaan.¹⁸⁸ Hofstadter on omien kokemustensa perusteella varma siitä, etteivät taidemaailman toimijat pidä Escherin grafiikkaa taiteena. Hän valitsee helpon ratkaisun ja syyttää ulkopuolisen oikeudella taidemaailmaa kaikesta Escherin kohtaamasta epäonnesta.

Toinen erityisesti Escherin suhdetta taidemaailmaan pohtiva kirjoittaja teoksessa on Marjorie Senechal. Hän myöntää, ettei Escher itse koskaan väittänyt olevansa taiteilija tai kuuluvansa taidemaailmaan, mutta pohtii kuitenkin taidekriitikoiden oikeutusta kirjoittaa Escher toistuvasti taidehistorian ulkopuolelle ("insisting that Escher will be, at most, a footnote in the history of twentieth century art")¹⁸⁹.

George Escher toteaa isänsä olleen enemmänkin 'katsoja' kuin 'taiteilija'. Escherin tapa katsoa ja nähdä maailma on se, mikä hänen grafiikassaan tuottaa yleisöille oivalluksia. Koska hän kuvasi asioita niin kuin ne itse näki, Escher yllättyi toistuvasti katsojien tulkitessa hänen teoksiaan.¹⁹⁰ Tästä näkökulmasta vaikuttaa ymmärrettävältä, että Escher väitti teostensa sisältävän jo kaiken, mitä hän niillä haluaa sanoa - että tulkinta on tarpeetonta.

M. C. Escherin grafiikan ja tieteen suhdetta kuvaa puheenvuorossaan psykologian professori Claude Lamontagne. Hänen mielestään Escher tuo grafiikassaan esiin tiedon haurautta, sen hypoteettisuutta. Tieto on luotettavaa paikallisesti, mutta aina on löydettävissä jokin laajempi yhteys, jossa paikallisesti todeksi luultu tieto kumoutuu. Lamontagne tiivistää Escherin taiteen ja matematiikan yhteyden yksinkertaiseen lauseeseen: matematiikka oli Escherille kuvien kielioppi.¹⁹¹ Lamontagne antaa esimerkin

¹⁸⁸ Hofstadter 2003, 27-28.

¹⁸⁹ Senechal 2003, 83.

¹⁹⁰ Senechal 2003, 88-89.

¹⁹¹ Senechal 2003, 87 & 89.

lähestymistavasta, jossa matemaattisuutta ei tarvitse nähdä ongelmana, vaan sen voi antaa ottaa paikkansa luonnollisena osana Escherin grafiikkaa.

6. Escher taiteilijana ja esikuvana

”It was profoundly moving for me to discover that I was not the only one to have such ‘crazy’ ideas in his head with the ability to express them on paper. I was certain that M. C. Escher and I were kindred spirits - -”¹⁹²

6.1. Taiteilija-kirjoittajat ja Escher

Teoksen *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration* toinen osa, *Escher's Artistic Legacy*, painottuu nimensä mukaisesti graafikon taiteelliseen tuotantoon sekä teosten inspiroimien taiteilijoiden tapoihin tehdä taidetta. Suuri osa kirjoittajista on taiteilijoita, vaikka kirjoittajien koulutukselliset taustat vaihtelevat taidekoulutuksesta (esimerkiksi Matjuška Teja Krašek, István Orosz) matematiikkaan (S. Jan Abas) ja kaupalliseen alaan (Sandro Del Prete) asti.

Kuten Howard S. Becker kirjoittaa, teoksen ja materiaalien välistä rajaa ei taiteessa ole helppo määrittää. Se, mitä yksi taiteilija tekee, saattaa toimia toiselle resurssina, jonka pohjalta hän taas tekee omaa taidettaan.¹⁹³ Näin voidaan todeta käyneen M. C. Escherin tapauksessa: on olemassa taiteilijoita, jotka käyttävät Escherin tason jakamisen tekniikoita tai kehittelevät hänen grafiikantöitään pidemmälle, ideoivat niiden päälle lisää. Heille Escherin taide on tukipylväs, jonka päälle he rakentavat omia ideoitaan ja taidettaan.

Useimmat taiteilija-kirjoittajista kertovat artikkelinsa aluksi, miten he ovat alun perin törmänneet Escherin grafiikkaan ja mikä heitä näissä teoksissa kiehtoo. Syyt ovat kaikilla samankaltaisia: tunne siitä, että Escher ajatteli

¹⁹² Del Prete 2003, 125.

¹⁹³ Becker 1982, 91.

taiteesta samalla tavalla kuin kirjoittaja itse, matemaattisten kuvioiden ja symmetrian kauneus, äärettömyyden ja perspektiivien kiehtovuus.

Escher koetaan useassa artikkelissa edelläkävijäksi, joka on jättänyt haasteen seurata aloittamiaan polkuja. Kukin taiteilija on valinnut oman tapansa, omanlaisensa median ja itselleen ominaiset sisällöt teoksilleen. Yhteys Escheriin on kuitenkin vahva, toisinaan jopa ehdoton: Peter Raedschelders kirjoittaa jokaisen teoksensa olevan suoraa seurausta haasteesta luoda säännöllisen tason jakamisen kuvioita ilman suoraa Escherin kopiointia¹⁹⁴. Ilman Escheriä näitä teoksia ei olisi lainkaan olemassa.

Joidenkin taiteilijoiden yhteys Escheriin löytyy inspiraatiosta: suurin inspiraation lähde on jokin sellainen, mikä on inspiroinut myös Escheriä itseään. Esimerkiksi S. Jan Abas kirjoittaa Escherin ja oman taiteensa yhteneväisyyden löytyvän siitä, kuinka vahvasti Alhambran mosaiikit ovat vaikuttaneet kummankin taiteilijan tuotantoon¹⁹⁵. Abas itse on kuitenkin kehittänyt näitä symmetrisiä kuvioita ei-esittävään suuntaan.

Samanlainen taiteilijatarina on myös Victor Acevedolla: hänellekin vierailu Alhambrassa oli vahva ja innoittava kokemus. Acevedo aloitti intensiivisen Escherin piirrosten tutkimisen, millä oli suurta vaikutusta hänen taiteeseensa.¹⁹⁶ Acevedo on sittemmin liittänyt useisiin öljymaalauksiinsa tason jakamisen tekniikalla toteutettuja aiheita.

Eva Knoll, joka on teoksissaan tutkinut pinnan jakamista, geometrisia kuvioita ja kolmiulotteisuutta, kertoo olleensa tietoinen Escherin teoksista niin kauan kuin muistaa. Näin ollen hänen on lähes mahdotonta paikantaa ensimmäistä Escheriin liittyvää taiteellista ideaansa tarkasti.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Raedschelders 2003, 230.

¹⁹⁵ Abas 2003, 108.

¹⁹⁶ Acevedo 2003, 113-115.

¹⁹⁷ Knoll 2003, 189.

Kirjoittajista erikoisin yhteys Escherin taiteeseen löytyy István Oroszilta. Hän sai kirjeessä Bruno Ernstiltä teosidean, jossa kaksi maailmaa yhdistyy toisiinsa peilin kautta. Ernst oli tarjonnut ideaa ensin Escherille itselleen, mutta tämä ei sitä elinäkään ehtinyt toteuttaa. Orosz otti haasteen vastaan ja tutki idean pohjalta sekä Escherin teoksia että peilien käyttöä taiteessa laajemminkin. Lopulta etsaus valmistui. Lisänä alkuperäiseen ideaan Orosz liitti anamorfisen Escherin muotokuvan piilotettuna kuvan etualalle.¹⁹⁸

Myös Kelly M. Houle on valinnut M. C. Escherin taiteensa aiheeksi. Hän tekee anamorfisia kuvia, joiden sisältö selviää katsojalle vasta kun hän näkee kuvan lieriönmuotoisen peilin kautta. Houlen kiinnostus Escheriin lähti mystisistä ja piilotetuista maailmoista, äärettömyydestä sekä perspektiivien suhteellisuudesta. Koska Houle kuvaa kaikkea tätä anamorfisilla teoksillaan, hänen mielestään oli loogista valita Escher ensimmäisen muotokuvasarjansa päähenkilöksi.¹⁹⁹

6.2. Escherin jalanjäljillä - seuraajien asema taidemaailmassa

Inspiraationsa M. C. Escherin grafiikasta löytäneiden taiteilijoiden mediat vaihtelevat tietokonegrafiikasta perinteiseen öljymaalaukseen ja kuvanveistoon. Tason jakamiseen keskittyneiden taiteilijoiden valintana on enimmäkseen tietokonegrafiikka, sillä tietokoneella muotojen kokeileminen eri muotoisille pinnoille on paljon nopeampaa ja yksinkertaisempaa kuin käsin.

