

KAUHUN ANATOMIA
Reaktioaikatutkimus kuvataiteen kauhua herättävistä elementeistä
kognitiivisen ikonologian näkökulmasta

Iina Julkunen
Pro gradu -tutkielma
Jyväskylän yliopisto
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Taidehistoria
Toukokuu 2016

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Iina Julkunen	
Työn nimi – Title Kauhun anatomia – Reaktioaikatutkimus kuvataiteen kauhua herättävistä elementeistä kognitiivisen ikonologian näkökulmasta	
Oppiaine – Subject Taidehistoria	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Toukokuu 2016	Sivumäärä – Number of pages 90 s + liitteet (14 s)
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tässä poikkitieteellisessä tutkielmassa kartoitetaan tilastoanalyysiä ja laadullista analyysiä hyödyntäen, millaiset visuaaliset tekijät kuvassa mahdollisesti saavat katsojan tekemään kuvasta voimakkaan kielteisen, kauhistuneen tulkinnan. Kahu käsitetään tässä kognitiivis-emotionaalisena prosessina, johon kuuluu tunnepitoisten kohteiden havaitsemista ja niiden prosessointia, joka voi näkyä käytöksessä havainnoitavina piirteinä. Kauhua herättävien tunnepitoisten kohteiden voidaan olettaa aiemman tutkimuksen perusteella olevan varsin samankaltaisia katsojien yksilöllisistä eroista riippumatta. Tähän liittyen tutkimuksen taideteoreettisena viitekehystenä toimivat kognitiivinen ikonologia sekä keskustelu luonnollisesti havaittavista ja universaaleista merkeistä. Visuaalisia elementtejä kartoitetaan tässä International Affective Picture System (IAPS) –sarjan kuvista. Työn empiirisenä osiona toimii aiemmin psykologian tutkimuksessa käytetty käytösvastekoe, jossa 66 koehenkilölle näytettiin IAPS-kuvia ja kysyttiin, pitivätkö he näkemäänsä kielteisenä vai neutraalina. Vastaus annettiin napinpainalluksella, josta kerättiin reaktioaika. Kokeessa kerätty kategorisaatio- ja reaktioaikadata analysoitiin tilastollisesti. Laadullisessa osiossa empiiristä tutkimusaineistoa analysoitiin laadullisesti ja verrattiin havaintoja kuvataiteen esimerkkiteoksiin eritoten groteskin taiteen joukosta. Kuvat esitettiin kokeessa asteittain sumentuneina, mikä mahdollisti myös sen tarkastelemisen, vaikuttaako kuvan asteittainen paljastuminen kielteisen tulkinnan ja tunnevasteen syntyyn, kuten kauhutaiteen teoreetikot ovat ehdottaneet.</p> <p>Tutkimuksessa havaittiin, että yksimielisimmin kielteisinä kokeessa tulkittiin kuvat, jotka sisälsivät tummaa ja punasävyistä värienkäyttöä ja jotka esittivät fyysistä uhkaa tai vauriota. Lisäksi merkittävänä tuloksena esiin tuli, että sumea, epäselvä esitystapa yhdistettynä kielteiseksi koettuun kuva-aiheeseen aiheuttaa katsojassa reaktioaikojen kasvua (sumennuksen ja kuvan valenssin vaikutus reaktioaikaan oli 25-prosenttisen Gaussian Blur –efektin asteella tilastollisesti erittäin merkitsevä, $p > .0001$) Tämä voidaan nähdä osoituksena katsojan kiihtyneestä kognitiivisesta ja emotionaalisesta prosessoinnista, jota voidaan käsitteellistää kauhuna. Representaatiotapaa, jossa kielteinen sisältö esitetään hämmentävällä, epäselkeällä tyylillä, on hyödynnetty taiteen historiassa eritoten groteskissa kuvataiteessa. Löydös sumeuden pysäyttävästä vaikutuksesta on sovellettavissa myös nykytaiteen ja valokuvataiteen esitystapojen analysointiin. Tutkimuksessa tehty havainto siitä, että jotkin kuvasisällöt sekä sumeus lisäsivät varsin yksimielisesti kielteistä kokemusta katsojien henkilökohtaisista eroista riippumatta, antaa osaltaan tukea jonkinlaisen luonnollisen merkin olemassaololle.</p>	
Asiasanat – Keywords empiirinen tutkimus, groteski, ikonologia, kahu, kognitiivinen psykologia, reaktiot, tulkinta	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopiston julkaisuarkisto (JYX)	
Muita tietoja – Additional information	

Abstract

This cross-disciplinary master's thesis addresses the question of universal visual elements that cause strong, negatively valenced emotional responses and interpretations within the viewer. This negative emotional response – which can be taken as “horror” - is seen as an emotional-cognitive process involving the perception and processing of emotionally relevant visual elements. According to reaction time paradigm, this processing may manifest itself in reaction latency. In this study the visual elements are sought in images from the *International Affective Picture System (IAPS)*, using the empirical reaction time study in the writer's previous thesis *Interpretation of ambiguous visual stimuli in depression: a behavioral response study* (University of Jyväskylä, Department of Psychology, 2014) as basis. In the study 66 participants viewed neutral and negative IAPS-pictures and were asked to categorize the images as either neutral or negative as quickly as possible. The categorization data and reaction time data were analyzed statistically, providing information about the general tendencies to categorize the images and the average reaction times towards pictures. In this present study the visual content of the IAPS-pictures used in the previous study is analyzed hermeneutically and compared to visual art works. The context of the study comprises of cognitive iconology and the discussion on universal visual signs.

The analysis showed highly unanimous dislike toward pictures that made use of dark and red tones and depicted physical harm or threat. In addition, a remarkable rise in reaction times was observed when a negative image was manipulated with a 25-50% Gaussian Blur effect (the effect of blur and image valence on reaction time was highly significant on that level, $p > .0001$). The rise in reaction time can be seen as an indicator of elevated cognitive-emotional processing within the viewer. Together the negative categorization and slowed reaction can be taken to indicate an emotional response similar to horror. This finding is interesting, since representing negative content in an ambiguous way is a distinctive feature seen in the history of art, especially in grotesque art. The finding can also be applied to analysis of representation in artistic photography. These findings also suggest that there may truly be some visual universals that seem to attract negatively valenced interpretation in groups of people, in spite of individual differences. The results provide support for the existence of some sort of natural sign as an important component in the process of image interpretation.

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuskohde.....	1
1.2 Kognitiivinen taiteentutkimus, empiirinen estetiikka ja kognitiivinen ikonologia.....	5
1.3 Affektiivisten ja universaalien tulkintojen käsitteellistäminen taiteentutkimuksessa.....	9
1.4 Käytetyt metodit ja analyysit	19
1.5 Tutkielman rakenne	21
2. KAUFU KUVATAITEESSA	22
2.1 Taiteeseen liittyvän kauhun määrittelystä ja aiemmasta tutkimuksesta	22
2.2 Groteski ja makaaberit.....	25
2.3 Kauhua herättävät elementit kuvataiteessa.....	27
2.3.1 Sisällöt ja kuva-aiheet.....	27
2.3.2 Sumeus ja monitulkintaisuus kauhistuttavan vaikutuksen synnyssä.....	30
3. KAUFUN MÄÄRITTELYSTÄ JA OPERATIONALISOINNISTA	34
3.1 Kauhu tutkimuskohteena	34
3.2 Reaktioaikaparadigma	37
3.3 Kategorisointitehtävä merkityksenantoprosessin indikaattorina	41
3.4 IAPS ja ei-taideärsykkeet taiteen herättämien tunnereaktioiden tutkimuksessa	44
4. EMPIIRISEN KOEASETELMAN JA TILASTOLLISTEN ANALYYSIEN ESITTELY.....	49
5. ANALYYSIT JA TULOKSET	53
5.1 Yleiset tulokset kielteisistä kategorisoinneista ja reaktioajoista	53
5.2 Sisällönkuvaus esillennousseista kuvista	55
6. VERTAILUANALYYSI: KOESARJAMME KUVIEN NEGATIIVISIKSI KOETUT ELEMENTIT JA NIIDEN YHTEYS KUVATAITEESEEN.....	59
6.1 Fyysinen uhka	61
6.1.1 Théodore Géricault'n <i>Irtileikatut päät</i>	61
6.1.2 Francisco Goyan <i>Saturnus syö poikansa</i>	62
6.1.3 Peter Paul Rubensin <i>Medusan pää</i>	64
6.1.4 Francis Baconin <i>Figure with Meat</i>	66
6.2 Sumeus, epäselvyys, monitulkintaisuus	68
6.2.1 Sophie Jodoinin <i>Homicide 4</i>	68
6.2.2 Andy Denzlerin <i>Black Water IV</i>	69
6.2.3 Maya Kulenovicin <i>LEARNED</i>	70
6.2.4 Sumeus valokuvataiteessa: Man Rayn <i>Markiisitar Casati</i> ja Gottfried Helnweinin Marilyn Mansonin <i>Golden age of grotesque</i> –albumin kansi.....	72
7. PÄÄTÄNTÖ	74
7.1 Yhteenvedo tuloksista	74
7.2 Tutkimuksen rajoitukset, anti kognitiiviselle taiteentutkimukselle ja avoimet ovet jatkotutkimukselle.....	76
Lähteet.....	84
KUVALIITE 1	91
KUVALIITE 2	95

1. JOHDANTO

1.1 Tutkimuskohde

Tämä tutkielma sai alkusykäyksensä jo kauan sitten, kun sen kirjoittaja alle kouluikäisenä selaili David Bellinghamin *Kreikan mytologia* -kirjaa (1990), jonka eräänä kuvituskuvana oli Fransisco Goyan *Saturnus syö poikansa* -teos (1820–1823). Vaikka kirja oli täynnä toinen toistaan hirviömäisempiä tarinoita ja kuvia ihmisen ja eläimen ristisiitoksista, pään läpi syntyvistä henkilöhahmoista ja kuolemasta, oli Goyan koko sivun täyttävä maalaus ainoa, jonka kohdalla sivua oli pakottava tarve kääntää eteenpäin niin pikaisesti kuin mahdollista – ehkä vain arasti adrenaliinin humalluttamana sitä vilkaisten. Noista päivistä lähtien kirjoittajaa ovat piinanneet seuraavanlaiset kysymykset: mikä teki juuri tuosta kuvasta niin uskomattoman kammottavan muihin verrattuna? Mistä visuaalisista tekijöistä kauhu kuvissa ylipäänsä muodostuu – mikä näkemässäni herättää tunnevirittymän, jota nimitän kauhuksi? Tuntevatko muut kyseisen teoksen nähdessään samoin, jopa kulttuurisista ja yksilöllisistä eroista huolimatta? Onko joitain elementtejä, jotka systemaattisesti herättävät kauhua? Sittenmin olen niin teorian kuin käytännönkin merkeissä viettänyt paljon aikaa ihmisen tulkintaprosessien ja tunnevasteiden (tunnetutkimuskirjallisuudessa eng. *emotional response*) parissa myös psykologian opiskelijana ja psykologin ammatissa, mutta kyseisten ilmiöiden tutkimuksen soveltaminen nimenomaan visuaaliseen taiteeseen ei ole jättänyt rauhaan kiinnostuksenkohteena. Aavistus siitä, että kenties joitakin kaikille ihmisille yhteisiä, kenties jopa yksilöllisistä ja kulttuurisista eroista riippumattomia visuaalisia faktoreita voisi olla olemassa ja tutkittavissa, jäi kytemään. Osallistuttuani graduntekijänä aihetta sivuvaan tutkimusprojektiin¹ Jyväskylän yliopiston psykologian laitoksella vuosina 2013–2014 hahmottui varsin pian ajatus, että tuon tutkimuksen empiirisen metodologian ja datan soveltaminen voisivat tarjota väylän tutkiskella tätä kysymystä.

Tämä pro gradu -tutkielma on poikkitieteellinen yritys tuottaa empiirisin menetelmin lisätietoa visuaalisen taiteen kokemisen ja sille annettujen emotionaalisten tulkintojen tuottamisen prosesseista. Tutkimuksessani hyödynnän psykologian pro gradu -tutkielmani *Interpretation of ambiguous visual stimuli in depression: a behavioral response study* (Jyväskylän yliopisto,

¹ Toteutettu Jyväskylän yliopiston psykologian laitoksella syksyllä 2012 ja kesällä 2013 osana Suomen Akatemian rahoittamaa tutkimuskokonaisuutta lyhyiden psykologisten interventioiden tehosta mielialahäiriöiden hoidossa.

psykologian laitos, 2014) pohjana ollutta empiiristä koeasetelmaa ja sen tuloksia. Empiirisessä kokeessamme 66 koehenkilölle näytettiin kuvia neljässä eri sumeusasteessa, minkä jälkeen heitä pyydettiin kategorisoimaan näkemänsä kuva joko kielteiseksi tai neutraaliksi edessään olevan hiiren painikkeilla. Koe mahdollistaa tiedonkeruun siitä, millaisia kuvia henkilöt pitivät kielteisinä, ja myös sen, vaikuttiko kuvan esitystavan epäselkeys - sumeus - tulkintaan. Kokeessa kerättiin data koehenkilöiden tekemistä kategorisaatioista (montako ”kielteinen”- ja montako ”neutraali”-vastausta annettiin) ja mitattiin reaktioaika, eli nopeus, jolla henkilöt tulkintansa antoivat. Datasta nähdään, miten yksimielisesti koehenkilömme tulkitsivat tiettyjä kuvia kielteisiksi ja myös, noudattiko reaktionopeus jotakin yhteistä taipumusta. Reaktioaika kiinnostaa tässä yhteydessä, koska se voidaan nähdä indikaattorina tiedostamattomasta, kiihtyneestä kognitiivisesta ja emotionaalisesta prosessoinnista ja antaa täten lisätietoa kielteisen kokemuksen voimakkuudesta. Reaktioaikaparadigman mukaan kiihtynyt tiedonkäsittely, joka sisältää myös tunneperäisiä komponentteja, voi johtaa yksilössä reagoinnin hidastumiseen tai nopeutumiseen.²

Kokeessa käytetty kuvasarja koostui International Affective Picture Systemin (IAPS)³ -kuvista ja osin internet-lähteistä hankituista kuvista. Kuvasarja oli saatu kokeen käyttöön sitä aiemmin hyödyntäneeltä Mara Matherin ja Kathryn Nesmithin tutkimusryhmältä.⁴ IAPS on tunnetutkimuksen käyttöön kehitetty kuvasarja, jonka pyrkimys on mahdollisimman systemaattisesti herättää tiettyjä tunnevasteita katsojissa - tässä kokeessa käytettiin kyseisestä sarjasta kielteisiksi ja neutraaleiksi määriteltyjä kuvia.⁵ Sarjan kielteiset kuvat sisältävät teemoina vaarallisia tilanteita, eläimiä, onnettomuuksia, kuolleita, saastuneisuutta, fyysistä vahinkoa ja sairauksia. Tunnettuja taidekuvia sarjassa ei ole mukana, vaan niiden on pyrkimys esittää uskottavia tilanteita niin realistisesti ja tyyllittelemättömästi kuin mahdollista.⁶ Psykologian pro gradu –työssäni ei tehty tarkempaa analyysiä katsottujen kuvien sisällöstä, eikä tuloksia tuolloin suhteutettu visuaalisen taiteen näkökulmaan ja keskusteluun. Niinpä tässä tutkimuksessa jatkan siitä mihin psykologian pro graduni jäi, ja analysoin hermeneuttisesti käyttämäämme empiiristä tutkimusaineistoa ja vertaan sitä esimerkkeihin visuaalisesta taiteesta. Koska IAPS on tunnereaktioiden tutkimusväline ja sen vuoksi hyvillä syin rajattu vain tutkijoiden käyttöön, sen kuvia ei saa sellaisinaan julkaista, mutta olen saanut siunauksen eritellä niitä sanallisesti. Tämä työ

² Ks. tarkemmin luku 3.2.