Lähes jokaisesta artikkelista löytyy sama painotus: taiteilijat korostavat tekevänsä täysin itsenäistä taidetta, eivätkä Escherin teosten kopioita. Taiteilijoilla on useita perusteluja itsenäisyydelleen.

Robert Fathauer, joka on erikoistunut tasonjakamiskuvioihin, muistuttaa Escherin kuoleman jälkeen tehdyistä matemaattisista löydöistä, esimerkiksi fraktaaleista. Tällaiset keksinnöt avaavat Fathauerin mielestä mahdollisuuden

¹⁹⁸ Orosz 2003, 215-217 & 224.

¹⁹⁹ Houle 2003, 175-176.

jatkaa Escherin tutkimuksia uusista lähtökohdista ja luoda kuvioita, jollaisia Escher ei aikanaan voinut luoda.²⁰⁰ Monille muillekin 'jatkaminen' ja 'kehittäminen' tuntuvat olevan ne sanat, joilla eroa Escheriin perustellaan. Eva Knoll kuvailee yhteyttään Escheriin sanoilla: "I do not intend to imitate him, but rather build from where he left off."²⁰¹

Bruno Ernstin kuvaidean toteuttanut István Orosz vaikuttaa olevan kaksinkertaisen itsenäisyyden tarpeessa: hänen on omittava teoksensa sekä Escheriltä että idean alkuperäiseltä keksijältä, Ernstiltä. Orosz selittää valinneensa peilin kuvan keskeisimmäksi aiheeksi, jonka ympärille koko kuva kehittyi. Taiteilijan valintojen kautta lopullinen kuva on itsenäinen, omilla ehdoillaan syntynyt.²⁰² Ulkopuolelta tullut idea vaikuttaa suuremmalta epäitsenäisyydeltä kuin ulkopuolelta otettu mekaaninen toteuttamisen tapa - idea tekee taiteilijasta originaalin. Suunnitteluvaiheessa Orosz tutki peilien käyttöä taidehistoriassa, ja suuri osa hänen kirjoittamastaan artikkelista koostuukin peilin idean ja eri käyttötarkoitusten pohtimisesta. Keskittymällä tähän yksityiskohtaan taiteilija löysi oman tapansa toteuttaa toisen ideaan pohjautuvan kokonaisuuden.

Makoto Nakamuran (s. 1947) on helppo osoittaa kehittäneensä Escherin ideoita eteenpäin: hän on siirtänyt kaksiulotteisen tason jakamisen kolmiulotteisiin kappaleisiin, joita voidaan yhdistellä niin, ettei tilaan jää ainuttakaan aukkoa²⁰³. Kun taiteen muoto on edeltäjän tyylistä niin selvästi eteenpäin jalostettu, on helppo myöntää, että Escherin teoksilla on ollut taiteilijaan vahva vaikutus. Irralliseksi perustelemisen tarvetta ei juuri ole.

Anamorfisten kuvioiden tekijä Kelly M. Houle kääntää taiteensa yhteyden Escheriin jopa päinvastaiseksi. Siinä, missä Escherin grafiikassaan käyttämät pallonmuotoiset peilit vääristävät todellisuutta, Houlen kuviot ovat todellisuudessa vääristyneitä ja ilmaisevat sisältönsä vasta lieriön muotoisen

²⁰⁰ Fathauer 2003 154, 164.

²⁰¹ Knoll 2003, 198.

²⁰² Orosz 2003, 228.

²⁰³ Nakamura 2003, 207.

peilin kautta. Toisaalta ideatasolla kyse on tismalleen samoista asioista kuin Escherinkin taiteessa: kaksi- ja kolmiulotteisen leikistä, kaoottisen maailman muuttumisesta järjestelmälliseksi, tunnistettavaksi kuvaksi.²⁰⁴ Samoin kuin Nakamuran kolmiulotteiset teokset, anamorfinen kuvaustekniikka on helposti selitettävissä itsenäiseksi, taiteilijan omaksi valinnaksi, sillä Escher ei tätä tekniikkaa käyttänyt.

Richard A. Termes maalaa teoksensa pallonmuotoisille pinoille. Luultavasti juuri tekniikan erillaisuuden vuoksi Termes on käyttänyt taiteessaan rohkeasti samoja ideoita kuin Escher, jopa ottanut kuva-aiheita suoraan Escherin grafiikasta (esim. *Finishing an Escher*, jonka aihe nimensä mukaisesti on suoraan Escherin luonnoksista²⁰⁵).

Samankaltaisuuden korostaminen vaikuttaa luonnolliselta myös Sandro Del Pretelle (s. 1937), joka piirroksissaan käsittelee perspektiivien ja ulottuvuuksien näennäisyyttä. Hän on löytänyt vahvan yhteyden Escherin ajattelutapojen ja oman taiteensa välille. Taiteilijoita yhdistää idean korostuminen teoksissa muodon kustannuksella, mutta erojakin on: siinä, missä Escher oli matemaattisesti pikkutarkka, pyrkii Del Prete enemmänkin kauniiseen tai humoristiseen lopputulokseen kuin pedanttiin tarkkuuteen²⁰⁶.

Del Pretelle yhteys Escheriin on selvästi kunnia-asia, jota ei tarvitse piilotella: "It is very clear that I have been just as fascinated by the pictures of M. C. Escher, and he later influenced and inspired me greatly!"²⁰⁷ Tunne yhteenkuuluvuudesta ei ole taakka, josta pitäisi pyristellä omaperäisyyteen. Halu seurata mestarin jalanjäljillä on iloinen asia, osoitus siitä, että omat ideat eivät ole täysin irrallisia ja kummallisia, vaan niillä on yhteys merkittävään edelläkävijään.

²⁰⁴ Houle 2003, 178 & 180-181.

²⁰⁵ Termes 2003, 283.

²⁰⁶ Del Prete 2003, 125.

²⁰⁷ Del Prete 2003, 125.

Varsinkin Escherin 'säännölliseksi tason jakamiseksi' nimeämä taiteen tekotapa vaikuttaa niin oleellisesti Escheriin liitettävältä lajilta, että sen parissa toimivat taiteilijat haluavat erityisesti korostaa eroavuuttaan Escheristä. Perspektiivi-illuusiot on mahdollista asetella uudenlaisiin maisemiin ja ympäristöihin niin, ettei niiden yhteys Escheriin ole yhtä ilmiselvä kuin tason jakavien kuvioiden. Escher itse hämmästeli olevansa ainoa, joka pinnan peittävien kuvioiden parissa työskenteli²⁰⁸, eikä hän osoittanut minkäänlaista halua omia kyseistä taiteen muotoa kokonaan itselleen. Kuitenkin juuri tämä kollegojen puute on saattanut hänet haluamattaan tasonjakamisessa monopoliasemaan.

Victor Acevedo myöntää tietokoneteknologian käyttämisen edesauttaneen omaa valintaansa ryhtyä tekemään taidetta koko pinnan täyttävistä tunnistettavista kuvioista. Tietokoneella kokeilujen tekeminen on paljon helpompaa ja nopeampaa kuin käsin. Digitaalinen tekniikka on näennäisesti kaukana käsityömaisestä grafiikan tekemisestä, mutta se nostaa esiin samoja kysymyksiä kuin perinteinen grafiikka: Mitä tapahtuu alkuperäisen taideteoksen auralle, kun teos on monistettavissa? Murtuuko kulloinkin korkeataiteen ainutkertaista aitoutta korostava rakennelma?²⁰⁹

Koska monet Escherin seuraajista (esimerkiksi Victor Acevedo, S. Jan Abas, Robert Fathauer sekä Eva Knoll) tekevät joko pelkästään tai muun tuotantonsa ohessa monistettavaa taidetta, heidän asemansa taidemaailmassa vaikuttaa samankaltaiselta kuin graafikoiden. Kuinka korkeataide hyväksyy monistettavat teokset, joiden arvo ei perustu yksityisomistukselle ja ainutkertaisuudelle?

Erkki Anttonen kirjoittaa tällaisista grafiikan kohtaamista ongelmista. Vaikka monistettavuudesta on haittaa korkeataiteen näkökulmasta, sen voi muuttaa myös grafiikan (ja nykyään tietokonegrafiikan) eduksi: monistettavana teokset pysyvät edullisempina kuin yksittäiset maalaukset, mikä tarkoittaa tietenkin taiteen demokratisoitumista. Yhä useammilla on varaa hankkia taideteos

²⁰⁸ ks. esim. Krašek 2003, 199: "What can be the reason of my being alone in this field?"

²⁰⁹ Acevedo 2003, 123.

kotiinsa. Toiseksi se, että teoksesta on olemassa useita kappaleita, vähentää teoksen unohtumista lukittuna ainoastaan yhteen paikkaan.²¹⁰

Escherin tapauksessa sekä laillinen että laitton teosten levittäminen esimerkiksi levynkansissa ja T-paidoissa 1960-luvulta lähtien ja useat Escheri-aiheiset Internet-sivustot nykyään tietenkin lisäävät graafikon näkyvyyttä. Tällainen kopiointi olisi toki ollut mahdollista, vaikka alkuperäinen media olisi ollut vaikkapa öljymaalaukset. On vaikea määrittellä, minkä verran Escherin maineeseen on vaikuttanut grafiikanvedosten myyminen ympäri maailmaa ja mikä osuus on ollut muilla Escher-aiheisilla tuotteilla. Näyttelyjen kokoamisen voi joka tapauksessa olettaa olevan helpompaa, kun taiteilijan teokset eivät ole yksittäiskappaleita vaan niitä on mahdollista metsästä useista eri lähteistä.

Escherin seuraajille monistettavuus tarjoaa toisenlaisia mahdollisuuksia kuin graafikolle itselleen. Tietokonetekniikan aikana ei tarvitse huolehtia esimerkiksi alkuperäisen laatan kulumisesta ja vedosten laadullisista eroista. Anttonen kirjoittaa, että originaalisuuden määrittelyssä on tapahtunut oleellinen muutos: siinä, missä ennen alkuperäisyyden mittarina pidettiin taiteilijan omaa osallistumista teoksen valmistamiseen, nykyään originaalina pidetään teosta, joka toteuttaa taiteilijan alkuperäisen intention²¹¹. Tämä vapauttaa tietokonetta käyttävät taiteilijat valitsemaansa mediaan kohdistuvalta kritiikiltä.

Anttonen pohtii myös tietokonegrafiikan epäselvää asemaa. Emme vielä tiedä, otetaanko tällä tekniikalla tuotetut teokset taidemaailmassa vastaan alkuperäisenä taiteena.²¹² Uudehkona taidemuotona digitekniikka ei vielä ole paljastanut kaikkia mahdollisuuksiaan eikä asettunut taidehistorian sisä- tai ulkopuolelle. Ehkä teknisen valintansa vuoksi häilyvään marginaaliin joutuneet Escherin seuraajat kokevat erityistä samankaltaisuutta Escherin kanssa; he oleilevat jossakin taiteen ja tieteen maailmojen välimaastossa.

²¹⁰ Anttonen 1999, 15.

²¹¹ Anttonen 1999, 48.

²¹² Anttonen 1999, 49.

6.3. Edelläkävijä

Useat taiteilija-kirjoittajat artikkelikokoelmassa asennoituvat Escheriin ihailleen. Heille M. C. Escher on edelläkävijä, haastaja, jonka jalanjäljille on lähdettävä, vaikka alusta asti on selvää, ettei kukaan voi alkuperäistä voittoa. Seuraajien puolella on kuitenkin digitaalisen tekniikan kehitys sekä uudet matemaattiset löydöt.

Kirjoittajat nostavat Escheristä esiin hyvin mairittelevia piirteitä. Graafikko oli ensisijaisesti tiedonjanoinen "ajatteleva taiteilija"²¹³; edelläkävijä, jolle saamme olla kiitollisuudenvelassa²¹⁴ ja joka jatkoi sinnikkäästi tason jakamisen kokeiluja silkasta luomisen tuottamasta ilosta²¹⁵.

Escherin edelläkävijyydelle löytyy useita perusteluja. Taiteilija Tamás F. Farkasin (s. 1951) mielestä merkittävintä on se, kuinka graafikko teoksillaan laajensi visuaalisen havaitsemisen rajoja²¹⁶, Victor Acevedolle Escherin toistoon perustuva tekniikka ennusteli digitaidetta²¹⁷. Toisille pioneeriudesta todistavat kaikki seuraajat, joita Escherillä nykyään taiteen maailmassa on. Sandro Del Prete muistuttaakin, ettei Escheriä enää voida pitää taidehistorian kannalta mitättömän pienenä tekijänä, sillä hän on aloittanut kokonaisen suuntauksen, johon kuuluu omaperäisiä taiteilijoita kaikkialta maailmasta²¹⁸. Taustalla tässäkin kommentissa on ajatus siitä, että on ihmisiä, jotka pitävät Escheriä mitättömänä. Lukijalle syntyy vankka käsitys siitä, että Escher on syrjitty edelläkävijä, joka tarvitsee jokaisen puolustajan, jonka onnistuu saamaan.

Vain yhdessä Escherin taiteelliseen tuotantoon ja seuraajiin liittyvässä artikkelissa pyritään liittämään Escher osaksi taidehistoriaa. Siinä, missä muut

²¹³ De Mey 2003, 140.

²¹⁴ Farkas 2003, 153.

²¹⁵ Nakamura 2003, 214.

²¹⁶ Farkas 2003, 153.

²¹⁷ Acevedo 2003, 123.

²¹⁸ Del Prete 2003, 125.

korostavat graafikon omaperäisyyttä ja yksinäistä joukon johtajuutta, muistuttavat Claudio Seccaroni ja Marco Spesso Escher-tutkimuksen yksipuolisuudesta: graafikon taidehistoriallinen tutkimus on unohdettu kokonaan ²¹⁹. Erityisesti kirjoittajat pyrkivät etsimään Escherin useissa teoksissaan käyttämien arkkitehtonisten aiheiden lähteitä.

Kirjoittajat liittävät Escherin tiiviisti hollantilaiseen perinteeseen. Arkkitehti ja teoreetikko Jan Vredeman de Vriesin perspektiivejä ja rakennusten kuvausta tutkivat kirjat ovat niin tunnettuja Hollannissa, että on turvallista olettaa Escherinkin tunteneen maanmiehensä tuotantoa. Tämä argumentti lähtökohtanaan Seccaroni ja Spesso todistavat yhteyksiä näiden taiteilijoiden välille sekä liittävät lopulta Escherin osaksi jatkumoa nykypäiviin asti: erityisesti teatterin lavastustaiteessa käytetään nykyään samanlaisia perspektiivi-illuusioita kuin Escherin grafiikassa, toisinaan jopa suorina viittauksina Escheriin kuten Luca Ronconin ohjaamissa näytelmissä. ²²⁰

6.4. Miksi Escher oli taiteilija?

Onko M. C. Escherin grafiikka sitten taidetta? Escheriä seuranneiden taiteilijoiden etujen mukaista voisi olettaa olevan perustella Escherin grafiikka taiteeksi - sehän vakiinnuttaisi heidän omaakin asemaansa taidemaailmassa.