³ Center for the Study of Emotion and Attention (CSEA), University of Florida, 1999. Ks. Lang & Bradley 2007. Valokuva-aineisto saatiin oman kokeemme käyttöön Mara Matherin ja Kathryn Nesmithin tutkimusryhmältä, joka on käyttänyt samaa sarjaa omissa tutkimuksissaan. Ks. esim. Mather & Nesmith 2008.

⁴ Ks. esim. Mather & Nesmith 2008.

⁵ Ks. lisää IAPS-sarjasta luvussa 3.4.

⁶ Huom. tosin yhtenä kuvana sarjaan on päätynyt Nan Goldinin (s. 1953) valokuvateokseen *The Ballad of Sexual Dependency* (1985) kuuluva kuva *Nan One Month After Being Battered* (1984) (kuva 1).

on spekuloiiva tutkielma jossa kartoitetaan, voisivatko laboratorio-olosuhteissa tehdyt havainnot henkilöiden tulkinnoista ja tunneperäisistä vasteista olla sovellettavissa myös taidehistoriallisten teosten herättämien tulkintatendenssien analysointiin.

Tutkimuskohteenään tämä tutkielma kartoittaa, millaiset havaittavat, visuaaliset tekijät kuvassa mahdollisesti saavat katsojan tekemään kielteisen tulkinnan kohteesta. Tutkimuskysymykseni ovat seuraavat: Olisiko löydettävissä kokonaisilla ihmisryhmille yhteisiä negatiivisesti värittyneitä affektiivisia tulkintoja, ja millaiset visuaaliset elementit tuollaisia tulkintoja näyttäisivät aiheuttavan? Onko taidehistorian kauhistuttavien kuvien kaanon hyödyntänyt samoja elementtejä? Hypoteesini on, että koeryhmän tuloksissa yksimielisesti kielteisiksi tulkituissa IAPS-kuvissa olevia visuaalisia elementtejä sekä elementtejä, jotka kokeessa aiheuttavat korostunutta emotionaalista prosessointia katsojissa, löytyy myös visuaalisissa taideteoksissa, ja että tämä osaltaan voi selittää kyseisten elementtien suosiota myös kauhistuttavan taiteen historiassa. Tarkastelen kysymystä yleisistä tulkintatendensseistä tässä työssä visuaalisen taiteen tulkittamisen ja sisältöjen konventioiden teorioiden näkökulmasta.

Käsitän tässä tutkielmassa kauhistuttavan ja universaalien, visuaalisen elementin psykologisen kontekstin kautta joksikin sellaiseksi silmin havaittavaksi tekijäksi, jolle emotionaalisen-kognitiivisen prosessin kautta tuotetaan korostuneen kielteinen tulkinta. Tämä emotionaalisen-kognitiivinen prosessi sisältää tunnepitoisen elementin tunnistamista ja havaitun kohteen emotionaalista prosessointia, joka voi näkyä muutoksena henkilön käytösvasteessa. Koska käsitän tässä tutkielmassa tulkinnanmuodostuksen kognitiivisena prosessina, johon liittyy vahvasti emotionaalinen komponentti, käsitelen paitsi taiteentutkimuksen näkemyksiä universaalista kuvantulkinnasta, myös hieman tunnetutkimuksen käsitteistöä ja havaintoja. Olen kiinnostunut pohtimaan, voisiko taiteentutkimuksessa esiintulleita teorioita luonnollisesta havaitsemisesta ja universaaleista kuvallisista konventioista käsitteellistää myös kognitiivis-psykologisen termistön ja prosessien kautta.

Koeasetelmissämme ainoat käytössä olevat kategorisoinnit koehenkilöillä olivat neutraali ja negatiivinen. Niinpä esiintulevaa kielteistä tulkintaa voisi kuvata kauhistuttavan sijaan muillakin adjektiiveilla, esimerkiksi sanoilla ”vastenmielinen”, ”inhottava”, ”surumielinen”. Olen kuitenkin päättänyt tässä yhteydessä sanaan ”kauhistuttava”. Syynä valintaani on ensinnäkin se, että pelko ja kauhu tuntuvat olevan usein esiintulevia tunnetermejä taiteen historian kauhistuttavien kuvien, eritoten groteskin taiteen kirjallisuudessa. Täten koen kyseisen sanan käytön sitovan tämän

tutkielman paremmin nimenomaan kuvataiteen kentän keskusteluun taiteen herättämistä kielteisistä tulkinnoista ja tunnevasteista. Toisekseen reaktioaikaparadigman⁷ mukaisesti käytän lähtöoletuksena, että mikäli reaktioajassa nähdään esimerkiksi vahvaa hidastumista, on se nähtävissä osoituksena poikkeuksellisen voimakkaasta, kielteissävyisestä kognitiivisesta ja emotionaalisesta prosessoinnista. Katson, että tällaista poikkeuksellisen voimakasta virittymistilaa voidaan osuvasti kutsua kauhuksi sen sijaan, että nähtäisiin olevan kyse vain lieväästeisemmasta epämiellyttävyydestä.

Vaikka varsinaisena kuvallisena tutkimusmateriaalina tämän tutkielman kokeessa palvelee standardisoitu kuvasarja, käytän löydösteni lopullisena todistusaineistona ja empiiristen tutkimustulosten reflektion pohjana kauhistuttavan kuvataiteen kaanoniin luettavia taideteoksia. Aineiston valikointi taidehistorialliseksi kaikupohjaksi tuloksilleni on ollut haastavaa. Kauhua herättävä kuvataide sellaisenaan on laaja joukkio, jonka edustajia löytyy monen kattotermin alta ja hyvin pitkällä aikajänteellä. Olen päätenyt esittelemään työssäni joitakin kauhusta kuvataiteessa esitettyjä näkemyksiä ja lopulliset esimerkkityöt olen tarkoitushakuisesti valinnut sen pohjalta, että niiden hyödyntämät visuaaliset elementit olisivat yhteneviä niiden elementtien kanssa, joita analyysit ei-taidekuvilla nostivat tutkimuksen ensimmäisessä vaiheessa esiin. Sivutuksi tulee eritoten groteski kuvataide, ja varsinkin sen alalaji traumaattinen, ruumiillinen groteski. Traumaattinen groteski palvelee kaikista groteskin alakategorioista parhaiten taidehistoriallisena esimerkkinä nimenomaan kauhistuttavien visuaalisten elementtien tutkimuksessa seuraavasta syystä: groteskin taiteen määritelmässä ja teorioissa teoksiin liittyy säännöllisesti myös huumoria ja naurettavaa absurdiutta, mutta traumaattis-ruumiillinen groteski leikittelee sisarluokkiaan selkeämmin nimenomaan kauhulla, inholla ja makaabereilla aihevalinnoilla, eikä huumorin läsnäolo ole samalla tavalla vaadittua. Taideteosten valikoitumiseen on tässä työssä vaikuttanut myös koeasetelman ärsykeistönä palvelevan kuvaston luonne, jossa fyysistä vahinkoa ja sairautta kuvaavat aiheet ovat korostuneesti esillä. Näin ollen kyseinen kuvasarja ja siihen liitetyt tulkintasuuntaukset lienevät mielekkäimmin sovellettavissa fyysistä traumaa esittävään kuvataiteeseen. Koska tutkimuskuvasarja sisältää kaksiulotteisia valokuvia, koen niiden pohjalta saatujen tulosten olevan mielekkäimmin sovellettavissa kaksiulotteisen kuvataiteen kokemiseen. Mukana esimerkkiaineistossani on täten kauhukategoriaan luokiteltavaa maalaus- ja valokuvataidetta, ja ulkopuolelle rajautuvat veisto-, installaatio- ja videotaide. Teosesimerkkien valikoinnissa on pyritty myös siihen, että niiden lukumäärä pysyisi hallittavana ja mielekkäänä tämän tutkielman tarpeisiin, mutta kuitenkin sellaisena, että se valaisee tutkittavaa ilmiötä

⁷ Ks. luku 3.2.

kattavasti. Apuna töiden valinnassa olen käyttänyt Google-hakukoneen antamia osumia kauhuun ja groteskiin viittavilla hakusanoilla (horror art, grotesque, creepy) sekä groteskia visuaalista taidetta tutkineen ja teoretisoineen Frances S. Connellyn kirjallisuutta, ja groteskia kuvataidetta laajasti esitelleen *Grotesque Factor* –näyttelyn (Museo Picasso Málaga 22.10.2012 – 10.2.2013) julkaisua⁸.

IAPS-kuvat esitettiin tutkimuksessa koehenkilöille useassa sumennusasteessa, minkä myötä epäselvyyden elementin vaikutus tulkintaan on keskeisesti mukana tarkastelussa tässä tutkielmassa. Juuri epäselvien ärsykkeiden mahdolliset tulkintaerot olivat psykologian gradutyöni aiheena. Englanninkielinen termi *ambiguity*, joka suomentuu monitulkintaisuudeksi tai epäselvyydeksi, on ollut esillä myös taiteentutkimuksessa, eritoten taideteosten merkityksiä pohtivassa kirjallisuudessa. Taidehistorioitsija James Elkins on esimerkiksi pohtinut monitulkintaisuutta teoksessaan *Why are our pictures puzzles? On the modern origins of pictorial complexity* (2004). Elkinsin edustama lähestymistapa kuitenkin liittyy ennemmin allegoristen merkitysten ymmärtämiseen ja kirjallisten lähteiden antamiin viitteisiin ikonografisten ”arvoitusten” ratkaisemisessa taiteessa, eikä niinkään ei-allegoristen kuvien tulkitsemisen epäselkeyksiin. Allegorisesta tulkinnasta irrallista monitulkintaisuuden ja epäselvyyden merkitystä kuvan tuottamalle vaikutukselle katsojaan ovat sen sijaan pohtineet monet groteskin ja kauhistuttavan taiteen tutkijat. Myös tästä syystä koen koeasetelman mahdollisesti valaisevana ja lisäevidenssiä antavana juuri kauhutaiteen ja groteskin kuvataiteen luonteen suhteen.

1.2 Kognitiivinen taiteentutkimus, empiirinen estetiikka ja kognitiivinen ikonologia

”[--] the history of art will become sterile unless it is constantly enriched by a close contact with the study of man.”

- Ernst Gombrich, teoksessa *Art and Illusion* (1977, ix)

Omaksi tulokulmakseni kuvalle annettujen tunneperäisten tulkintojen tutkimukseen olen valinnut kognitiivisen psykologian metodiikan (jollaista reaktioaikatutkimus erittäin traditionaalisesti edustaa) ja käsitteistön. Yhdistäessäni näitä taiteentutkimuksen teorioihin, laajemmaksi viitekehukseksi asettuu kognitiivinen taiteentutkimus sekä varsinkin Ian Verstegenin esittelemä

⁸ Bozal 2012.

kognitiivisen ikonologian termi.⁹ Ikonologia sellaisena kuin sen isä Erwin Panofsky on sen määritellyt, on nimenomaan taideteosten konventioihin ja tulkintoihin liittyvien ”ihmismielen olennaisten tendenssien” tutkimusta.¹⁰ Kognitiivinen ikonologia puolestaan on teoreettinen viitekehys, jossa perustason kognitiivisten prosessien oletetaan selittävän taiteeseen liittyviä piirteitä.¹¹ ”Kognitiivinen” terminä viittaa Verstegenin määritelmän mukaan tässä yhteydessä psykologisiin, ihmisen käyttäytymiseen liittyviin seikkoihin, jotka ovat ilmiönä todellisia kaikille ihmisille – ja jotka ovat liitoksissa ympäröivään kulttuuriin, mutta eivät täysin juonnu siitä. Verstegenin oman puolustuksen mukaan kognitiivis-ikonologisen analyysin taustaoletuksena ei ole suinkaan suoraviivainen objektivismi (mistä sitä joskus syytetään) tai oletus siitä että kuvan tulkinta olisi täysin irrallaan sosio-kulttuurisista tekijöistä; ennemminkin hänen mukaansa on kyse fenomenologisesta pyrkimyksestä ymmärtää kuvaa ja sen ominaisuuksia sellaisinaan, omassa itsessään jo jotakin viestintäpotentiaalia omaavina. Psykologiasta kumpuavan taustansa myötä kognitiiviseen ikonologiaan on yhdistettävissä käyttäytymistieteistä tuttu pyrkimys formuloida konsepteja, jotka pätsivät kaikkiin yksilöihin heidän taustaeroistaan huolimatta.¹² Verstegenin toteaman mukaan kuvalla on myös omia ontologisia ominaisuuksiaan, vaikka se operoi myös kulttuurisen, sosiaalisen matriisin puitteissa - ja tätä kuvallisen kommunikaation perustasoja ja ”standardeja” kognitiivisen ikonologian viitekehys tutkii.¹³ Tunnereaktion aiheuttavan elementin havaitseminen sekä tulkinta ovat myös ihmisen tiedonkäsittelyn osa-alueita ja sellaisina vahvasti kognitiivisen psykologian saralla tutkittuja ja käsitteellistettyjä ilmiöitä. Kognitiivinen psykologia on psykologian 1950-60-luvuilla syntynyt haara, joka tutkii ihmisen tietoa käsitteleviä prosesseja, esimerkiksi muistin, oppimisen, ajattelun, havaitsemisen, tarkkaavaisuuden, luovuuden ja ongelmanratkaisun toimintaa. Koulukuntana se kiinnostui ihmisestä tiedonkäsittelijänä ja kaikista niistä prosesseista, jotka vaikuttavat havaintojen syntyyn, niiden tulkitsemiseen ja niiden muuntumiseen muistijäljiksi.¹⁴ Tämän tutkielman kiinnostus juuri havaintojen tulkitsemiseen linkittää sen osaksi kognitiivisen psykologian tutkimusperinteitä. Kognitiivisen ikonologian teoriakehys sovittaa nähdäkseni hedelmällisellä tavalla yhteen empiirisen metodologian, psykologiset taustateoriat ihmisen tiedonkäsittelystä ja kuvataiteiden tulkitsemiseen liittyvät selitysmallit. Vaikuttimena sen valikoitumiseen on myös henkilökohtainen kiinnostukseni tarkastella empiiristen metodien sovellusmahdollisuuksia taiteentutkimuksessa. Tällä saralla kognitiivisella tutkimuksella on pitkä traditio.

⁹ Verstegen 2014.

¹⁰ Panofsky 1955, 38-39. ; Kuusamo 1996, 75.

¹¹ Verstegen 2006; Verstegen 2014.

¹² Verstegen 2014, 9, 19-21, 23, 25-27.

¹³ Verstegen 2014, 18, 27.