Michele Emmer, matematiikan professori, joka on tehnyt Escher-aiheisen videon, siteeraa artikkelissaan Escherin puhetta vuodelta 1965. Escher toteaa olevansa koko sydämeästään graafikko, vaikka sana 'taiteilija' saattaakin hänet hämilleen. ²²¹ Taidemaailman ulkopuolisena toimijana Emmer vaikuttaa helposti todistelevan, että graafikko itse määritteli itsensä tekemisprosessin kautta graafikoksi, käsityöläiseksi, ei niinkään lopputuloksen kautta taiteilijaksi. Miten sitten on taiteilija-kirjoittajien laita?

²¹⁹ Seccaroni & Spesso 2003, 265.

²²⁰ Seccaroni & Spesso 2003, 266 & 272-273.

²²¹ Emmer 2003, 143: "Thus I am a graphic artist with heart and soul, though I find the term 'artist' rather embarrassing."

Taiteilija Kelly M. Houle on myös löytänyt Escherin vahvan käsityöläisyyden. Hän viittaa samankaltaiseen graafikon omaan lausuntoon, jonka mukaan hän haluaa olla enemmänkin käsityöläisgraafikko kuin taiteilija. Houle nostaa kuitenkin Escheristä esiin myös taiteilijalle sopivia luonteenpiirteitä: hän pakeni todellisuuden kaottisuutta taiteen maailmaan, jossa sai kontrolloida vapaasti aivan kaikkea; hän tunsi olevansa ainut kaltaisensa, oli yksinäinen tehdessään kutsumuksensa mukaista taidetta; hän halusi ratkaista taiteellaan ongelmia ja näyttää sitten katsojalle sekä ongelman että sen ratkaisun.²²²

Yksinäisyys sopii romantiikan ajan taiteilijakuvaan: taiteilija vetäytyy elämästä omaan maailmaansa ja taiteeseensa, antaa kaikkensa taiteen tekemiselle²²³. Ongelmien löytäminen ja ratkaiseminen tavallisesta poikkeavin tavoin on myös osoitus taiteilijan omaperäisestä luovuudesta. Taide on tekijälleen oma maailmansa, jonka ongelmia taiteilija voi turvallisesti ratkoa.

Taiteilija Jos De Mey (s. 1928) kirjoittaa Escherin intohimoisesta tarpeesta ylittää itsensä toistuvasti, luoda ideoistaan mahdollisimman täydellisiä kuvia. Hänen mielestään intohimo on todelliselle taiteilijalle luonteenomainen piirre.²²⁴ Todellinen taiteilija tarvitsee siis taidon lisäksi vimmaa: päättäväistä tekemistä ja jatkuvaa itsensä haastamista. De Mey kirjoittaa itse taiteilijana, joten hänen tekstistään on luettavissa hänen omat ihanteensa siitä, millainen oikea taiteilija on. Hän ei liitä taiteilijaksi tulemistä taidemaailman käsitteeseen tai muuhun ympäristöön vaan perustelee Escherin taiteilijaksi tämän sisäisten ominaisuuksien avulla.

Escherin taidetta oman taiteensa perustaksi tutkinut Eva Knoll esittää myös arvionsa Escherin taiteilijuuden ytimeistä. Escherin grafiikka on sivutuote hänen tutkimuksistaan, ei itseisarvo sinänsä.²²⁵ Tässäkin kuvauksessa on selvää se, mitä Knoll itse kokee todellisen taiteilijan kutsumukseksi: uteliaisuuden,

²²² Houle 2003, 178-181.

²²³ Lepistö 1991, 55-58.

²²⁴ De Mey 2003, 140.

²²⁵ Knoll 2003, 189.

tutkimisen, syventymisen. Idea ja ajattelu ovat tärkeämpiä kuin niiden vaikutuksesta lopulta syntyvä teos.

Taiteilija Matjuška Teja Krašek löytää Escheristä ominaisuuden, joka sopii taiteilijaan, muttei tieteilijään: taiteilija etsii vaihtoehtoisia ratkaisuja jo ratkaistulle ongelmalle. Taiteilijan tuottama tieto on Krašekin mielestä yhtä tärkeää kuin tieteenkin.²²⁶ Hänen artikkelistaan on luettavissa käsitys siitä, että taide ilmaisee hyvin oleellista tietoa maailmastamme, ja siksi taiteen ja tieteen tulisi löytää toisensa sen sijaan, että niitä pidetään toisilleen vieraina, irrallisina elämänalueina. Kun taide esittää yhä uusia ratkaisuja ongelmille, se saattaa löytää jotakin sellaista, mitä jatkuvasti eteenpäin pyrkivä tiede ei koskaan tulisi löytäneeksi.

7. Escher tieteen maailmassa

“I get the feeling that I am moving farther and farther away from work that would be a ‘success’ with the ‘public’, but what can I do when this sort of problem fascinates me so much that I cannot leave it alone?”²²⁷

7.1. Tieteilijä-kirjoittajat ja Escher

Tieteen osuus (*Escher’s Scientific and Educational Legacy*) *Centennial Celebration* -teoksesta on kaikkein epätasaisin. Siinä, missä matematiikan opetusta suunnitteleva Jill Britton käy läpi hyvin yksinkertaisia symmetriasääntöjä, koostuu matemaatikko H. S. M. Coxeterin artikkeli monisivuisesta laskutoimituksesta vailla sen selvempää maallikolle suunnattua selitystä. Suurin osa kirjoittajista toimii matematiikan parissa, ja muidenkin alat liittyvät teknologiaan tai tietokoneisiin (esimerkiksi Scott Kim suunnittelee tietokonepelejä).

²²⁶ Krašek 2003, 205-206.

²²⁷ Donnay 2003, 323: Escherin kirjoitus.

Kirjoittajien suhde M. C. Escheriin on ymmärrettävästi hieman erilainen kuin taiteilijoilla, jotka ovat löytäneet Escherin grafiikasta innoitusta omalle työlleen. Joillekin Escher on tullut tutuksi henkilökohtaisena ystävänä - olihan graafikolla useita matemaatikkoystäviä, joiden kanssa hän teki yhteistyötä visuaalisten ongelmien ratkaisemiseksi. Vladimir A. Koptsik kuuli Escheristä tieteenalansa professorin kautta²²⁸; Victor J. Donnayn vanhemmat olivat kristallografeja, ja Donnay kasvoi ympäristössä, jossa Escheriä pidettiin suuressa arvossa²²⁹.

Painotus näiden kirjoittajien kiinnostuksen heräämisessä on luonnollisesti matemaattinen. Useimmille ideat, ongelmat ja niiden selittäminen ovat se ydin, joka Escherin grafiikassa kiehtoo. H. S. M. Coxeter hämmästelee Escherin äärimmäistä matemaattista tarkkuutta²³⁰ ja Jean-Francois Léger muistuttaa, että esteettisyys oli Escherille pelkästään sivutuote havaintoa ja geometriaa käsittelevistä tutkimuksista²³¹. Vain yksi kirjoittaja - pelisuunnittelija Scott Kim - kertoo katsomiskokemuksesta, tunteesta, että Escherin teokset kutsuvat mukaan maailmaansa²³².

Tieteilijöiden artikkeleissa korostuu kolme teemaa: ensinnäkin Escher koetaan haastajana, jonka tunnollista tutkimustyötä on jatkettava uusien tietojen pohjalta, toiseksi esiin nousee tietokoneiden soveltaminen Escherin tasonjakamiskuvien tutkimiseen sekä tuottamiseen. Kolmas aihe, jota sivutaan toistuvasti, on Escherin grafiikan hyödyntäminen eri alojen opetuksessa.

7.2. Escherin grafiikka haasteena ja kouluttajana

Kanadalainen taidekasvattaja, Ottawan National Galleryn Jean-Francoise Léger kirjoittaa vuoden 1996 Escher-näyttelystä, jolla oli opetuksellinen ohjelma eri-ikäisille yleisöille. Näyttely oli menestys. Sen katsojamäärät

²²⁸ Koptsik 2003, 379.

²²⁹ Donnay 2003, 318.

²³⁰ Coxeter 2003, 297-298.

²³¹ Léger 2003, 416.

²³² Kim 2003, 366.

ylittivät grafiikkanäyttelyjen ennätyksen National Galleryssä. Näyttelyn yhteydessä oli monitieteellinen luentosarja sekä eri aiheisiin keskittyneitä opetuksellisia huoneita, joiden aiheita olivat esimerkiksi tason jakamisen symmetriset kokeilut, Escherin omat inspiraationlähteet ja grafiikan tekemisen tekniikat. Légerin mielestä Escherin grafiikka herättää kiinnostusta, sillä teosten ideoiden oivaltaminen tuottaa samankaltaista iloa kuin vitsin ymmärtäminen. Artikkelin lopussa on ideoita grafiikan käyttöön eri alojen opetuksessa, aina matematiikasta kieleen ja musiikkiin.²³³

Jill Brittonin artikkeli *Escher in the Classroom* selvittelee nimensä mukaisesti, millaisia käytötapoja Escherin grafiikalle löytyy kouluopetuksessa. Hän kuvailee matematiikkaa tosielämän ilmiöistä lähteneeksi tieteeksi, joka nykyään on irrotettu kokonaan konkreettisesta yhteydestään ympäristöömme. Escherin grafiikka, erityisesti pinnan jakaminen, toimii oppilaille innoituksena, esimerkkinä siitä, mitä geometria voi olla.²³⁴ Britton kuvailee useita harjoituksia, joita voi hyödyntää opetuksessa. Hän kertoo myös tietokoneohjelmasta, jonka avulla oppilaiden on helppo luoda tunnistettavia tason kokonaan peittäviä kuvioita²³⁵. Painotus on innostamisessa, aktivoimisessa ja löytämisen ilossa. Escherin tason jakamisen tutkimuksista on tullut helppoa ajanvietettä tietokonesukupolvelle. Escherin käsityöläisyys ja sinnikäs tutkijan asenne ohittuvat tietokoneen toistaessa nopeasti suunniteltuja kuvioita ruudun täydeltä.

Tietokoneisiin ja oivaltamisen iloon liittyy myös Scott Kimin artikkeli tietokonepeleistä Escherin hengessä. Kirjoittaja aavistelee, että Escher olisi toisessa tai kolmannessa elämässään ryhtynyt pelisuunnittelijaksi, sillä pelien kautta yleisön on mahdollista tutkia teosten rakennetta syvällisemmin kuin pelkästään katselemalla²³⁶. Tämäkin artikkeli huokuu kirjoittajansa omaa innostusta aiheeseen, halua tempaista lukijat mukaansa mahdottomien palapelien maailmaan.

²³³ Léger 2003, 408-418.

²³⁴ Britton 2003, 305.

²³⁵ Britton 2003, 314.

²³⁶ Kim 2003, 366.

Ainoastaan Marjorie Senechal, matematiikan ja tieteen historian professori, kritisoi Escherin grafiikan toistuvaa käyttöä symmetrian lakien opetuksessa. Hänen mielestään opettajat ovat jumiutuneet samanlaiseen symmetrian opetukseen miettimättä, mistä Escherin grafiikassa ja symmetriassa oikeastaan on kyse. Hän peräänkuuluttaa uudenlaista lähestymistapaa, kuvien rakenteen ja kokonaisuuden havaitsemista sekä sen kautta todellista symmetrian ymmärtämistä. Escher ei tehnyt kuviaan symmetrian vuoksi vaan käytti symmetriaa välineenä haluamansa lopputuloksen saavuttamiseksi. Senechal muistuttaa selittämisen ja yläpuolelle asettumisen vaaroista: ollaan hataralla pohjalla, kun selitetään, mistä taiteilijan teoksissa oikeasti on kyse riippumatta siitä, mitä taiteilija itse on teoksistaan kertonut. On myös muistettava, että ihmisellä on tapana nähdä kuvassa se, mitä hän siinä haluaa nähdä.²³⁷ Yläpuolelta annetut selitykset ohjaavat katsomista. Escherin katsojaa on eri tavoin ohjailtu näkemään vain symmetriaa ja oivaltavia illuusioita.

7.3. Miksi Escher oli tieteilijä?

Millaisia perusteluja tieteen maailman toimijat antavat omalle Escherinnostukselleen? Mitkä ominaisuudet tekevät Escheristä uskottavan tieteen maailmassa?

Kevin Lee on tutkinut Escherin tason jakamisen tekniikkaa suunnitellessaan tietokoneohjelmia, joilla erilaisia pinnan kokonaan peittäviä kuvioita voidaan suunnitella. Hän on huomannut, että Escherin tapa lähestyä ongelmia oli samanlainen kuin matemaatikoilla: hän lähti etsimään ratkaisua rajoittamalla ongelmaa jatkuvasti, kunnes saavutti tuloksen²³⁸. Tämä selitys muistuttaa monen taiteilija-kirjoittajan selitystä; Escher sopii tieteellisen tutkimuksen kohteeksi ja lähteeksi, sillä hän oli mielenlaadultaan tieteilijä.

²³⁷ Senechal 2003, 428-429, 432.

²³⁸ Lee 2003, 394.

Toinen Leen tapa perustella Escheriä tieteilijäksi on selittää, kuinka suuriin saavutuksiin Escher väri- ja kuviosymmetrian alalla kykeni. Lee vertaa Escherin piirroksia saksalaisen matemaatikko Heindrich Heeschin tutkimuksiin ja kirjoittaa, kuinka erityistä on, että ilman matemaatikon koulutusta Escher pääsi hyvin lähelle Heeschin tutkimustuloksia²³⁹. Tämä vertailu todistaa Escherin grafiikan ja piirrosten arvon Leen omien tutkimusten lähteenä.

Tietokonetieteen opettaja Douglas Dunham on soveltanut Escherin kuvioaiheita hyperboliseen geometriaan. Hän kirjoittaa tämän soveltamisen muodostuneen hänelle samantyyppiseksi pakkomielleeksi kuin kuvioden luominen alun perin oli Escherille itselleen²⁴⁰. Tämäkin on tapa liittää Escher tutkijan stereotyyppiin: tutkimus on pakkomielle, vastauksen etsimistä, loputonta sinnikkyyttä vaativaa työtä. Kokemus tutkimuksen tekemisestä yhdistää tässä kohteen ja tutkijan toisiinsa. George Escher sitoo oman kuutioiden asetteluun liittyvän tutkimuksensa isäänsä samoin luonteenpiirteiden avulla: uteliaisuus, kärsivällisyys ja riippuvuuden kaltainen halu saada vastaus ongelmaan ohjasivat häntä pitkällisen tutkimustyön aikana²⁴¹.

Kemian professori István Hargittai luottaa Escherin tutkimuksiin jopa niin paljon, että kirjoittaa niiden avulla olevan mahdollista sekä ymmärtää todellisuutta että välttää virheitä tutkimusta tehdessä²⁴². Hän kokee Escherin tutkimukset niin luotettaviksi, että niitä seuraamalla hän olettaa pääsevänsä lähemmäs totuutta.

Oletuksessa taiteilijan ja tieteilijän luonteista on selvää samankaltaisuutta. Kummankin uskotaan toteuttavan kutsumustaan, olevan lähes pakkomielleinen vastausten etsijä, oman tiensä kulkija, joka tekee työtään yleisöä ja vastaanottajia ajattelematta, vain totuudenetsinnän ajamana. Tutkijat valitsevat lähtökohdaksi, kohteeksi tai esikuvakseen sellaisen henkilön, jolla on tutkijan itsensä tieteilijälle asettamia ihanneominaisuuksia

²³⁹ Lee 2003, 399, 403.

²⁴⁰ Dunham 2003, 296.

²⁴¹ Escher, G. 2003, 352.

²⁴² Hargittai 2003, 364.