¹⁴ Ks. Martindale 2007. Martindalen mukaan behavioristien aikakausi oli psykologiselle estetiikan tutkimukselle suorastaan tuhoisa, mutta kognitiivisen psykologian nousu noin 1950-luvulta eteenpäin merkitsi sille renessanssia.

Kognitiivis-psykologisen tulokulman yhdistämisellä taiteentutkimukseen on samaten jo pitkät perinteet; kauneuden vaikutus sieluun on ihmetyttänyt ajattelijoita antiikista lähtien, ja jo sellaiset taidehistorian klassikot kuten William Hogarth (1697–1764) ja Heinrich Wölfflin (1864–1945) ovat koettaneet teorioissaan tavoittaa kauneuden kokemuksen ihmismielessä aiheuttavia, kuvan ominaisuuksiin (kuten muotoon) liittyviä spesifejä tekijöitä.¹⁵ Viime vuosisadan tunnetuimpia tutkijoita saralla ovat olleet epäilemättä Rudolf Arnheim (1904–2007)¹⁶ ja Ernst Gombrich (1909–2001), jotka nojasivat omien vuosikymmentensä viimeisimpään psykologiseen tietämykseen selittäessään visuaalisen taiteen katsomiseen ja luomiseen liittyviä seikkoja, usein nimenomaan kuvan kompositionaalisten tekijöiden kuten syvyysvihjeiden, symmetrian, värien ja viivojen kautta sekä gestaltistisella, eli hahmopsykologisella tutkimusotteella, jonka lähtökohtana on ajatus osien keskinäisen järjestyksen merkityksestä kokonaisuuden hahmottamiselle. Pyrkimykset palauttaa taideteosten herättämä esteettinen elämys yksinkertaisiin havaintopsykologisiin prosesseihin ovat siis innoittaneet taiteentutkijoita jo kauan aikaa. Vaikka on aiheellista kysyä, tavoittavatko esimerkiksi tietynlaisiin ärsykeisiin suuntautuvat orientaatioreaktiot tai evoluutiopsykologiset taipumukset kammota vaikkapa hämähäkkejä mitään olennaista erityisesti taiteeseen liittyvästä tunne-elämyksestä, ovat monet taiteentutkijat havainneet käyttökelpoiseksi yleistää ihmisen arkielämän havaintomaailmasta ja siihen liittyvistä tunnekokemuksista saatua tietoa selittämään myös esteettisiä ilmiöitä.¹⁷ Kantava ajatus monilla kognitiivispsykologista tulokulmaa taiteentutkimukseen soveltaneilla tutkijoilla on ollut, että koska taideteoksen kokeminen itsessään on alisteinen ihmisen jokapäiväiselle havaintosysteemille, voi tuon systeemin rakenteiden ja prosessien tarkastelu osaltaan avata hyvin perustavanlaatuisia polkuja taiteen katsomisen, tulkitsemisen ja arvottamisen tutkimukselle. Samaten taide on inhimillisenä ilmiönä nähty keskeisenä ihmisen mielen toimintojen toimintakenttänä.¹⁸ Myös kognitiivisen ikonologian näkökulman mukaan tiedonkäsittelyllisten ja käytökseen liittyvien piirteiden tutkimus voivat tarjota tietoa kuvan tulkitsemisen tendensseistä. Tältä osin varsinkin kognitiivis-ikonologisesti ajateltuna psykologisen tutkimuksen soveltaminen taiteentutkimuksen kysymyksiin puoltaa paikkaansa.

Tiedonkäsittelyn eri osa-alueita on paljon tutkittu eri koeasetelmin laboratorio-olosuhteissa, ja tätä on sovellettu myös taiteen kokemuksen ja tulkitsemisen selittämiseen. Tällä kokeellisen estetiikan (eng. *experimental aesthetics*) alalla on ollut historiaa niin kauan kuin kokeellinen psykologiakin on

¹⁵ Esim. William Hogarth teoksessaan *Analysis of Beauty* (1753).

¹⁶ Pääaineeltaan psykologian opiskelija ja tutkija, sivuaineeltaan taidehistorian. Behrens 1998, 231.

¹⁷ Ks. esim. Leder & Nadal 2014, 453.

¹⁸ Leder & Nadal 2014, 443, 445, passim.

ollut voimissaan - jo ensimmäiset näkemistä ja optiikkaa laboratorioissa tarkastelleet tutkijat kiinnostuivat löydöstensä soveltamisesta taiteen kokemisen selittämiseen.¹⁹ Suuntauksen tunnettuja edustajia ovat olleet esimerkiksi Gustav Theodor Fechner (1801–1887) 1800-luvulla ja Daniel E. Berlyne (1924–1976) 1960-70 -luvuilla. Sittenkin kokeellisen estetiikan käsite on tehnyt tilaa myös neuroestetiikalle, mikä tutkimusalan nimenä viittaa lähinnä aivokuvantamistekniikoiden ja neuropsykologiaan pohjaavien teorioiden esiinmarssiin havaintopsykologisten mallien rinnalle.²⁰ Periaate näissä kahdessa tulokulmassa on kuitenkin sama: koeasetelmiin perustuva estetiikan tutkimus pyrkii kontrolloiduissa olosuhteissa empiirisesti testaamaan estetiikkaan ja taiteen havaitsemisen sekä kokemiseen liittyviä hypoteeseja. Kokeellisesta estetiikasta voidaan käyttää rinnalla myös *empiirisen* estetiikan käsitettä, sillä empiiriseen metodologiaan kuuluu keskeisesti kontrolloitujen koeasetelmien hyödyntäminen observoitavan ja mitattavan tutkimustiedon kartuttamisessa.

Kognitiivisen taiteentutkimuksen haara on akateemisesti katsottuna ollut jatkuvassa nousussa eritoten viimeisen vuosikymmenen aikana, jona empiiriset tutkimusmenetelmät ovat levinneet psykologian alan tutkimuksesta taiteentutkimuksen puolelle, muodostaen ilmiön, jota on nimitetty empiirisen estetiikan tutkimusalan uudeksi aalloksi.²¹ Nykyään ihmisen tiedonkäsittelyn prosesseista saatavaa tietoa soveltaa taiteentutkimukseen esimerkiksi kognitiivisen taidehistorian tutkimusala. Kognitiivinen taidehistoria on verrattain uusi taiteentutkimuksen haara, joka tuntuu vielä hakevan määritelmäänsä. Erään kuvauksen tämän haaran pyrkimyksistä tarjoaa Wienin yliopisto, jonka kognitiivisen taidehistorian tutkimuslaboratorio kuvaa toimintaansa seuraavasti:

*We use cognitive methods ranging from questionnaires to physiological measurements (especially eye-tracking) to determine how the qualities of the work (form and content), of the observer (individually and culturally), and of the context affect the beholding of aesthetic objects.*²²

Kuvan ominaisuuksiin liittyvän kiinnostuksen myötä kognitiivinen ikonologia voidaan nähdä kognitiivisen taidehistorian osa-alueena. Tämäkin pro gradu -työ tutkii taideteoksen laadullisia piirteitä, pyrkien yksilökohtaisten erojen sijaan löytämään jotakin yleisempää lainalaisuutta ihmisten tekemistä tulkinnoista ja reaktioista heidän näkemiinsä kuviin, ja täten sen voidaan katsoa niveltävän osaksi kognitiivisen taidehistorian tutkimusta.

¹⁹ Tuore ja **kattava** historiakatsaus aiheeseen esim. Leder ja Nadal 2014.

²⁰ Estetiikan neurologisista teorioista ks. esim. Ramachandran ja Hirstein, 1999.

²¹ Ks. Leder & Nadal. 2014.; Martindale 2007.

²² <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/en/research-projects/laboratory-for-cognitive-research-in-art-history/>. Viitattu 17.9.2015.

Psykologisella taiteentutkimuksella ja taidehistorian tutkimuksella on paljon yhteneviä kiinnostuksenkohteita: kummankin tutkimushaaran alla voidaan tutkia esimerkiksi teokselle annettuja tulkintoja ja hyödyntää taidehistoriallista viitekehystä ilmiön kontekstualisoinnissa. Selkeimmin Helmut Lederin mukaan psykologian ja taidehistorian tulokset eroavat siinä, että psykologinen taiteentutkimus perehtyy syvemmin juuri havaitsemisen tasolla taideteoksen sisältöön ja esitystapaan, kun taas taidehistoria huomioi laajemmin historiallista ja yhteiskunnallista viitekehystä, jossa tutkittu taideilmiö esiintyy.²³

Affektiivisten, tunneperäisten tulkintojen tutkimukseenkin kognitiivisella taiteentutkimuksella ja kognitiivisella ikonologialla voisi olla annettavaa. Taiteentutkimuksen kentällä kaivataan lisätietoa siitä, mitkä tekijät kuvataiteessa aiheuttavat tietynlaisia tunteita. Kauhun perehtynyt elokuvafilosofi Noël Carroll on huomauttanut esimerkiksi olevan vielä avoin kysymys, mikä groteskissa taiteessa on se ”struktuurallinen tekijä, joka mahdollistaa ja ylläpitää niitä kognitioita, jotka eritoten liittyvät kauhun, hämmennykseen ja huvitukseen”.²⁴ Taiteentutkimuksen kentällä taas on esitetty toiveita, että psykologian empiirinen tutkimus tarttuisi osaltaan juuri taiteeseen liittyvien kielteisten tunteiden, kuten esimerkiksi inhon kaltaisen ilmiön, tutkimukseen.²⁵ Tällaisiin kysymyksiin kognitiivisen ikonologian kehyksessä tehty affektiivisten tulkintaprosessien tutkimus voi osaltaan tuoda lisää ymmärrystä.

1.3 Affektiivisten ja universaalien tulkintojen käsitteellistäminen taiteentutkimuksessa

Taiteen potentiaali herättää katsojassa tunteita on yleisesti tunnustettu piirre kuvataiteen tutkimuksen ja teorioiden kentällä, ja taiteen yhteydet tunneherätteisiin sekä tunteidensäätelyyn ovat varsin yleinen tutkimuskohde.²⁶ Taiteen historiakin on monilta osin myös taiteen herättämien tunteiden sekä näistä kumpuavien tulkintojen historiaa; esimerkiksi pyhimyskuvien kyky herättää jopa hurmoksellisia tunteita on herättänyt kiinnostusta.²⁷ Tietynlainen tunneaste on saattanut yhdistää jopa kokonaisia teosryppäitä yhdeksi tyyliuunnaksi taiteen historiassa - näin on asiainlaita esimerkiksi groteskiksi tai makaaberiksi nimitetyn taiteen kohdalla, joiden kohdalla vallitsee vahva konsensus kyseisenlaisten taiteenlajien kauhua herättävästä luonteesta. Jonkinlainen aavistus on siis

²³ Ks. kuvaaja Leder 2014, 134.

²⁴ Carroll 2003, 299.

²⁵ Esim. Chouli 2003, 60.

²⁶ Seppä 2012, 13.

²⁷ Ks. esim. David Freedberg: Power of Images (1989).

olemassa siitä, että niinkutsuttuja universaaleja, kaikille katsojille yhteisiä tulkintasuuntauksia, affektiivisiä reaktioita ja niitä aiheuttavia kuvaelementtejä voisi olla kuvataiteissakin olemassa ja löydettävissä. Avaan seuraavaksi hieman, mitä tunteista ja tulkinnoista taiteeseen liittyen on jo sanottu.

Tunteista itsestään puhutaan tutkimuskirjallisuudessa monin termein. Tässä tutkielmassa tunneperäisten tulkintojen taustana toimii empiirisen psykologian käsitteistö ja termi *tunnevaste*, josta indikaattorina toimii koeasetelman reaktioaikamittaus. Psykologisessa kirjallisuudessa tunteiden funktiona ihmisen sieluntoiminnoissa kuvataan usein olevan, että tunteet motivoivat toimintaamme ja selkeyttävät asioiden tärkeysjärjestystä kokijalleen. Stefano Mastandreaan N. H. Frijdan mukaan tunne, *emotion*, voidaan määritellä lyhytkestoiseksi, intensiiviseksi affektiiviseksi tilaksi, jonka on aiheuttanut joko sisäinen tai ulkoinen yllälyke, ja johon liittyy kognitiivista sisältöä ja adaptiivinen päämäärä.²⁸ Neurotieteilijä Antonio Damasio on esittänyt, että tunteilla on keskeinen rooli ihmisen kognitiivisessa ja perinteisesti ”rationaaliseksi” kutsutussa toiminnassa, kuten tilanteiden tulkitsemisessa ja päätöksenteossa.²⁹ Tunteisiin viittaavina termeinä vastaan tulevat tutkimuskirjallisuudessa usein sanat *emootio*, *tunne* ja *affekti*. Kokkonen³⁰ tiivistämiä määritelmiä lainatakseni, emootion voidaan määritellä merkitsevän automaattista, biologista, tiedostamatonta perustunneviriämää, ajatuksena jonkin liikkeellelaittaminen (vrt. latinan *emovere*-verbi). ”Tunne” taas kuvaa sanana enemmänkin yksilöllistä tunnekokemusta, joka on emootion viriämistä tietoisempi, ja ajallisesti myöhempi vaihe: muistot, mielikuvat, kulttuuri ja kasvatus voisivat täten tässä vaiheessa vaikuttaa kokemukseen enemmän kuin välittömän emootion heräämisen vaiheessa. ”Affekti” taas on laaja yläkäsite sekä emootioille että tunteille, jonka on toisinaan itsessään käännetty merkitsevän myös *tunnetilaa*. Näitä sanoja käytetään kuitenkin herkästi myös toistensa synonyymeinä, eikä yksimielisyyttä niiden tarkoista määritelmistä ole tunnetutkimuksen kentällä saavutettu.³¹ Laajasti ottaen psykologisissa tunneteorioissa katsotaan, että tunteeseen ilmiönä kuuluu fysiologisten reaktioiden, tunneilmaisujen ja omakohtaisten kokemusten osa-alueiden välistä vuorovaikutusta. Lisäksi tunteisiin liittyy toimintavalmiuden viriäminen suhteessa havaittuun tapahtumaan, mikä voi näkyä fyysisenä tai motorisena vasteena.³² Tässä tutkielmassa käytän termejä affektiivinen ja emotionaalinen. Tunnetilan subjektiivisesta kokemuksesta ei koeasetelmallemme saada tietoa, mutta nopeasta, motivaatioperäisestä ja täten tunteita pohjanaan hyödyntävästä tulkinnasta sen voidaan ajatella tavoittavan jotakin.

²⁸ Mastandrea 2014, 502.

²⁹ Damasio 1995/2005, passim.

³⁰ Kokkonen 2010, 14-15.

³¹ Kokkonen 2010, 14.

³² Kokkonen 2010, 14-15; Grandjean & Scherer 2008, 341.

Määritelmällisesti biologisperäistä ilmiötä kuvaavana varsinkin emotionin termi tarjoaa tässä erään mahdollisen sanan jolla kuvata universaaleja, affektiivisiä ilmiöitä. Tausta-ajatuksenani tämän termin mukaan ottamisessa on, että kielteisen tulkinnan tekemiseen liittyy myös kielteisen tunnetilan viriämistä.

Taiteen kokemista ja esteettistä tunnereaktiota sen osana on tutkittu ja teoretisoitu paljon psykologian parissa. Monissa esteettistä elämystä kuvaavissa nykymalleissa tunteen roolin taiteen kokemisessa on kuitenkin kritisoitu jääneen paikoin vähälle huomiolle.³³ Kiinnostuksen tunnereaktioihin on todettu kohonneen nykyaikaiseen kognitiivispsykologiseen taiteentutkimukseen vasta 2000-luvun puolella, ajajinaan esimerkiksi Gerald Cupchik ja Helmut Leder, Benno Belke, Andries Oeberst ja Dorothee Augustin.³⁴ Affektiivinen vaste (*affective response*) on usein ollut empiirisen, kokeellisen psykologian käyttämä termi tutkimuksissa, joissa on pyritty jäljittämään kohteen (usein ärsykkeen, stimuluksen) kokijassa aiheuttamaa tunneherätettä. Tutkimusasetelmissä on hyödynnetty niin koehenkilöiden itse tuottamia verbaalisia arvioita kokemastaan kuin epäsuoria reaktioaikakoikeita, silmänliikkeitä ja fyysisten reaktioiden observointia suhteessa havaittuun.

Taiteen herättämien tunteiden – tämän tutkielman kannalta erityisesti kauhun – kohdalla on tärkeää muistaa, että tunnevasteita on jaoteltu utilitaristisiin ja esteettisiin tunteisiin. Utilitarististen tunteiden kohdalla korostetaan niiden roolia selviytymisessä ja hyvinvoinnissa, siten että ne auttavat yksilöä selviytymään tietyn ärsykkeen kohtaamisesta. Tunteen viriäminen on tärkeä osa ihmisen toimintaa ja tiedonkäsittelyä, sillä emotionaalisesti relevanteilla ärsykkeillä on suurempi merkitys yksilölle, ja täten ne ohittavat muunlaiset ärsykkeet tiedonkäsittelyprosesseissa; tällaisia ärsykeitä ovat esimerkiksi kauhua herättävät, uhkaa ja vaaraa viestivät kohteet.³⁵ Tunnepitoisilla ärsykkeillä on selvästi ihmisen kognitiivisessa maailmassa etuoikeutettu asema niinkutsuttuihin neutraaleihin ärsykkeisiin nähden: tutkimusten mukaan tunnepitoinen ärsyke yleensä havaitaan nopeammin³⁶ ja muistetaan paremmin³⁷. Lisäksi tutkimuksissa on havaittu viitteitä siitä, että vahvasti epämiellyttäviksi koetut ärsykkeet vangitsevat huomion tehokkaammin kuin mieluisiksi koetut.³⁸ Tunteisiin luetaan usein liittyväksi myös kehollinen ulottuvuus, joka varsinkin uhkaärsykkeiden kohdalla liittyy kehon valmistautumiseen pakenemiseen tai taistelemiseen.³⁹ Jokapäiväiset tunnereaktiot ovat monella tapaa samoja, joita myös taideteos voi meissä herättää – selvimmin

³³ Leder & Nadal 2014, 445-446.

³⁴ Wagner ym. 2014, 120 ; ks. myös Leder, Belke, Oeberst & Augustin 2004.

³⁵ Calvo & Nummenmaa 2007; Öhman, Flykt & Esteves 2001;

³⁶ Calvo & Nummenmaa 2011.

³⁷ Dolan 2002; Dolcos, LaBar & Cabeza 2005.

³⁸ Öhman, Flykt & Esteves 2001; Öhman, Lundqvist & Esteves 2001.

³⁹ Mastandrea 2014, 502-503.

piirtyvänä erona utilitaristisen ja esteettisen tunteen välillä voidaan ajatella olevan, että esteettisellä tunnereaktiolla ei ole suoraa päämäärää, joka nimenomaisesti johtaisi yksilön selviytymiseen.⁴⁰

Tässä tutkielmassa olen erityisen kiinnostunut pohtimaan, voisiko jotakin mahdollisimman välitöntä ja ihmistenväliset yksilölliset erot ylittävää, aina kiihtyneen kielteisesti tulkittavaa visuaalista elementtiä olla tavoitettavissa. Oma haastava kysymyksensä on, miten universaalisti tulkittavaa, tiettyyn tunnevasteeseen liittyvää elementtiä voitaisiin mielekkäästi käsitteellistää. Universaaleja visuaalisia tekijöitä, jotka selittäisivät kattavasti taiteen vaikutusmekanismeja, on etsitty jo kauan, niin kulttuurintutkimuksellisten kuin psykologisten menetelmien avulla. Sitä, mille universaalien visuaalisten elementtien ja niiden tulkintojen olemassaolo mahdollisesti perustuu, voidaan selittää esimerkiksi *intuitiivisen ontologian* käsitteellä, jota on käytetty kulttuurintutkimuksen parissa selittämään kulttuureissa esiintyviä yhteneviä tekijöitä.⁴¹ On esitetty, että ihmismielessä on yksilöllisistä eroista huolimatta joitakin perustavanlaatuisia ontologisia kategorioita, joihin henkilö havaitsemaansa maailmaa luokittelee ja sitä kautta ymmärtää: näitä peruskategorioita ovat ihminen, kasvi, eläin, artefakti ja (luonnollinen) objekti.⁴² Ihmisen psykologisten tekijöiden mahdollisuutta osallistua tällaisten yleisten tulkintatendenssien syntyyn on pohdittu psykologian oppialan synnyn jälkeen myös taiteentutkimuksessa runsaasti. Useimmiten tämä on tapahtunut psykoanalyttisestä näkökulmasta - mitä on aiheellisesti kritisoitu myös omanlaisekseen aikaan ja kulttuuriin sidotuksi kuvien lukutapojen systeemiksi, joka täten tuskin selittää kovin mielekkäästi kaikkia kuvantulkintoja halki taiteen historian eri kausien.⁴³ Uudemmat evoluutiopsykologian ja kognitiivisen psykologian näkökulmat voivat osaltaan paikata tätä ongelmaa hakemalla tutkimuksissaan esim. lapsi- ja eläinmalleilla vastauksia siihen, onko olemassa joitakin tiedosta ja kulttuurista riippumattomia tulkinnan tekemisen (joka itsessään on siis kognitiivinen prosessi) taipumuksia.⁴⁴ Tällaisten tendenssien voisi hyvällä syyllä jo olettaa selittävän tiettyjä tulkintataipumuksia aikakausi- ja kulttuurieroistakin riippumatta.

Eräs paljon käytetty termi yleisesti tunnistettavasta ja tulkittavasta visuaalisesta elementistä taiteessa on ”merkki” (*sign*). Biologisen ja opitun tulkintamallin eroa jonkin vakiintuneen merkin taustalla on käsitteellistetty myös puhumalla erikseen luonnosta (*nature*) ja konventiosta (*convention*).⁴⁵ Taiteentutkimuksen kentällä Ernst Gombrich on muun muassa pohtinut kuvissa

⁴⁰ Mastandrea 2014, 503.

⁴¹ Ks. esim. Boyer 1998, 877-878.

⁴² Czachesz 2009, 214; Boyer 1998, 878.

⁴³ Ks. esim. Kuusamo 1996, 73-75.

⁴⁴ Esim. LoBuen (2010) ja LoBuen & DeLoachen (2010) tutkimukset.

⁴⁵ Ks. esim. Mitchell 1986.

pysyvänlaisena havaittavan, biologisesti meihin esiohjelmoidun, niinkutsutun ”luonnollisen merkin” olemassaolon mahdollisuutta osana visuaalisia konventioita.⁴⁶ Gombrich on esittänyt, että luonnon kokeminen saattaisi olla objektiivista, siten että realistisilla visuaalisilla kuvilla olisi etuoikeutettu, suoraviivaisempi reitti tulla aisteillamme havaituiksi ja mielessämme tulkituiksi – verrattuna ei-luonnollisiin, esimerkiksi abstrakteihin taideteoksiin.⁴⁷ Gombrichin mietintöjen keskiössä on kysymys siitä, voiko ihmisillä olla luonnollisesti valmiiksi koodattuja tulkintamistapoja tietyille visuaalisille ärsykeille, vai onko kaikki aina viime kädessä kiinni kulttuurisesti opituista ja oppimisen kautta korjautuvista skeemoista.⁴⁸ Gombrich itse pysytteli varovaisena luonnollisen merkin ja luonnollisen, objektiivisen kokemuksen olemassaolon tarkan määrittelyn suhteen: Hän on esittänyt ajatuksen, että visuaalisen elementin tulkinta voi itse asiassa liukua jatkumolla luonnollisen, välittömästi avautuvan ja kulttuuriseen konventioon sidotun välillä. Tähän liittyen hän on pohtinut, että jotkin kuvantulkintaan liittyvät taidot ovat kenties hankittavissa luonnollisemmin kuin toiset.⁴⁹ Gombrich on esimerkiksi esittänyt, että kynsien ja hampaiden representaatiot, samoin kuin muutkin biologisesti relevantit kohteet, olisivat ilman erillistä oppimista kuvassa tunnistettavia.⁵⁰ Samaan liittyen hän on pohtinut ihmisissä olevan synnynnäisiä, esiohjelmoituja valmiuksia reagoida sellaisiin objektien yleisluokkiin kuten kasvot ja kehot.⁵¹ Tällaisina luonnollisemmin ihmiselle avautuvina kuvantulkinnan ”taitoina” voitaneen siis pitää joitakin sisäsyntyisen oloisia taipumuksia, joita voidaan myös kognitiiviselta pohjalta käsitteellistää tietynlaisina tulkintavalmiuksina ja ihmisille yhteisinä tulkintasuuntauksina. Gombrichin näkemysten mukaan tällaiset luonnolliset kuvantulkintavalmiudet saattaisivat suorastaan olla edellytys muiden katsomisen kykyjen oppimiselle.⁵² Gombrichin luonnollisen merkin teoria antaa kaikkineen mahdollisuuden olettaa, että yksilökohtaisten erojen lisäksi taideteoksen tuottaman vaikutuksen taustalla piilee myös jotakin universaalia ja biologisperäistä - kenties kaikille katsojille yhteinen taipumus liittää nähtyyn kuvaan juuri tietynlainen emotionaalinen tulkinta.⁵³ Gombrichin ajatus ihmismielen sisäsyntyisestä tulkintavalmiudesta tiettyjä ärsykeitä kohtaan vaikuttaa sopivan hyvin yksiin myös kognitiivisen ikonologian kuvantulkintakäsityksen kanssa.

⁴⁶ Gombrich. 1982. *The Image and the Eye*. Esseessä ”Image and Code: The scope and limits of pictorial representation”.

⁴⁷ Ks. tiivistelmää Gombrichin ajatuksista mm. Mitchell 1986, luku 3.

⁴⁸ Ks. skeemasta esim. Gombrich (1959/1977) *Art and Illusion – A study in the psychology of pictorial representation*. Oxford: Phaidon Press.

⁴⁹ Gombrich 1982, 283.

⁵⁰ Gombrich 1982, 285.

⁵¹ Gombrich 1982, esse ”Standards of Truth: The arrested image and the moving eye”, 272-273.; ks. myös Gombrich 1982, 285.

⁵² Gombrich 1982, 287.

⁵³ Sivuhuomiona todettakoon, että samankaltaista yhteisten tulkintojen varastoa ehdotteli jo psykoanalyttikko Carl Gustav Jung (1875-1961) puhuessaan arkkityypeistä, joita voimme ymmärtää jonkinlaisen yhteisen piilotajunnan kautta.

Luonnolliselle havaitsemiselle perustuvan ja universaalisti tietyllä tapaa tulkittavan visuaalisen elementin olemassaolo on ollut jokseenkin kiistanalainen aihe taiteen tulkitsemisen teorioissa ja tutkimuksessa. Täysin kulttuurisesta vaikutuksesta irrallista luonnollista havaitsemista tunnutaan pitävän monien kuvantulkinnan tutkijoiden keskuudessa jopa mahdottomana – W.J.T. Mitchell on muunmuassa kyseenalaistanut kokonaan minkään yksimielisen, objektiivisen maailman olemassaolon. Gombrichin varovaisiin pohdintoihin tukeutuen hän tuntuu asettuvan kannalle, että koko tulkitsemisprosessi on väistämättä perusluonteeltaan historiallinen ja kulttuurisiin konventioihin sidottu.⁵⁴ Aivan hiljattainkin taiteentutkimuksen kentällä väitteen luonnollisesta, kulttuurisesta tasosta irrallaan tarkasteltavasta havaitsemisesta on jopa kuvattu olevan ”tieteellisesti kestämätön.”⁵⁵ Luonnollisen merkin olemassaoloa vastaan argumentoidaan taiteenteorioissa laajasti väitteellä, että havaitsemisen ja havaitun kohteen tulkitsemisen esivaatimuksena on aina sisäinen edustuma tai opittu muisto kohteeseen liittyen – näkökanta, jota Rudolf Arnheim on erityisesti edustanut.⁵⁶ Kuvan havaitseminen on tämän teesin mukaan aina prosessi, jossa muistissa olevaa esitietoa suhteutetaan jatkuvasti aisteilla havaittuun uuteen tietoon, ja äärimmillään tämä tarkoittaa, ettei havaitseminen ole edes mahdollista ilman opittua edustumaa kyseistä kohteesta ja sen tulkinnasta. Jos asiaa tarkastellaan kognitiivisen psykologian näkökulmasta, tämä on monilta osin yhä paikkansapitäväksi osoittautunut näkemys, mutta jonkin verran se on myös tarkentunut: ihmisen havaintojärjestelmät tosiaan suhteuttavat jatkuvasti uutta tietoa vanhaan; ihmisellä on skeemoja, ts. esiodotuksia joiden suodattamana hän maailmaa tarkastelee, ja joita hänen omat oppimiskokemuksensa muovaavat; mutta kognitiivisen psykologian alan tutkimuksissa on saatu viitteitä myös siitä, että ihmismielen aistijärjestelmissä tapahtuu myös esitietoista havaitsemista, ja lisäksi organismeilla näyttäisi olevan vakiintuneita taipumuksia reagoida tiettyihin ärsykkeisiin silloinkin, kun nämä eivät mitenkään ole sitä voineet vielä oppia tai muistiinsa edustumana painaa. On todettu esimerkiksi, että linnut säikähtävät käärmeitä, myös saarivaltioissa joissa käärmeitä ei luonnossa edes ole. Samoin hämähäkkejä pelätään myös Suomessa, jossa aidosti ihmiselle vaarallisia hämähäkkejä ei luonnossa esiinny. Samankaltaisia huomioita ovat kokeellisesti tehneet Vanessa LoBue ja Judy DeLoache, joiden tutkimuksissa on havaittu, että myös vauvat reagoivat kielteisesti nähdessään käärmeen.⁵⁷ Jopa siis vallitsevan kulttuuriympäristön ja opittujen mallien suhteen koskemattomat mielet tuntuvat kykenevän tietynsuuntaisiin ja keskenään yhteneviin tulkintoihin. Näin ollen vaikuttaa todennäköiseltä, että joitakin sellaisia visuaalisia tekijöitä on, joiden kauhua herättävä potentiaali on henkilö- tai ryhmäkohtaisista muistoista ja kokemuksista

⁵⁴ Mitchell 1986, 37-38.

⁵⁵ Seppä 2012, 109.