- näin Escheristä esiin nostetut ominaisuudet kertovat paitsi taiteilijasta itsestään myös häntä tutkineiden kirjoittajien suhteesta tieteen tekemiseen sekä heidän käsityksistään siitä, millaisena tieteilijä tulee esittää.

Vaikka tunteista ja luonteenpiirteistä kirjoittamisen luulisi pudottavan tiedekirjoittajat diskurssistaan, *Centennial Celebration*in tieteilijä-kirjoittajat perustelevat suhteensa Escheriin lähinnä graafikon henkilökohtaisten ominaisuuksien sekä tutkimisen intensiivisyyden avulla. Kolmantena perusteluna käytetään Escherin saavuttamia kiistattomia tuloksia, joiden merkitystä pyritään selittämään ja korostamaan vertaamalla niitä 'oikeiden' tutkijoiden saavutuksiin. Koulutuksen merkitys korostuu. Escher ei ollut matemaattisesti koulutettu, ja siksi hänestä on tehtävä tieteilijä vertaamalla häntä sekä ihmisenä että tutkijana aitoihin, koulutettuihin tutkijoihin, ja perusteltava saman arvoiseksi.

8. Lopuksi

"Asettaessamme objektin taiteen asemaan otamme samalla itse eräänlaisen vastuun tästä objektista sen uudessa asemassa. Asettamalla objektin ehdolle arvostuksen kohteeksi asetamme itsemme samalla alttiiksi sille mahdollisuudelle, että kukaan ei sitä arvostakaan ja että me objektin tähän asemaan asettaneina joudumme näin häpeään."²⁴³

Etsiessäni Maurits Cornelis Escherin paikkaa taidekirjoituksessa löysin useita selityksiä sille, mitä taidemaailma on, miten sen sisäpuolelle pääsee ja millaiset syyt saattavat jättää taiteilijan pysyvästi tämän maailman ulkopuolelle. Ympäröivän maailman (yhteiskunnan, sosiaalisten järjestelmien) vaikutusta taiteilijayksilön elämään ei kannata vähätellä.

Tutkielmani tarkoituksena oli hahmottaa Escherille kirjoitettua paikkaa taidemaailmassa teoksen *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*

²⁴³ Dickie 1981, 91.

artikkelien avulla. Tulkitsin kirjoittajien omia syitä kirjoittaa Escheristä ja perustella hänestä taiteilijaa tai tieteilijää. Pohdin myös, millainen yleisö Escherin grafiikasta kiinnostuu, millaisia seuraajia Escher on saanut ja miten hänen grafiikkansa asetetaan joko taiteen tai tieteen diskursseihin kuhunkin tilanteeseen sopivalla tavalla. Molemmissa kirjan esipuheissa oletetaan vallitsevaksi tilanne, jossa Escher on suosittu taiteilija vailla taidemaailman hyväksyntää²⁴⁴.

Artikkeleita lukiessani huomasin, että usealla Escheriä seuranneella taiteilijalla on tarve perustella oma taiteensa itsenäiseksi ja samalla myös kirjoittaa Escher taiteilijaksi. Tämä selittynee sillä, että seuraajien paikka taidemaailmassa olisi huterana, mikäli heidän esikuvaansa ei taiteilijaksi hyväksyttäisi. Taidemaailman ankarin kriitikko (kognitiivisen tieteen professori Douglas R. Hofstadter) löytyy tiedekirjoittajien puolelta; hänelle taidemaailman käytäntöjen yksinkertaistaminen ja kritisointi on luonnollisesti helpompaa kuin taidemaailman toimijoille.

Sekä taiteilija- että tieteilijä-kirjoittajat perustelevat Escheriä kaltaiseksi valitsemiensa taiteilijalle/tieteilijälle sopivien luonteenpiirteiden avulla. Escher kuvataan artikkeleissa sinnikkääksi, periksi antamattomaksi tutkijaksi, joka esitti tutkimustuloksensa visuaalisesti - taiteen keinoin.

Tutkielmani M. C. Escherin paikasta taidekirjoituksessa on hyvin rajallinen, sillä valitsin näkökulmakseni vain yhden artikkelikokoelman. Monitieteellisyys ja ajankohtaisuus toimivat perusteina teoksen valinnalle, sillä halusinkin hahmotella Escherin paikkaa taide- ja tiedemaailmoissa 2000-luvulla. Olisi kuitenkin tärkeää selvittää myös, kuinka taidemaailma on muuttunut sitten Escherin taiteilijakauden sekä millainen paikka graafikolla oli elinaikansa taidemaailmassa ja miten tämä paikka on nykypäivään mennessä muuttunut. Tällaisenaan tutkimukseni kertoo yhden konferenssin osallistujien, yhteen Escher-tutkijayhteisöön valittujen kirjoittajien tavoista sijoittaa graafikko taiteen tai tieteen maailmoihin.

²⁴⁴ ks. Emmer 2003, IX-XII & Schattschneider 2003, V-VII.

Artikkelikokoelmassa graafikkoa ei tavallisesti pyritä liittämään taidemaailman tapahtumiin mitenkään. Jean Francois Léger jopa toteaa, että Escherin lähestyminen on helppoa siksi, ettei se vaadi mitään tietoutta taidemaailmasta²⁴⁵. Poikkeuksia ovat Claudio Seccaronin ja Marco Spesson artikkeli *Architecture, Perspective and Scenography in the Graphic Work of M. C. Escher: From Vredeman de Vries to Luca Ronconi*, jossa Escherin arkkitehtuuriaiheita etsitään hollantilaisesta perinteestä sekä István Oroszin teksti *The Mirrors of the Master*, jossa Escherin yleisesti käyttämiä peilimotiiveja pohditaan taidehistorian näkökulmasta.

Taidekirjoittaminen muuttuu kuitenkin taidemaailman muutosten myötä. Escheriä ei ole aina asetettu lähtökohtaisesti taideteorioiden ulkopuolelle, minkä vuoksi artikkelikokoelmaan valittu näkökulma - Escher ulkopuolisena, joka ansaitsisi taidemaailman hyväksynnän - vaatisi kirjan toimittajilta enemmän perusteluja. Nyt he vain toteavat lukijalle, että vaikka Escher on hyvin suosittu ja tunnettu graafikko, häntä ei ole taidemaailmaan hyväksytty²⁴⁶.

Ennen Escher-diskurssin määrittelyä käsittelin taidemaailmaa sosiaalisena, yhteiskunnallisena ja historiallisesti muuttuvana järjestelmänä. Tämä oli mielestäni välttämätöntä, sillä taiteen maailmassa toimimista tai paikallistumista taiteen kentällä ei voi lähestyä tietämättä, millaisista syistä taidekenttä on sellainen kuin on.

Rajasin taidetta sosiaalisena toimintana taidemaailman tai -kentän käsitteen avulla. Vaikka tällaiset käsitteet auttavat konkretisoimaan hyvinkin satunnaisia, hauraita tai muuten vaikeasti paikannettavia yhteistoiminnan muotoja, on Erkki Seväsen tavoin muistettava, että on tutkimuksen kohteena sitten 'kenttä', 'taidemaailma', 'instituutio' tai 'järjestelmä', kohde on aina enemmän tai vähemmän konstruktio. Tutkittavat mallinnukset ovat aina

²⁴⁵ Senechal 2003, 88.

²⁴⁶ ks. esim. Schattschneider 2003, V: "I find the 'art world' a funny place – it often seems that if an artist's work is popular with the public, then it must follow that the work is 'nonart'."

muokattuja, eikä niitä tulisi koskaan pitää suoraan yhteneväisinä reaali maailman kanssa.²⁴⁷ Todellisuutta olisi kuitenkin mahdotonta tutkia ilman tällaista konstruoimista.

Taidemaailman käytäntöjen kannalta tutkielmani koskettaa sellaisia kysymyksiä kuin: Kuinka taidehistoriankirjoittajien omat taidekäsitteet ohjaavat aihevalintaa ja näin sitä, mitä taidehistoriaan kirjoitetaan? Kuinka paikka taiteen maailmassa ansaitaan? Millaiset yhteiskunnalliset ja taloudelliset syyt ohjaavat taidehistoriankirjoitusta? Keiden tavoitteiden mukaista taidehistoriankirjoitus on? Kuinka taiteilija perustellaan taiteilijaksi? Onko mitään merkitystä sillä, pidetäänkö teoksia taiteena vai ei?

Taidemaailma osoittautui kirjoittamattomien sääntöjen pelikentäksi. Toiminta kentällä ei kuitenkaan ole irrationaalista, sillä hyvinkin vahvat totutut käyttäytymismallit ohjaavat toimijoita. Taiteilija voi saada hyväksynnän instituutioiden kuten museoiden kautta, hänet voidaan tutkimuksessa tai kritiikissä kirjoittaa taiteilijadiskurssin sisäpuolelle tai hän voi jäädä kokonaan ilman taiteilijan statusta. Taidekenttä ei ole ympäröivästä yhteiskunnasta irrallinen, vaan yhteiskunnassa vallitseva kulttuurin hegemonia on jatkuvasti läsnä. Vaikka kulttuurisia käytäntöjä voi kyseenalaistaa ja yleisöille voi antaa uudenlaisia kokemisen tapoja, ei ympäristöstä kokonaan irrallinen taiteen tekeminen ole mahdollista.

Vaikka M. C. Escherin paikasta taiteen maailmassa on vielä useita kysymyksiä sekä vastaamatta että kokonaan kysymättäkin, tutkielmani yhteiskunnallinen osuus herättää eniten jatkotutkimuskysymyksiä. Olisi tärkeää tutkia, kuinka kulttuurihegemonia vaikuttaa kansalaisten tapaan kokea taidetta, tai kuinka yhteiskunnan muuttuminen muuttaa suhtautumista taiteeseen. Kenelle taide on olemassa erilaisissa yhteiskunnissa eri aikoina? On tiedettävä, millaisia taiteen kokemisen muotoja yhteiskunnassa on mahdollista löytää. Pystyvätkö yleisöt mitenkään taidetta vastaanottaessaan ottamaan huomioon yhteiskunnallisia rakenteita, joiden varaan taidemaailma on historiansa

²⁴⁷ Sevänen 1998, 16.

kuluessa rakentunut? Ja missä määrin taideyleisön jäsenet tiedostavat historian painon, joka ohjaa heidän käyttäytymistään teosten edessä, museoissa, tapaansa keskustella taiteesta sekä niitä tunteita, joita he taidetta kokiessaan tuntevat?

Kirjoittamalla uusinnetaan tai pyritään muuttamaan käsityksiä taiteesta. Taidekirjoituksen (kritiikistä taidekirjoihin, näyttelyluetteloista artikkeleihin) valta mielipiteiden muokkaamisessa tai hegemonian ylläpitämisessä on jatkuvasti tärkeä tutkimuskohde. Mikä osuus kirjoittamisella on hegemonian ylläpidossa? Millaiset taidekirjoitukset ovat edes mahdollisia tietyssä yhteiskunnassa, millaisia hegemonia sulkee kokonaan ulkopuolelleen joko tietoisesti niitä poistaen tai välillisesti siten, ettei tietynlaisen yhteiskunnan jäsenelle ole mahdollistakaan kokea taidetta tai kirjoittaa siitä kokonaan hegemonian ulkopuolisin käsittein tai tavoin?

Vaikka näitä kysymyksiä on konkreettista lähestyä yhden taiteilijan asemasta, kuten tässä olen tehnyt, tutkimus laajemmasta yhteiskunnallisesta näkökulmasta olisi helpommin yleistettävissä tietyn ajan taidemaailman tapahtumiin ja niiden syihin.

M. C. Escherin paikka taidekirjoituksessa on osittain taiteen ja osittain tieteen maailmassa. Tätä ei kuitenkaan ole välttämätöntä nähdä haittana ja hidasteena vaan pikemminkin siltana erilaisten yleisöjen välillä. Ei ole perusteltua vaatia vain yhdenlaista kirjoittelua, pelkästään taiteentutkimuksen näkökulmaa graafikon tuotantoon. Toisaalta vaikuttaa siltä, että *Centennial Celebration* -teoksen toimittajat eivät edes halunneet kallistaa kirjoittamista pääasiassa taiteentutkimukselliselle puolelle. Vaikka teoksessa toistuvasti pahoitellaan Escherin ajautumista pikemminkin tieteilijöiden kuin taiteen tutkijoiden kohteeksi, kolmasosa kirjasta on omistettu juuri tieteilijöiden ja matemaatikoiden artikkeleille. Joka tapauksessa olisi aika kohdata Escher taiteilijana ilman myyttistä taidemaailmaan sopeutumattoman, ällistyttävän neron auraa. Oli jalusta mikä

tahansa, sille nostettuna taiteilijaa ei voida tutkia realistisesti, historiallisena henkilönä, joka oli muutakin kuin oma lahjakkuutensa.

LÄHTEET

- Aalto-Setälä, Mika; Karttunen, Ulla & Niskanen, Pekka (1992) "Taide yhteiskunnallisena tekona." Teoksessa *Nautinnot pois muilta*. Muu-Akatemian julkaisu n:o1. Helsinki: Muu-Akatemia, 67-83.
- Abas, Jan S. (2003) "Islamic Patterns: The Spark in Escher's Genius." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 100-112.
- Acevedo, Victor (2003) "Space Time with M. C. Escher and R. Buckminster Fuller." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 113-124.
- Anttonen, Erkki (1999) *Monistettua taidetta. Taidegrafiikan originaalisuudesta*. Kysymysmerkki-sarja 4. Helsinki: Kiasma, Nykytaiteen museo ja Kuvataiteen keskusarkisto.
- Becker, Howard S. (1982) *Art Worlds*. USA: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre (1998) *Järjen käytännöllisyys. Toiminnan teorian lähtökohtia*. Suom. M. Siimes. Tampere: Vastapaino. (Alkuteos *Raisons Pratiques: sur la théorie de l'action*.)
- Bourdieu, Pierre (1985) *Sosiologian kysymyksiä*. Suom. J. P. Roos. Tampere: Osuuskunta Vastapaino.
- Britton, Jill (2003) "Escher in the Classroom." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 305-317.
- Coxeter, H. S. M. (2003) "Escher's Fondness for Animals." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 1-4.
- Coxeter, H. S. M. (2003) "The Trigonometry of Escher's Woodcut Circle Limit III." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 297-304.
- Danto, Arthur C. (1991) *Taiteen nykyhetki*. Suom. L. Lehto. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. (Alkuteos *Encounters & Reflections: Art in the Historical Present*.)
- Del Prete, Sandro (2003) "Between Illusion and Reality." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 125-129.
- De Mey, Jos (2003) "Painting After M. C. Escher." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 130-141.
- Dickie, George (1981) *Estetiikka*. Suom. H. Kannisto. Tietolipas 86. Hämeenlinna: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. (Alkuteos *Aesthetics: An Introduction*, 1971.)
- Donnay, Victor J. (2003) "Chaotic Geodesic Motion: An Extension of M. C. Escher's Circle Limit Designs." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 318-333.
- Dunham, Douglas (2003) "Families of Escher Patterns." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 286-296.