⁵⁶ Ks. esim. Rudolf Arnheim teoksessa *Visual Thinking*, 1997; ks. myös Seppä 2012, 44, muistin luonteesta näkemisen edeltäjänä.

⁵⁷ LoBue & DeLoache 2010. Vertailukohtana LoBue on nostanut esiin havainnon, että piikkejä ja veitsiä lapset taas eivät osaa erityisesti pelätä ennen kuin ovat saaneet niistä ikäviä käytännön kokemuksia. Ks. LoBue 2010.

lähtökohtaisesti riippumatonta. Näin myöskään ajatus siitä, että luonnollisessa havaitsemisessa voisi olla mukana myös jotakin yksilöllisyydestä ja oppimisesta irrallista, ei suinkaan ole nykytiedon valossa ”tieteellisesti kestävä”.

Juuri tämän kiihkeän keskustelun vuoksi luonnollisen merkin olemassaolon mahdollisuudet ovat yhä kiinnostava kysymys. Taiteentutkimuksen kentällä yleisesti vaikuttaisi saavuttaneen enemmän jalansijaa näkemys, että kaikki representaation välineet ja myös kohteesta tehdyt tulkinnat nojaavat opittuihin, konventionaalsiin tietoihin esityskohteesta.⁵⁸ Yleistykseen pyrkivää näkökulmaa, esimerkiksi evoluutiopsykologiaa, ei ole mielellään yhdistetty perinteiseen taidehistorialliseen kuvien ja niissä esiintyvien merkkien tutkimiseen.⁵⁹ Luonnollisuuden, objektiivisen, yhteisen havaitsemisen mahdollisuus on usein jäänyt debateissa paitsioon ja saattanut saada osakseen jopa anakronistisen leiman.⁶⁰ Tämä on kiintoisaa, sillä näkemyksillä on myös yhteneviä piirteitä. Esimerkiksi Aby Warburgin ja Petri Vuojalan tarjoamassa tunnemerkin määritelmässä (ks. tuonnempana) on havaittavissa paljon yhtenevää evoluutiopsykologisen emotionaalisen signaalin ajatuksen kanssa: molempia yhdistää ajatus, että jotakin rationaalisen ajattelun ulkopuolista meissä herää impulssinomaisesti, kun kohtaamme aisteillamme vihjeitä elämään ja hengissä pysymiseen liittyvistä perustapahtumista ja -toiminnoista, kuten kuolemasta, takaa-ajosta ja niin edelleen. Psykologista näkökulmaa olisi siis perusteltua tarkastella rinnakkain puhtaan taideteoreettisten mallien kanssa.

Osin luonnollisen merkin kaltaisena on taiteentutkimuksessa noussut esiin myös universaalinen merkin tai *visuaalisen universaalisen* käsite, jota Barbara Maria Stafford on käyttänyt.⁶¹ Hänen määritelmässään visuaalisella universaalilla on vahva kognitiivinen ulottuvuus, ja siksi se on erityisen käyttökelpoinen termi myös tässä tutkielmassa. Stafford on tuonut teoksessaan *Echo Objects* esiin, että jos haluamme ymmärtää, mikä tekee kuvista universaaleja tai prototyyppisiä, tai mikä niistä tekee yleisesti ymmärrettäviä ja jaettavia, on mielekästä olettaa pohjalla olevan jotakin ei-opittua, biologisperäistä ja yleismaailmallista. Hänen mukaansa tietyt objektit kantavat vertauskuvallisesti puhuen ei-tahdonalaisia muistiedustumia meissä; tietyt kuvat ovat universaalisti

⁵⁸ Esim. Arnheim yleisesti puolsi tätä näkemystä. Samoin ks. Seppä (2012) jossa luonnollisen, objektiivisen havaitsemisen mahdollisuus sivuutetaan täysin nostamalla vain konventio esiin mahdollisena lähtökohtana kuvantulkinnalle.

⁵⁹ Saman huomion tehnyt mm. Stafford 2007, 1. Hän puhuu suorastaan ”vastentahtoisuudesta” (*reluctance*) puhuessaan asenteesta, jolla taiteentutkijat usein suhtautuvat biologisiin taustatekijöihin taiteen kokemisessa ja ymmärtämisessä.

⁶⁰ Ks. esimerkki tästä Mitchell 1986, 76.; ks. myös Seppä 2012.

⁶¹ Stafford 2007, 209.

skemaattisia ja täten niiden sisältö universaalisti meille tavoitettavissa.⁶² Staffordin mukaan kuvien kognitiivinen työ (*cognitive work of images*) helpottaa monimutkaisen ympäristön hahmottamista, ja lisäksi tekee meidät osaltaan tietoisiksi nykyhetkestä; ärsykkeet vaikuttavat myös koosteiseen itsen kokemiseen pakottamalla meidät keskittymään niihin ja muodostamaan monitahoisia tulkintoja niistä.⁶³

Usein Gombrichin ja Arnheimin kaltaisissa kirjoituksissa visuaalisiin universaaleihin liittyen painotus tuntuu olevan kohteen faktisen havaitsemisen ja tunnistamisen tasolla. Olen saanut vaikutelman, että katsojan omaan emotionaaliseen maailmaan ja sitä kautta nähdyille kuvalle annettuun emotionaaliseen merkitykseen liittyvät visuaaliset tulkintatendenssit on näiden taidehistorian klassikoiden malleissa jätetty vähälle huomiolle. Emotionaaliset merkitykset jonkin visuaalisen esitystavan tai yleisen tulkinnan lähtökohtana ovat taiteentutkimuksessa siis osittain avoin kysymys. Taiteen psykologisen tulokulman edustajista esimerkiksi Wölfflin ja Arnheim ovat pyrkineet selittämään kuvien tulkintaa ja kuvien luomisen mysteeriä lähinnä visuaalisten muotojen pohjalta. Visuaalisiksi, emotionaalisiksi merkeiksi ovat myös monet taideteoreetikot, kuten Gombrich, Arnheim ja pathosformalistit sekä uudemmissa kirjoittajista Stafford, ehdottaneet usein lähinnä kuvan muotokieleen ja ääriviivoihin liittyviä seikkoja. Näiden ajatusten mukaan tietyillä muodoilla olisi vakiintunut ilmaisuvoima, potentiaali viestittää jotakin ideaa tai emotiota.⁶⁴ Sen sijaan kuvan esittämä sisältö, havaittava kohde tiettyä emotionaalista merkitystä vakiintuneesti kantavana on ilmiö, josta on haastavampaa löytää tutkimusta taiteentutkimuksen kentältä. Gombrichin esitys kysistä ja hampaista on toisaalta huomionarvoinen esitapausta tästä.

Mikä teoksessa sitten varsinaisesti herättää tunnereaktiota, tiettyjä vakiintuneita merkityksiä ja johtaa tietynlaisen emotionaalisesti värittyneen tulkinnan syntyyn suhteessa nähtyyn taideteokseen? Eräs yritys selittää tunnelatautunutta visuaalista konventiota ja sen luonnetta on ollut esimerkiksi Aby Warburgin *Pathosformel*-käsite, jonka mukaan jotkin *muodot* olisivat historiallisesti vakiintuneita signaloimaan tiettyä tunnetilaa. Nämä tietyt emotionaalisesti latautuneet muodot visuaalisessa taiteessa - kuten vaikkapa liehuvat, kiemuraiset viivat tuottavat tunnevirittymää katsojassa. Nämä muodot ovat pathosformalistien mukaan vakiintuneita ja aina saman ilmaisuvoimansa säilyttäviä, ja ilmestyvät aika ajoin uudestaan esiintymään taiteessa. Pathosformelin, ”paatoskaavion”, yhteydessä tunnetta merkitsevä kreikkalaisperäinen termi *pathos* voidaan Petri Vuojalan sanoin ymmärtää ”korkeimpana mentaalisenä kiihtyneisyytenä, jota

⁶² Stafford 2007, 208-210.

⁶³ Stafford 2007, 207-208.

⁶⁴ Stafford 2007; ks. myös Seppä 2012, 75.

inhimillisiin perustilanteisiin (kuolema, taistelu, takaa-ajo, kuunteleminen jne.) liittyvät irrationaaliset tunneimpulssit ruokkivat ja ylläpitävät”.⁶⁵ Emootio roolia taiteen tulkitsemiseen sisällyttäen formalistisia teorioita on kuitenkin kritisoitu hieman psykoanalyysin tavoin siitä, että ne jättävät huomiotta katsojan oman panoksen kuvan tulkintaprosessissa.⁶⁶

Toisaalta tunteiden taidehistorian tutkimuksessa on esiintynyt myös *Einfühlung*, esteettisen *empathian* käsite. Tämän empatiapohjaisen selitysmallin mukaan tunnereaktion meissä taidetta kokiessa herättää samaistuminen teoksessa elävästi kuvattuun tunnetilaan tai teoksen tekemisen prosessiin.⁶⁷ Ihmisen kokema empatia, samaistuva tunnekokemus suhteessa taideteokseen (josta myös termiä *mimesis* on käytetty), on nykyisessä kognitiivisessa ja neuropsykologian tutkimuksessa edelleen keskeinen tekijä taide-elämyksen ja kuvan herättämän tunnekuohun synnyssä, esimerkiksi peilisolujen roolista esteettisessä elämyksessä puhuttaessa.⁶⁸ Tiedonkäsittelyllisenä prosessina tarkasteltuna taide-elämykseen – erotuksena ”arkikatsomiseen” – liittyy nimenomaan myös vahvaa tunnevirittyneisyyttä ja objektin tunnistamisen lisäksi suuntautumista myös omia sisäisiä prosesseja päin.⁶⁹ Tämän vuoksi subjektiivisten tunnevirittymien ja niitä herättävien visuaalisten elementtien tutkimuksella voidaan sanoa olevan ehdottomasti paikkansa taidehistorian tutkimuksessa.

Taiteen herättämien tunteiden ja taiteesta tehtyjen tulkintojen kuvaamisesta on esitetty myös dimensionaalista mallia⁷⁰, jossa taideteoksesta tehtyä emotionaalista tulkintaa selittävät yhdessä kohteen aiheuttama *fysiologinen aktivaatio* (kiihotus, *arousal*, akselilla kiihottava - rauhallinen) ja kohteen *valenssi* (akselilla positiivinen – negatiivinen). Fysiologisen kiihotuspotentiaalinen roolin esitteli esteettisessä mallissaan jo Daniel Berlyne (1971). Hermostollinen kiihotuspotentiaali on ollut keskeinen uudemmassa psykologian tunnetutkimuksessa laajemminkin: yksilölle emotionaalisesti relevanttien ärsykkeiden havaitsemista on tutkittu observoimalla niiden aiheuttamia fyysisiä muutoksia, esim. hermoston aktivaatiota mittaavilla metodeilla kuten sydämen sykevälivaihtelumittauksilla ja aivokuoren aktiivisuuden mittauksilla.⁷¹ Perusoletus tällaisissa koeasetelmissä on, että kun koehenkilölle näytetään useita kuvia, niin hänelle emotionaalisesti relevantit ja reagointia vaativat kuvat aiheuttavat havaittavaa muutosta fysiologisessa aktiivisuudessa. Tämä aktivaatio on otettu usein merkinä reaktiiviseen toimintaan valmistautumisesta kehon tasolla – niinpä erityisesti kauhistuttavat, uhkaavat kuvat nousevat usein

⁶⁵ Vuojala 1997, 34.

⁶⁶ Ks. esim. Seppä 2012, 99.

⁶⁷ Leder & Nadal 2014, 449-450.

⁶⁸ Ks. esim. Stafford 2007, luku 3, 211.

⁶⁹ Crawley ym. 2009.

⁷⁰ Russell 2003.

⁷¹ Codispoti, Ferrari, De Cesarei & Cardinale 2006; Cuthbert, Schupp, Bradley, Birbaumer & Lang 2000; De Cesarei & Codispoti 2008.

esiin erityisen relevantteina kohteina.⁷²

James Russellin kahden dimension (kiihotus ja valenssi) mallissa mikä tahansa kohde ja sen aiheuttama efekti tai tulkinta voidaan määrittellä sen pohjalta, kuinka kiihdyttävä ja myönteinen/kielteinen kohde on. Mastandrea sanoin dimensiomallia voidaan pitää erityisen hyödyllisenä silloin, kun taideteoksen aiheuttamaa vaikutusta halutaan kuvata yleisellä tasolla ja pelkistetyksi.⁷³ Dimensionaalinen malli on erityisen mielekäs viitekehys tämän tutkimuksen kohdalla, sillä tutkimusasetelmissamme ei ole monisanaisia ja monitahoisia kuvauksia kuvan herättämästä tunnekokemuksesta edes kerätty, vaan nimenomaan pyritään tavoittamaan hyvin yleinen, kauhuksi määriteltävä reaktio suhteessa kuvaan.

Taiteeseen liitettävästä kauhistuneesta tunnereaktiosta on psykologisissa tunnetutkimuksissa saavutettu hieman ristiriitaistakin tietoa. Tiedetään, että toisaalta kuva on heikomman tunneherätteen aiheuttaja kuin aito kohde esimerkiksi käärmefoobikolle⁷⁴. Toisaalta taas on saatu viitteitä, että sekä fiktiivinen että aito kohde voi herättää yhtälailla kielteistä tunnetta ja lisäksi, että fiktiivisen kohteen herättämä tunne voi olla intensiteetiltään aivan yhtä voimakas kuin ns. arkitunnekin.⁷⁵ Eräänä ristiriitoja yhteen sovittavana tekijänä on ehdotettu fiktiivisen kohteen, eli esim. taideteoksen, kykyä edistää kokijassaan tunteiden säätelykykyä ja täten intensiivinenkin tunnekokemus olisi taiteen aiheuttamana helpompi hallita – tämän taas on esitetty juontuvan siitä, että fiktiivisen kohteen ollessa kyseessä positiivisen affektin kokeminen ylittää kohteen herättämän kielteisen affektin, tai vähintään mahdollistaa niiden ristiriitaisenkin yhteiselon.⁷⁶ Myös itsensä positioiminen teoksen edessä joko tarkkailijaksi tai päähenkilön asemaan eläytyväksi kokijaksi vaikuttaa tunne-elämykseen: näin havaittiin esimerkiksi Hemenoverin ja Schimmackin tutkimuksessa (2007), jossa ällöttävää huumoria sisältäviksi määritellyjä filmipätkiä katsoessaan vain tarkkailijaposition ottaneet henkilöt kokivat inhotuksen lisäksi myös huvittuneisuutta. Kielteisen affektin sietämisessä ja sen kokemisesta nauttimisessa on havaittu myös ihmisten välillä eroavuuksia, ja näitä on tutkittu suhteessa kielteistä affektia herättävään taiteeseenkin esimerkiksi persoonallisuuspiirteiden mukaan.⁷⁷ Kielteisten affektien kokemisessa on myös spekuloitu olevan kulttuurieroja, sillä tutkimuksissa on havaittu esimerkiksi itäaasialaisten koehenkilöiden raportoivan enemmän myönteisen ja kielteisen tunneviritymän yhtäaikaista kokemista kuin vaikkapa länsimaisten. Koska eroja affektien heräämisessä on toisaalta havaittu myös saman kulttuuriryhmän

⁷² Ks. aiheesta laajemmin Julkunen 2014.

⁷³ Mastandrea 2014, 509.

⁷⁴ Ks. esim. Teghtsoonian & Frost 1982.

⁷⁵ Wagner, Menninghaus, Hanich ja Jacobsen 2014.

⁷⁶ Markovic 2010.

⁷⁷ Ruch & Malcherek 2009.

eri edustajien välillä, on mahdollista, että kyseessä on kulttuurinen ero vain tunteen kokemisen sanallisessa raportointitavassa, ei niinkään tunteen kokemisessa itsessään.⁷⁸ Esimerkiksi IAPS:n standardointitutkimukset ja LoBuen ja DeLoachen tutkimukset ovat antaneet viitteitä siitä, että tietyt kohteet myös kuvallisesti esitettyinä saavat aikaan tiettyä reaktiota yksilö- ja kulttuurieroista huolimatta.

Täydellistä kannanottoa jonkin tietynlaisen universaalien, affektiivisen merkin tai tulkinnan olemassaolosta ei tämän tutkielman myötä voida tehdä. Pohdinta mahdollisista tulkinnan universaaleista muodostaa kuitenkin sen laajan keskustelun, johon tämäkin tutkimus omasta kapeasta tulokulmastaan käsin osallistuu. Siksi aiempia esityksiä aiheesta on ollut syytä esitellä tässäkin yhteydessä.

1.4 Käytetyt metodit ja analyysit

Tämä tutkielma poikkeaa vahvasti perinteisen teoslähtöisen taiteentutkimuksen traditiosta siinä mielessä, että tiettyjen teosten sijaan pyrkimykseni on tarkastella kokonaista kuvantulkintaan vaikuttavaa tunnepitoista elementtiä. Tulen käyttämään taideteoksia tässä työssäni vain evidenssinä ja hypoteesieni testaajina. Sen sijaan, että lähtisin selittämään spesifisti Goyan *Saturnuksen* tai Francis Baconin kuuluisien paavikuvien kauhistuttavuutta, haluan tarttua laajemmin kiinni ilmiöön niidenkaltaisille teoksille ja kaikelle kauheaksi mielletylle taiteelle annettujen emotionaalisten merkitysten takana. Tähän tarjoaa mahdollisen ikkunan empiirinen koeasetelma, joka mahdollistaa useamman koehenkilön tutkimisen ja useamman muuttujan huomioimisen kontrolloiduissa olosuhteissa. Kauhua herättävien universaalien elementtien laaja tutkiminen vaatii isohkon otoksen tutkittavia henkilöitä joilta kerätää kauhistuttaviksi miellettyihin visuaalisiin elementteihin kohdistuvia tulkintoja kontrolloidussa koetilanteessa. Lisäksi toiveena on löytää mahdollisimman suoraviivainen, mieluiten mitattava suure, jonka luotettavasti voidaan olettaa kuvaavan juuri haluttua ilmiötä, eli tässä kielteistä tunnereaktiota nähtyä kuvaa kohtaan. Tässä yhteydessä reaktioaika palvelee sellaisena, tuoden semanttisten kategorisointien lisäksi dataan myös tiedostamatonta tunneprosessointia mittaavan ulottuvuuden. Jotta kulttuurisen ja yksilöllisen oppineisuuden vaikutusta tehtyihin tulkintoihin voitaisiin minimoida ja tavoittaa näin jotakin mahdollisimman yleistä, ei ole mielekästä käyttää tunnettuja taideteoksia tutkimusärsykkeinä.

⁷⁸ Ks. Ulrich Schimmackin pohdinta aiheesta tekstissä "Methodological Issues in the Assessment of the Affective Component in the Subjective Well-Being" teoksessa Ong & Van Dulmen (toim.) (2007) Oxford handbook of methods in positive psychology, s. 97-110.

Näiden ehtojen rajoissa psykologian gradutyössäni käytetty empiirinen koe palvelee tarkoitusta hyvin.

Tutkimukseni tulee olemaan erikoinen empiiristen tutkimusten joukossa siinä mielessä, että sen empiiristä osiota ei ole vartavasten suunniteltu tämän tutkielman aihetta varten. Kyseinen koeasetelma ja -aineisto ovat valikoituneet tähän tutkimukseen mukaan siksi, että kun koetta käytettiin alkuperäiseen tutkimuskohteeseensa (masentuneisuuden vaikutus epäselvien kuvien tulkinnalle), havaittiin, että siinä nähdyt ilmiöt pätevät koko otosjoukkoon, ja täten sen tuloksia ihmisten tavasta luokitella kuvia voitaisiin yleistää laajemminkin ihmisryhmiä koskevaksi. Tämä tutkimus on siis samalla myös eksperimentaatio, jossa tarkastellaan kyseisen datan sovellusmahdollisuuksia taidehistoriallisen tutkimuskysymyksen tarkasteluun.

Metodologia tutkimusongelmani ratkaisemisessa kulkee kahdella tasolla, kvantitatiivis-empiirisellä sekä kvalitatiivisella. Tutkimuksen empiirinen osio on perinteisen käyttäytymistieteellinen ja määrällinen. Tutkimuskohteena on käytösvaste (tulkinnan tekeminen ja sitä indikoiva semanttinen kategorisointivalinta, joka suoritettiin napinpainalluksella) ja siihen liittyvänä reaktion voimakkuuden mittarina reaktioaika, jota mitattiin. Tutkimuksen analyysiosion kvantitatiivisessa osiossa käyn läpi kerätylle määrälliselle aineistolle tehdyt tilastolliset analyysit – varianssianalyysin, t-testit sekä keskiarvokuvaajat - joiden kohteena ovat psykologian tutkimuksessani tutkittavilta heidän näkemiään kuvia kohtaan kerätyt kategorisaatiot ja reaktioajat. Näiden tilastollisten, keskiarvoihin perustuvien testimenetelmien tarkoitus on valaista, minkäsuuntaisia yhteisiä tulkintatendenssejä koehenkilöryhmässämme esiintyi. Laadullisessa osiossa taas kuvailen sanallisesti kuvissa esiintyviä visuaalisia elementtejä niissä kuvissa, jotka ovat eniten yksimielisesti kielteisiä tulkintoja saaneet. Analyysissä hyödynnän tilastollisesti tehtyä yksimielisyysanalyysiä⁷⁹, josta poimin lähempään tarkasteluun eniten kielteistä kategorisointia osakseen saaneet kuvat. Analyysini päätteeksi ja lopulliseksi tulosten reflektiopohjaksi käyn läpi esiintulleita, kauhistuttavia visuaalisia elementtejä hyödyntäviä teosesimerkkejä kuvataiteen parista. Tavoitteena on mahdollisimman objektiivisesti havainnoida ja luokitella esiinnousevista IAPS-kuvista visuaalisia elementtejä, joiden uskon olevan havaittavissa kenelle katsojalle tahansa. Pyrin teosten kuvailussa mahdollisimman objektiiviseen kuvailuun periaatteilla, joita on muun muassa sisällönanalyysin teoriassa esitelty: luettelen kuvissa esiintyvät objektit, objektien sijainnit kuvassa, niiden mahdolliset ilmeet, asennot ja värit.⁸⁰ IAPS-sarja itsessään on suunniteltu sisältämään

⁷⁹ Alakoskela 2014.

⁸⁰ Bock, Isermann & Knieper 2011, 269.

aiheiltaan niin vähän monitulkintaisuutta kuin mahdollista ja tässä on pitkälti validointitutkimusten myötä onnistuttukin – niinpä uskon riskin siihen, että kirjalliset kuvaukseni johtaisivat harhaan tai joku kuvan näkevä voisi nähdä siinä esimerkiksi radikaalisti erilaisia objekteja kuin itse näen, olevan vähäinen.

Annan metodologiastani tarkemman esittelyn luvuissa 3 ja 4. Taiteeseen liittyvien, kauhistuneiden affektiivisten tulkintojen tutkiminen empiirisesti liittyy monella tavoin aiempaan tutkimukseen ja törmää myös moniin haasteisiin. Niinpä katson parhaaksi avata metodologiaan liittyvää teoriataustaa ja aiempaa tutkimusta laajasti omana kokonaisuutenaan. Lisäksi empiirisen metodologian hengessä pyrin siihen, että tutkimukseni olisi mahdollisimman toistettava, ja tämäkin seikka vaatii avaamaan työni tekniset yksityiskohdat ja taustatiedot mahdollisimman tarkasti omassa osiossaan.

1.5 Tutkielman rakenne

Tämän tutkielman rakenteessa karkeasti jaotellen luvut 2-4 sisältävät tutkittavan ilmiön taustoitusta ja metodien esittelyn, ja luvut 5-7 sisältävät tutkimuksen analyysit ja päätelmät. Pääluvussa kaksi pohdin kauhua kuvataiteessa esiintyvänä ilmiönä. Käyn myös läpi kauhun tunnetta herättäviä elementtejä niin taiteen kuin psykologian tutkimuksen parissa esitettyjen mallien pohjalta. Luvussa kolme esittelen tarkemmin tutkimukseni metodeja ja teoriaa niiden takana, luvussa neljä esittelen empiirisen koeasetelmamme ja käyn läpi tilastoanalyysin lähtökohdat. Luku viisi on omistettu analyysin läpikäynnille, edeten aineistosta nousseista yleistason huomioista spesifimmin yksittäisiin kuviin. Seuraavassa luvussa empiirisen kokeen tuloksia peilataan taideteosesimerkkeihin. Viimeisessä luvussa hahmottelen kaikesta esiintulleesta yhteenvedon, huomioin tutkimuksen rajoitukset ja pohdin sen antia sekä jatkotutkimuksen harteille jääviä avoimia kysymyksiä.

2. KAuhu KUVATAITEESSA

2.1 Taiteeseen liittyvän kauhun määrittelystä ja aiemmasta tutkimuksesta

Kielteiset tunteet erityisesti ovat monella tapaa nauttineet erityisasemaa ihmiskunnan mielenkiinnon keskiössä. Jo Aristoteles tunnetusti pohti sitä, miksi *taiteen* muodossa hakeudumme kokemaan myös karmeita asioita ja tunteita, joita tosielämässä emme kohdallemme soisi.⁸¹ Vallitseva näkemys lienee, että taiteen keinoin kauhun tunnetta herättävät asiat voidaan tuoda tarkemman tietoisuutemme ja aktiivisemmän tunnekäsittelyn kohteeksi.⁸²

Tutkimuskohteena kielteiset tunteet taiteen ja kuvien kokemisessa tuntuvat elävän nyt jälleen nousukauttaan. Nykytaiteen provokatiivisuus on esitetty toisinaan eräänä tekijänä, joka on nostanut nimenomaan shokeeraavat sisällöt ja pysäyttävän vaikutuksen tavoittelun jälleen pinnalle taiteessa.⁸³ On myös mahdollista, että markkinatalous ja mainonnan keskeisyys visuaalisen kulttuurin osa-alueena ovat tuoneet erilaiset hätkäyttävät tekijät, niinpä myös kauhistuttavien tunteiden ja niiden tutkimuksen uudestaan valokeilaan.⁸⁴ Taideteoksen herättämä kielteinen tunnereaktio lienee noussut tutkimuskohteeksi myös siksi, että kielteisen tunne-elämyksen yhteys esteettisesti miellyttävään kokemukseen on paradoksaalisuudessaan kiehtova ilmiö: kuinka voin yhtä aikaa olla sekä kauhistunut että viehättynyt kokemastani? Kauhistuttavalla tai inhottavalla tavalla hätkähdyttävien kohteiden kuvauksia on nähty taiteessa aina, ja erityisen roolin ne tuntuvat saaneen provokatiivisessa nykytaiteessa. Esimerkkejä on lukuisia: Nan Goldinin (s. 1953) väkivallan kuvauksissa hän on valokuvannut mm. itseään silmä verisenä ja kasvot mustelmilla (valokuvavedos *Nan One Month After Being Battered*, 1984, kuvaliite 2, kuva 1), Francis Bacon on yhdistänyt paavikuvauksiinsa eläinten ruhoja ja vääristyneitä, aukirepiytyneitä kasvoja, ja niin edelleen.

Kauhusta (*horror*) puhuttaessa viitataan usein itse asiassa lukuisiin tunneherätteisiin inhosta ahdistukseen; kirjallisuudessa ei puhuta vain kauhistuttavista aiheista ja sisällöstä, vaan myös spesifimmin tunneluokituksin inhottavista (*disgusting, repulsive*) tai shokeeraavista kuvasisällöistä. Jason Colavito on kuitenkin todennut, että moni kauhua herättämään pyrkivä taideteos leikittelee

⁸¹ Aristoteles: Runousoppi. Suom. Paavo Hohti. 1997. Luku 14, osio 1453b.

⁸² Esim. Morgan 2002, 69.

⁸³ Ks. esim. Mastandrea 2014, 509; Wagner ym. 2014, 122.

⁸⁴ Ks. esim. Andrade ja Cohen 2007.

tunteista eniten pelolla, sitä herättämään pyrkien.⁸⁵ Myös käsitteellistettäessä groteskia taidetta tunnereaktion herättäjänä monet groteskitutkijat päätyvät lopulta kahteen tunnesanaan: pelko ja inho.⁸⁶

Kulttuurisesti kauhistuttavia, ei-toivottuja ilmiöitä ja kuvia on tutkittu ja teoretisoitu varsin mittavasti; ne liittyvät olennaisesti mm. sellaisten kulttuuristen ilmiöiden kuten tabujen syntyyn. Pitkään vallalla kauhun selittämisessä on ollut psykoanalyttinen, psykoseksualisoiva tulokulma, jota esimerkiksi Julia Kristeva abjekteineen⁸⁷ tunnetusti edustaa. Abjektin käsitteellä Kristeva on viitannut johonkin kohteeseen, jonka psykye on sulkenut ulos tietoisuudestaan. Ihmismieli hänen mukaansa kammoaa poissulkemisen jälkeen kaikkia merkkejä, jotka viittaavat tuohon poisheitettyyn kohteeseen (lat. *abjectus*). Keskeistä Kristevan abjektin häiritsevyyden käsitteelle on psykoanalyttinen näkemys, että abjekti olemassaolollaan perustavanlaatuisesti horjuttaa ydinminää, egoa. Yliminä (superego) suojaa tällöin minuutta pitämällä sen abjekteista puhtaana – tai yhteiskunta itseään tekemällä abjektikohteesta tabun. Abjektin synnyssä hän myös psykoanalyttisen koulukunnan tapaan näkee taustalla usein olevan jonkin suuren, kenties uhkaavaan äitiin ja tämän sisätilaan liittyvän varhaiskokemuksen.⁸⁸ Kuuluisan esimerkin kauhun mekanismien selittämisestä taiteessa tarjoaa myös Mihail Bahtin ruumiillisen groteskin pohdintoineen.⁸⁹ Bahtinin voidaan nähdä olevan ajatuksissaan samoilla linjoilla Kristevan kanssa siitä, että jokin kohteessa havaittava muistuma ytimellisen minäkokemuksen horjumisesta on erityisen kauhistuttavaa.