- Emmer, Michele (2003) "Escher, in Rome, Again." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, IX-XII.
- Emmer, Michele (2003) "M. C. Escher: Art, Math, and Cinema." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 142-149.
- Emmer, Michele & Schattschneider, Doris, toim. (2003) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer.
- Ernst, Bruno (1989) *M. C. Escherin taikapeili*. Suom. P. Hösch. West Germany: Taco. (Alkuteos 1978.)
- Ernst, Bruno (Hans de Rijk) (2003) "Selection is Distortion." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 5-16.
- Escher, George (2003) "Folding Rings of Eight Cubes." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 343-352.
- Escher, M. C. (1988) "Approaches to Infinity." Teoksessa J. L. Locher (toim.) *The World of M. C. Escher*. New York: Harry N. Abrams, Inc, 39-42. (Alkuperäisjulkaisu 1971.)
- Escher, M. C. (1991) *Grafiikka ja piirustukset*. Suom. M. Punkki-Roscher. Berlin: Benedikt Taschen. (Alkuteos *Grafiek en Tekeningen*, 1959.)
- Escher, M. C. (1967, revised and expanded edition) *The Graphic Work of M. C. Escher*. New York: Ballantine Books. (Alkuteos 1960.)
- Escher, M. C. (1965) "Preface." Teoksessa C. H. MacGillavry: *Symmetry Aspects of M. C. Escher's Periodic Drawings*. Utrecht: A. Oosthoek's Uitgeversmaatschappij, VII-VIII.
- Farkas, Tamás F. (2003) "Organic Structures Related to M. C. Escher's Work." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 150-153.
- Fathauer, Robert (2003) "Extending Escher's Recognizable-Motif Tilings to Multiple-Solution Tilings and Fractal Tilings." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 154-165.
- Forty, Sandra (2003) *M C Escher*. UK: Grange Books.
- Gombrich, E. H. (1987) *Art and Illusion*. Great Britain: Blantyre Printing and Binding Company. (Alkuperäisjulkaisu 1959.)
- Haapaniemi, Erkki (1992) "Poliittisuus teknoyhteiskunnan taiteessa." Teoksessa: *Nautinnot pois multa*. Muu-Akatemian julkaisu n:o 1. Helsinki: Muu-Akatemia, 9-22.
- Hargittai, István (2003) "Dethronement of the Symmetry Plane." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 353-365.
- Hofstadter, Douglas R. (2003) "Mystery, Classicism, Elegance: an Endless Chase After Magic." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 24-51.
- Hollist, J. Taylor & Schattschneider, Doris (2003) "M. C. Escher and C. v. S. Roosevelt." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 52-62.

- Houle, Kelly M. (2003) "Portrait of Escher: Behind the Mirror." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 175-188.
- Hård af Segerstad, Thomas (1983) "Paradoxala verkligheter." Teoksessa: Escher, M. C. *Konst och matematik*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 6-7. (Alkuteos 1959.)
- Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi & Suoninen, Eero (1993) *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- Kim, Scott (2003) "Computer Games Based on Escher's Spatial Illusions." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 366-378.
- Knoll, Eva (2003) "Life After Escher: A (Young) Artist's Journey." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 189-198.
- Koptsik, Vladimir A. (2003) "Escher's World: Structure, Symmetry, Sense." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 379-392.
- Krašek, Matjuška Teja (2003) "Sharing Some Common Interests of M. C. Escher." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 199-206.
- Lamontagne, Claude (2003) "In Search of M. C. Escher's Metaphysical Unconscious." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 69-82.
- Lee, Kevin (2003) "Adapting Escher's Rules for "Regular Division of the Plane" to Create TesselMania! ®." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 393-407.
- Léger, Jean-Francois (2003) "M. C. Escher at the Museum: An Educator's Perspective." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 408-419.
- Lehtonen, Mikko (2004) *Merkitysten maailma*. Tampere: Vastapaino. (1. painos 1996.)
- Lepistö, Vappu (1989) *Kuvataiteen havaitseminen ja kokeminen. Taideteosten vastaanotosta ja merkityksistä*. Sosiologian ja sosiaalipsykologian laitos, Tutkimuksia. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Lepistö, Vappu (1991) *Kuvataiteilija taidemaailmassa*. Tutkijaliiton julkaisusarja 70. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lifšits, Mihail (1976) *Marxin esteettiset katsomukset*. Suom. E. Lehto. Moskova: Kustannusliike Edistys.
- Linko, Maria (1998) *Aitojen elämysten kaipuu. Yleisön kuvataiteelle, kirjallisuudelle ja museoille antamat merkitykset*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 57. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Locher, G. W. (1988) "Structural Sensation." Teoksessa J. L. Locher (toim.) *The World of M. C. Escher*. New York: Harry N. Abrams, Inc, 43-50. (Alkuperäisjulkaisu 1971.)
- Locher, J. L. (1988) "The Work of M. C. Escher." Teoksessa J. L. Locher (toim.) *The World of M. C. Escher*. New York: Harry N. Abrams, Inc, 7-29. (Alkuperäisjulkaisu 1971.)

- Luukka, Minna-Riitta (1995) *Puhuttua ja kirjoitettua tiedettä. Funktionaalinen ja yhteisöllinen näkökulma tieteen kielen intersubjektisiin piirteisiin*. Jyväskylä Studies in Communication 4. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Math Marvels (2001-2002) "M. C. Escher" [viitattu 12.3.2004]. Saatavissa www-muodossa osoitteessa:
<<http://www.3villagecsd.k12.ny.us/wmhs/Departments/Math/Obrien/escher.html>>.
- Mcgillavry, Caroline H. (1965) "Introduction." Teoksessa C. Macgillavry: *Symmetry Aspects of M. C. Escher's Periodic Drawings*. Utrecht: The International Union of Crystallography, IX-XI.
- Mäki, Teemu (2001) "Kuvien merkityksestä (6. versio)." Teoksessa: O. Kantokorpi & P. Rehor (toim.) *Asennetta! Kiilan albumi 2001*. Helsinki: Kiila ry, 6-31.
- Nakamura, Makoto (2003) "New Expressions in Tessellating Art: Layered Three-Dimensional Tessellations." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 207-214.
- Novitz, David (2001) *The Boundaries of Art. A Philosophical Inquiry into the Place of Art in Everyday Life*. Revised and Enlarged Edition. New Zealand: Cybereditions Corporation. [viitattu 14.6.2005.] Saatavana www-muodossa osoitteessa:
<<http://site.ebrary.com/lib/uniturku/Doc?id=5005529>>.
- Orosz, István (2003) "The Mirrors of the Master." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 215-229.
- Raedschelders, Peter (2003) "Tilings and Other Unusual Escher-Related Prints." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 230-243.
- Roos, J. P. (1985) "Pelin säännöt: intellektuellit, luokat ja kieli." Teoksessa P. Bourdieu: *Sosiologian kysymyksiä*. Tampere: Osuuskunta Vastapaino, 7-28.
- Routila, Lauri Olavi (1986) *Miten teen tiedettä taiteesta. Johdatusta taiteentutkimuksen ja taiteen teoriaan*. Hämeenlinna: Karisto.
- Schattschneider Doris (2003) "Celebrating Escher." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, V- VII.
- Seccaroni, Claudio & Spesso, Marco (2003) "Architecture, Perspective and Scenography in the Graphic Work of M. C. Escher: From Vredeman de Vries to Luca Ronconi." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 265-274.
- Senechal, Marjorie (2003) "Parallel Worlds: Escher ant Mathematics, Revisited." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 83-91.
- Senechal, Marjorie (2003) "The Symmetry Mystique." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 427-441.

- Sevänen, Erkki (1998) *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 709. Helsinki: SKS.
- Sulkunen, Pekka (1997) "Todellisuuden ymmärrettävyys ja diskurssianalyysin rajat." Teoksessa P. Sulkunen & J. Törrönen (toim.) *Semioottisen sosiologian näkökulmia. Sosiaalisen todellisuuden rakentuminen ja ymmärrettävyys*. Tampere: Gaudeamus, 13-53.
- Sutškov, Boris (1977) *Realismin historialliset kohtalot. Pohdiskeluja luovasta metodista*. Suom. U-L. Heino. Moskova: Kustannusliike Edistys.
- Termes, Richard A. (2003) "Hand With Reflecting Sphere to Six-Point Perspective Sphere." Teoksessa M. Emmer & D. Schattschneider (toim.) *M. C. Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. Germany: Springer, 275-285.
- Tolstoi, Leo (2000) *Mitä on taide?* Suom. M. Anhava. Vammala: Kustannusosakeyhtiö Taide. (Alkuteos *Čto takoe iskusstvo*, 1898.)
- Williams, Raymond (1988) *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Suom. M. Lehtonen. Tampere: Vastapaino. (Alkuteos *Marxism and Literature*, 1977.)