Carroll on todennut, että kauhistuttavan taiteen herättämiin tunteisiin kuuluu syväänjuurtuneen, fyysisen kokemuksen lisäksi myös kognitiivisia, kohteen käsittelyyn tunnetasolla liittyviä elementtejä.⁹⁰ Kauhussa on myös hyvin vahva neurologisperäinen puolensa: tietyt ärsykkeet säikäyttävät vaikkei niitä ehtisi edes kognitiivisesti käsitellä. Kauhutaiteesta nauttimisella on havaittu myös jonkinlaisia yhteyksiä nimenomaan yksilön jännityksen- ja stimulaationkaipuuseen, mikä viittaisi siihen että juuri tätä hallitsematonta, hermostollista hätkähdysefektiä taiteelta (eritoten

⁸⁵ Colavito 2008, 13. Kauhukirjailija Stephen King on itse luokitellut kauhun kolmeen alatyypin: *terror*, eli tuntemattoman pahan ilmestymistä odottava, ennakoiva tunne; *horror*; henkisen kauhun ja fyysisen vastenmielisyyden yhdistelmä; ja puhdas inhontunne. Colavito 2008, 14.

⁸⁶ Connelly 2003, 10.

⁸⁷ Kristeva 1982, passim.

⁸⁸ Kristeva 1982, 2-3, passim.

⁸⁹ Ks. Bahtin, Mihail. 1965/2002.

⁹⁰ Carroll 2003, 298.

kauhuelokuvilta) myös toivotaan.⁹¹ Tämänkaltaiset näkemykset puoltavat kognitiivisen tulokulman ja empiiristen käytösvastemethodien soveltamista juuri kauhistuneen tulkinnan tutkimukseen.

Kristevan abjektin ja Bahtinin kehollisuuden lisäksi kolmas usein taiteeseen liittyvän kauhun tutkimuksessa esiintuleva termi on vaivalloisesti *oudoksi* tai *kummaksi* suomentuva *uncanny*, saks. *Das Unheimliche*. Tälläkin termillä on psykoanalyttinen alkuperä; sitä on käyttänyt Sigmund Freud puhuessaan kognitiivisesta ristiriidasta, joka syntyy yksilön tuntiessa yhtäaikaaisesti sekä vetoa että kammatusta johonkin kohteeseen. *Uncanny* kohde on yhtä aikaa tuttu ja toisaalta vieras. Jack Morgan on kuvannut tätä ilmiötä ”intellektuelliksi huimaukseksi” ja ahdistukseksi, joka voi seurata esimerkiksi kohdattaessa jotakin orgaanista ja epärationaalisen oloista. Freud on *Das Unheimliche* –esseessään (vuodelta 1919) muun muassa kuvannut tunteen syntyvän siitä, kun aistii jonkin automaattisen toimivan jonkin tavanomaisen näköisen sisällä – esimerkiksi epilepsiakohtaus saattaa tuottaa uncannyn vaikutelman.⁹² Klassisia esimerkkejä uncannyistä kohteista lienevät ihmismäiset robotit ja nuket. Tutun ja toisaalta odotuksia vastaan toimivan kohteen voidaan ajatella varsin yleisesti herättävän kauhuun vivahtavia tunneherätteitä.

Kauhutaiteen vaikuttavuuteen liittyviä tekijöitä on empiirisesti tutkittu harvakseltaan, ja tällöinkin kirjallisuudessa enemmän kuin kuvataiteissa. Kirjallisuudentutkimuksen saralla esimerkiksi groteskin taiteen viehätystä ja siihen vaikuttavia yksilöllisiä tekijöitä on tutkittu esimerkiksi Willibald Ruchin ja Julia Malcherekin tutkimusartikkelissa *Sensation Seeking, General Aesthetic Preferences, and Humor Appreciation as Predictors of Liking of the Grotesque* (2010), jossa selittäviksi tekijöiksi on nostettu persoonallisuudenpiirteitä (elämyshakuisuus ja avoimuus, joka linkittyy absurdin huumorin arvostukseen ja sitä kautta epävarmuuden sietoon, millä myös groteski leikittelee). Huomionarvoista kuitenkin on, että tässä absurdi humoristisuus on noussut keskeiseksi tutkittavaksi muuttujaksi varsinaisen teoksessa esiintyvän kauhistuttavuuden sijaan. Värit ovat olleet myös eräs tutkittava muuttuja kauhistuttavissa kuvissa, esimerkiksi Delai Menin, Yitao Huangin ja Xiaoping Hun tutkimuksessa (2013), jossa tutkittiin katsojien värimieltymyksiä suhteessa groteskeina pidettyihin mainoksiin. Neuropsykologista tutkimusta kauhistuttavista kuvista on tehty myös kuluttajanäkökulmasta: esimerkiksi Green ym. (2016) tutkivat tupakka-askien graafisten varoitusten vaikuttavuutta nuoriin aikuisiin, ja uhkaan liitettävä reaktioheräte aivotasolla havaittiin.⁹³

⁹¹ Colavito 2008, 408-409.

⁹² Morgan 2002, 99.

⁹³ Green, Mays, Falk, Vallone, Gallagher, Richardson, Tercyak, Abrams, Niaura 2016.

2.2 Groteski ja makaaberit

Kauhistuttavasta taiteesta, sen määritelmästä ja tutkimuksesta puhuttaessa on mainittava omana alalukunaan jo viittauksina esiintullut groteski taide, jonka tiimoilta tutkimus on ollut verrattain rikasta. Vaikka groteskiin kuuluu määritelmällisesti muutakin kuin kauhun herättämistä, vaikuttaisi kauhistuttavan taiteen tutkimuksessa groteski olevan usein kyseisentyyppisestä taiteesta käytetty kattoadjektiivi, jolla myös herkästi tutkimusartikkeleita tietokannoista löytyy.

Sanakirjamääritelmiensä mukaan groteski on jokin kuvituksen ja muotokielen esitystapa, johon liittyy vääristyneisyyttä, epäluonnollisia yhdistelmiä, liioittelua ja kummallisuutta. Siihen voidaan lukea tyypilliseksi myös ihmis-, eläin- ja kasvihahmojen sekoittumista. Keskeinen tekijä groteskissa on luonnottomuus, epäsäännöllisyys ja muotojen vääristyminen, joka voi ottaa absurdin, fantastisen, ruman tai karikatyyrisen ilmeen.⁹⁴ Toisin kuin lähiermittään makaaberilta, groteskilta teokselta ei määritelmällisesti vaadita ensisijaisesti pelkoa herättävää ja nimenomaan kuolemaan liittyvää sisältöä. Groteski vääristyneisyys voi herättää häiriintymisen ja kauhun tunnetta, mutta erona makaaberiin se on esitystavoiltaan jotakin liioittelevampaa, vääristävämpää ja koomisempaa.⁹⁵ Mihail Bahtin on esimerkiksi kritisoinut groteskin mieltämistä yksioikoisesti kauhistuttavaksi, sen ambivalenttia luonnetta korostaen.⁹⁶ Makaaberit terminä viittaa kaikkeen kuolemaan liittyvään, ja sen etymologia on osin hämähän peitossa: sille on haettu taustoja latinasta ja makkabilaisten tanssista, toisaalta arabien hautausmaata tarkoittavasta sanasta. Keskiajan ja renessanssin laajasti tunnettu *danse macabre* -kuva-aihe, jossa kuolema tanssien ottaa ihmisiä mukaansa, on selkein makaaberit-termin nykylähte.⁹⁷ Makaaberit-termi esiintyy kauhistuttavaa tai groteskia käsittelevässä kirjallisuudessa myös toisinaan käytössä adjektiiviattribuuttina, jolloin eritoten rujukudella, kuolemalla, ihmiselon kielteisillä puolilla keskeisesti leikittelevän groteskin voidaan esimerkiksi sanoa olevan makaaberit groteskia. Vaatimus groteskin tyylin humoristisuudesta ei kuitenkaan vaikuttaisi olevan täysin yksioikoinen, sillä groteskien teosten esimerkkeinä esitetään tutkimuskirjallisuudessa usein äkkiseltään varsin epähumoristisiaakin kuvia, kuten esimerkiksi jo mainittu Goyan *Saturnus syö poikansa*.

Groteskille on visuaalisen taiteen kontekstissa annettu lukuisia eri määritelmiä. Termin alkuperä on sanassa *grotto*, ”luola”, ja se viittasi alkujaan yksinkertaisesti koristeellisiin seinämaalauksiin jotka olivat samantyyllisiä kuin ne, jotka löydettiin hautautuneen Neron palatsin arkeologisissa

⁹⁴ Merriam-Webster –sanakirja ja Oxford Dictionary; ‘grotesque’. Internet-versiot, viitattu 20.7.2015.

⁹⁵ Merriam-Webster –sanakirja ja Oxford Dictionary; ‘macabre’. Internet-versiot, viitattu 20.7.2015.

⁹⁶ Bahtin 1965/2002, 272-273.

⁹⁷ Eilola 2009, 8-9.

kaivauksissa 1400-luvulla. Kyseisissä seinämaalauksissa mm. ihmishahmoja kasvaa kasveista. *Groteski* on sen koommin levinnyt merkitsemään laajemminkin kätkeytyjen, ei-toivottujen tunteiden ja aiheiden kuvauksia, sekä adjektiivina ylipäänsä liioittelevaa, rujoa, vääristävä, häiritsevää ja luonnotonta.⁹⁸ Aiempaan konventioihin liittyvään pohdintaan viitaten groteskiteoreetikko Frances S. Connelly on kuvannut groteskia ”olennoksi, joka vaeltaa kaiken tutun ja konventionaalisen rajamailla”.⁹⁹ Groteski taide Connellyn sanoin on metamorfista luonteeltaan – se turmelee (*deform*) kohteensa, hajottaa totuttuja asioita, yhdistää odottamattomia kohteita yhdeksi ja rikkoo ideaaleja sekä konventioita vastaan.¹⁰⁰ Lisämääreenä groteskille hän toteaa, että groteskissa kuvassa on jotakin aggressiivista – jotakin, joka vaatii katsojaansa reagoimaan siihen.¹⁰¹ Geoffrey Galt Harpham on korostanut groteskin teoksen luonteessa myös sitä, että se on ambivalentti ja leikittelee nimenomaan tulkinnan vaihtumisella toiseen.¹⁰² Groteskia on nimenomaan jokin puolimuodostunut, jokin suggestiivisesti hirviömäinen ja kauhistuttava, joka vaikeuttaa mahdollisuuksiamme kategorisoida näkemäämme, jättäen meidät kognitiivisesti pitkittyneeseen välitilaan.¹⁰³ Myös Connelly on liittänyt tämän kauhean kohteen vaivihkaisen paljastumisen groteskiin taiteeseen, ja pohtinut kyseisen vaikutelman olevan haastavampi tuottaa kuvataiteessa kuin kirjallisuudessa.¹⁰⁴ Groteskille annetuissa määritelmissä on toisinaan myös vahvasti psykoanalyttistä kaikua. Peter Fingesten¹⁰⁵ kuvaa groteskia ”taiteen symboliseksi kategoriaksi, joka ilmentää psyykkisiä virtauksia elämän pinnan alta”, kuten ahdistusta, painajaisia ja niin edelleen. Fingestenin mukaan groteski on muotokielenä puolesta äärimmäistä; ”intensiivisiä ja liioiteltuja tunnevirittymiä intensiivissä ja liioitelluissa muodoissa”. Myös neurokognitiivista näkökulmaa taiteentutkimukseen hyödyntävä Stafford on varsin psykoanalyttinen puhuessaan joistakin teoksista ”synkkänä taiteena” sen vuoksi, että ko. teosten hahmottaminen vaatii yhtäaikaista työskentelyä sekä tietoisien että tiedostamattomien tuntemusten ja vaikutelmien välillä.¹⁰⁶ Ihmismielen kognitiivisia puolia on nostettu esiin kauhistuttavan kokemuksen synnyn myötävaikuttajina myös groteskissa taiteessa: esimerkiksi tietoa ja tiedon puutetta, epävarmuutta ja evolutiivisesta historiastamme kumpuavia elementtejä on ehdotettu tällaisina.¹⁰⁷ Harpham esimerkiksi on kutsunut groteskia tietyn

⁹⁸ Ks. termin laajenemisesta esim. Connelly 2003, 5.

⁹⁹ “[–] the grotesque is not quite one thing or the other, and this boundary creature roams the borderlands of all that is familiar and conventional.” Connelly 2012, 1.

¹⁰⁰ Connelly 2003, 2.

¹⁰¹ Connelly 2012, 154.

¹⁰² Harpham 1982, 4, 21.

¹⁰³ Harpham 1982, 18-19, 36-37. Ks. myös Carroll 2003, 300-301.

¹⁰⁴ Connelly 2012, 135. “[–] we are soon to confront something horrible but unable to see it in time to look away.”

¹⁰⁵ Fingesten 1984, 419.

¹⁰⁶ Stafford 2007, 36. Huomaa myös että jälleen keskiössä on, kuinka kuvassa olevat muodot suorittavat tätä kognitiivista johdattelua.

¹⁰⁷ Tieto ja tiede kauhun tuottajana on eräs kantava teema esim. Colaviton kauhukulttuurin historiaa kokoavassa teoksessa *Knowing Fear*. 2008, 2, 7-13, passim.

muotokielen lisäksi mentaaliseksi tapahtumaksi (*mental event*) ja prosessiksi.¹⁰⁸

Connelly (2012) tarjoaa *Grotesque in Western Art and Culture – The Image at Play* -teoksessaan groteskille taiteelle myös alamääritelmiä, joita ovat mm. karnevalistisen ruumiillinen, yhteiskunnallisia käsityksiä subvertoiva groteski (s. 82), traumaattinen, visuaalisen representaation kautta näyttäytyvä groteski, joka leikittelee erityisesti hirviömäisillä, alitajuntaamme häiritsevillä kuvilla ja abjekteilla (esimerkiksi ruumiilla ja hirviöhahmoilla) (s. 115), ja ”ilmestyvä/paljastuva” (*revelation*) groteski, joka oikeastaan liittyy kaikkiin groteskin muotoihin siinä, että se taiteen keinoin vetoaa hyvin voimallisesti ihmisen syvimpiin tuntoihin. (s. 149)

Kokoavasti voidaan esittää, että groteski taide kontekstualisoi ja esittää uusiksi meille tuttuja kauhistuttavia sisältöjä, hyödyntäen tässä prosessissa selvästi joitakin universaalisti vahvaa tunnereaktiota herättäviä elementtejä. Keskeistä on myös esityskohteen vääristäminen ja katsojan tulkintaprosessin häiritseminen vääristävällä esitystavalla. Yleistasolla kauhistuttavaan ja eritoten groteskiksi nimitettävään taiteeseen tunnutaan varsin yksimielisesti liitettävän vaatimus hyvin intensiivisestä, jopa aggressiivisen häiritsevästä tunnelatauksesta, jonka groteskin teos aiheuttaa katsojalleen. Tätä tunnereaktiota Connelly itse on kuvannut sanalla “visceral”, viitaten hyvin vaistomaiseen, syväänjuurtuneeseen tunneherätteeseen.¹⁰⁹ Harphamin kognitiivissävyinen luonnehdinta groteskista taiteesta liitettynä tähän vaistomaisen tunnereaktion syntyyn, jonka se aiheuttaa, antavat syytä olettaa, että juuri tämän tutkielman kaltainen kognitiivis-ikonologinen ja universaaleihin tunnemerkkeihin liittyvä tutkimus voisi valaista groteskin taiteen luonnetta myös empiirisesti.

2.3 Kauhua herättävät elementit kuvataiteessa

2.3.1 Sisällöt ja kuva-aiheet

Jo vanhimmassa säilyneessä latinankielisessä retoriikan oppikirjassa, *Rhetorica ad Herenniumissa*¹¹⁰ kirjoittaja tuo esiin, että ”emotionaalisesti ja affektiivisesti vaikuttavat visuaaliset elementit auttavat asioiden muistamisessa.”¹¹¹ Teoksessa kirjoittaja toteaa joko poikkeuksellisen kauneuden tai rumuuden painuvan mieleen, ja tämä rumuuden efekti on hänen mukaansa

¹⁰⁸ Harpham 2006, 27.

¹⁰⁹ Connelly 2012, 115.

¹¹⁰ Ajoitettu 80-luvulle eaa. Alun perin attribuoitu Cicerolle, mutta kirjoittajatahosta ei ole täyttä varmuutta.

¹¹¹ Sitaatti: Seppä 2012, 49.

mahdollista saavuttaa lisäämällä välitettävään (mieli)kuvaan epämuodostuneisuutta, verta tai mutaa.¹¹² Tämä viittaa siihen, että tiettyjen objektien kuvaamisen on yleisesti kuulijoiden henkilökohtaisista eroista huolimatta oletettu jo tuolloin olevan vaikuttavia – ja nimenomaan kielteiseltä tuntuvalla tavalla mieleen jääviä.

Mieleen jäävän kuvan elementteinä on siis esitetty verta, mutaa ja epämuodostumia. Saastunut ruoka ja ylipäänsä jäte tai uloste, sekä ruumis ja mätä ovat arkaaisimpia abjekteja myös Julia Kristevalla.¹¹³ Kuvaukset ruumiista – ja inhottavista eläimistä – ovat myös jo Aristoteleen käyttämiä esimerkkejä hänen pohtiessaan taiteen, kognition ja emotion yhteistyötä Runousopissaan.¹¹⁴ Saasteet, ruumiineritteet ja ruumiit nousevat tämän tästä esiin myös uudemmassa psykologisessa tutkimuksessa, jossa kauhistuttavia, säikäyttäviä kuvia tai kuvien aiheuttamaa kehollista kiihtymystä on tutkittu. Kirjallisuus on psykologian puolella laajaa, joten otan esiin vain muutaman esimerkin. Wagner ym.:n tutkimuksessa (2014) affektiivisista vasteista inhottaviin, ällöttäviin kuviin inhoa vahvasti herättäviksi kuva-aiheiksi määriteltiin home, uloste, mädäntynyt ruoka, madot, likaiset huoneet – samoja teemoja, joita myös postmodernissa abjektitaiteessa on kuva-aiheina käytetty.¹¹⁵ Mocaiber ym. (2011) havaitsivat erityistä reaktion hidastumista liittyvän silvottuja ja runneltuja kehoja esittäviin kuviin - jopa riippumatta siitä, onko kuva kontekstualisoitu todelliseksi vai taiteeksi.¹¹⁶ IAPS-kuvakategorioista kaikista nopeinta reagointia saavat Calvon ja Averon normitustutkimuksen mukaan osakseen luokkiin *runtelu, onnettomuudet, ihmisaiheinen hyökkäys, erotiikka ja romantiikka sekä perheet ja vauvat* kuuluvat kuvat.¹¹⁷ Tämä kaikki antaa tukea oletukselle, joka jo arkikokemuksenkin pohjalta lienee helposti vedettävissä: lika, fyysinen vahinko, ruumiillisuuden teeman läsnäolo todella ovat omiaan tuottamaan epämiellyttäviä ja vahvoja tunneherätteitä meille ihmisille. Kirjallisuuden ja kauhun tutkija Jack Morgan on todennut kokoavasti, että kauhu tyylilajina asettaa lukijan yhteyteen ”oman sairaalloisen fyysikaalisuuden tunteensa kanssa”.¹¹⁸ Connelly on todennut groteskiin liittyvästä traumaattisuudesta kirjoittaessaan, että kuolleen ruumiin kohtaaminen erityisesti on mitä suurimmin abjekti tila.¹¹⁹ Fysikaalisuuden sairaalloisuutta on kuvannut myös Michel Chaouli toteamalla taiteen herättämiin tunteisiin liittyen, että taiteen edessä koetun inhotuksen affektiivinen intensiteetti todennäköisesti on sitä suurempaa, mitä enemmän havaittu kohde muistuttaa meitä ihmiskehosta.¹²⁰

¹¹² Rhetorica ad Herennium, kirja III, s. xxii.

¹¹³ Kristeva 1982, 2-3, passim.

¹¹⁴ Wagner et al. 2014, 120.; Aristoteles 1448b.

¹¹⁵ Wagner ym. 2014, 122.

¹¹⁶ Mocaiber ym. 2011.

¹¹⁷ Calvo & Avero 2009, 189, taulukko 4.

¹¹⁸ Morgan 2002, 74.

¹¹⁹ Connelly 2012, 116.

¹²⁰ Chouli 2003, 57.

Ruchin ja Malcherekin tutkimuksen mukaan jonkinlainen epävarmuuden sieto, joka ilmenee absurdin huumorin arvostuksena (ja myös persoonallisuudenpiirteenä nimeltä avoimuus), vaikuttaisi liittyvän myös taipumukseen nauttia groteskista taiteesta – täten todentaen osaltaan groteskille asetetun määritelmän jonkinlaisesta luokkien väliin jäävästä epämääräisyydestä. Aiemmin mainitut ihmismielen perustavat ontologiset luokat ovat erityisen käyttökelpoinen malli kauheiksi ja groteskiksi määriteltävien kuvien sisältöä tutkittaessa, sillä groteskin tai kauhistuttavan vaikutelman tuottavaa teosta voidaan käsitteistää myös näiden ontologisten luokkien rajoja rikkovana. Näin esimerkiksi István Czachesz (2009) on tehnyt pohtiessaan groteskeja kuvauksia osana Raamatun transformaatiokohtauksia. Hän valaisee esimerkeillään, kuinka uskonnollisissa kokemuksissa ja tarinoissa ylipäänsä hahmot ja tapahtumat liikkuvat eri luokkarajojen välillä; esimerkkinä tästä vaikkapa taivaaseen nouseva ihminen ja tähän liittyvä, peruskäsityksiämme maailmasta laiminlyövä kuvasto. Ylipäänsä muodottomat (*l'informe*) kohteet, eli kohteet jotka pakenevat niin muotoa kuin kategorioitakin, on liitetty objektin käsitteeseen.¹²¹ Erilaiset rajojen ja tilojen ylitykset varsinkin suhteessa ihmiskehoon ovat tärkeä teema myös Mihail Bahtinin kauhun ja groteskin määritelmässä. Kaikki ruumiin rajoja ylittävät ja rikkovat, tai elämän ja kuoleman, alkujen ja loppujen nivelkohdissa liikkuvat ilmiöt kuuluvat Bahtinin mukaan olennaisesti groteskiin taiteeseen – tällaisia teemoja ovat esimerkiksi syöminen, syntymä, ulostaminen, kappaleiksi repiminen ja sairaudet.¹²² Tähän rajatilojen kauhistuttavuuteen liittyen sekä Bahtinin että myös Julia Kristevan näkemyksissä toistuu ajatus siitä, että visuaaliseen tai kielelliseen muotoon puetut pelot ovat kuvastumia jostakin suuremmasta, kosmistemasta, perustavanlaatuisesta kauhusta meissä. Tuo perustavanlaatuinen kauhu on mitä tahansa, joka uhkaa tunnettamme sisäisestä ja ruumiillisesta yhtenäisyydestä ja autonomiasta. Tällöin eritoten ruumiilliset kuvaukset taiteessa - varsinkin jos niissä viitataan ruumiiden rajojen sekoittumisiin fantastisilla tai jopa mahdottomilla tavoilla, tai ruumiin aukkoihin joiden kautta sisäinen maailmamme on yhteydessä ulkoiseen - koetaan häiritsevinä ja kauhistuttavina. Kantavana ajatuksena on, että nämä olemassaoloa perustavanlaatuisesti uhkaavan kauhun jäljet juontavat meissä juurensa esitietoiisiin lapsuudenkokemuksiin esimerkiksi kauhistuttavasta vanhemmasta, joka suurena hahmona voi nielaista itsen kokonaan.

Tuskin on sattumaa, että ruumiillinen runneltuneisuus tai epämuodostuneisuus ovatkin olleet keskeinen tunteisiin vetoamisen tapa esimerkiksi kristillisessä kuvastossa, jossa ristiinnaulittua

¹²¹ Connelly 2012, 146.

¹²² Bahtin 1965/2002, 281-282.

Kristusta on esitetty kärsivänä, verisenä ja kämmenstigmojaan esittelevänä.¹²³ Kauhutaiteen tutkijat ja teoreetikot ovat laajasti tiedostaneet kehollisuuden, ruumiillisuuden roolin kauhun kokemisessa ja herättämisessä, mutta usein sen käyttämistä taiteessa on selitetty ruumiin symbolisella, esimerkiksi yhteiskunnallista tilaa kommentoivalla funktiolla. Tätä selitysmallia - jota esimerkiksi Kristeva ja Bahtin ”kosmisella keholla” edustavat - on myös kritisoitu, sillä ruumiilla ja fyysisellä vahingolla voisi mielekkäästi olettaa olevan myös itsessään merkityksellinen sisältöarvo. Ruumiin ja ruumiillisen uhan kuvausten – murhien, raiskausten, tarttumatautien jne. – kuvauksella voi tämän kritiikin mukaan olla teoksessa muukin funktio kuin symbolinen ja kommentoiva. Morgan käyttää ilmiöstä esimerkkinä shokkia, joka syntyy kun luu murtuu dramaattisesti; tämän ilmentäminen taiteessa varmasti herättää tunteita ja pelkoja jo itsessään lataamatta tapahtumaan sosiopoliittista kommentaaria. Ruumiillisuutta kohtaan kokemamme orgaanisperäinen kauhu selittää Morganin mukaan myös uncanny-ilmiötä: uncanny on ahdistavaa, sillä se riistää katsojalta hallinnan tunteen oman kehon yhtenäisyyden suhteen.¹²⁴

2.3.2 Sumeus ja monitulkintaisuus kauhistuttavan vaikutuksen synnyssä

Harpham korosti groteskin taiteen luonteessa kognitiivista välitilaa, jossa kohteen kategorisointi on vaikeaa. Samanhenkisesti elokuvafilosofi Carroll on ilmaissut, että kauhun kokemiseen ja siihen nivoutuvaan mielihyvään liittyy tuntemattoman hirviön ominaisuuksien *asteittainen paljastuminen*. Erityisen kauhistuttavaa (ja nautittavaa teoksen, esim. elokuvan, katsojalle) on, jos paljastuneet ominaisuudet uhmaavat tieteellisiä kategorioita ja maailmankuvaa. Kauhun kokeminen voidaan käsittää kognitiivisena prosessina; asteittain ilmi käyvä tieto, jota verrataan muihin tunnettuihin kategorioihin ja tietoihin, on jotain joka tyydyttää tuntemattoman tunnistamisen halua ja uteliaisuutta tuntematonta kohtaan.¹²⁵ Jack Morganin mukaan kauhu puhuttelee meissä asuvaa pelkoa siitä, että menetämme otteemme havaitsemistamme asioista; havaintomaailman hämäryys ja epäselkeys ei ole pelottavaa niinkään siksi että jokin havainto puuttuisi, vaan siksi, että aktiivisesti täydennämme havainnon epäselvää tilaa koettamalla järkeillä siihen sisältöä ja rakennetta. Tämä ”neuvottelu”, joka tapahtuu nähdyn ja nähyksi luullun välillä voi olla erittäin hermostuttava kokemus.¹²⁶ Kohteiden liian selkeä ja nopea paljastuminen ei pidä yllä kyseistä jatkuvaa hermostunutta arvioinnin tilaa; niinpä havaitsemisen selkeyden vaikeuttamiseksi esimerkiksi kauhuelokuvat hyödyntävät tärisevää käsivarakamerakuvausta ja elektronista epäselvää taustaaääntä.

¹²³ Ks. esim. Eco. 2007, 51 ja luku *The Suffering of Christ*.

¹²⁴ Morgan 2002, 91-92.

¹²⁵ Colavito 2008, 407. Ks. myös Morgan 2002, 70.

¹²⁶ Morgan 2002, 203.

Hitaan näkyviin tulemisen aiheuttamaan kauhuun liittyen on hyvä muistaa myös, että etymologisesti englanninkielen hirviötä tarkoittava sana *monster* pohjautuu latinan kielen näyttämistä ja osoittamista tarkoittavaan verbiin *monstrare*.¹²⁷ Jotakin esiintulemiseen, näyttäytymiseen, osoittautumiseen liittyvää kaikissa hirviömäisissä asioissa voitaneen siis ajatella olevan.

Sumeuden häiritsevyyteen ja jopa kauhistuttavuuteen voidaan hyvin ajatella liittyvän selittäväenä tekijänä ihmismielen taipumus täydentää havaitsemaansa silloin, kun kohteen luonteesta ei ole yksiselitteistä varmuutta. Psykodynaamisin termein voidaan puhua *projisoinnista*, ilmiöstä, jossa katsoja tulkitsee oman sisäisen maailmansa kanssa yhdenmukaisia yllykkeitä kuvaan. Kognitiivisessa kuvantutkimuksessa on puhuttu kuvan havaitsemisesta konstruktivisena prosessina, jossa keskeisenä osatekijänä on katsojan kognitiivinen työskentely kuvan osien hahmottamiseksi mielekkään kokonaisuutena – mikä heijastelee myös esimerkiksi Arnheimin ja Gombrichin edustamia gestaltistisia kuvantulkinnan teorioita. Kuvien täydentämisestä mentaalilla kuvastolla osana esteettisen elämyksen syntyä on saatu viitteitä myös aivojen toiminnan tasolla.¹²⁸ Cupchik, Vartanian, Crawley ja Mikulis (2009) spekuloiivat, että epämääräisesti kuvatut kohteet ja muodot saattavat saattavat olla omiaan stimuloimaan katsojan mielessä aktiivista kuvanrakentamisesta (*active image construction*), ollen näin myös elämyksellisesti esteettisempiä kuin täysin selkeät kuvat.¹²⁹ Tutkimuksissa on myös saatu jonkin verran viitteitä, että ärsykkeen tulkitsemisen vaikeus yllyttää analyyttistä ajattelua.¹³⁰ Katsojan kuvantäydennystaipumusten myötä on helppo mieltää, että epäselkeä esitystapa yhdistettynä kielteisiä miellejhtymiä esiinhoukuttavaan sisältöön voi aktiivisen kuvankonstruoinnin kautta saavuttaa katsojan kokemusmaailmassa hyvinkin voimakkaita ja kauhistuttavia piirteitä.¹³¹ Winkielmann ja Cacioppo (2001) ovat tutkimuksessaan *Mind at ease puts a smile on the face: Psychophysiological evidence that processing facilitation elicits positive affect* ehdottaneet, että havaitsemisprosessin helpottaminen (*perceptual facilitation*) itsessään tuottaa myönteistä tunnevirittymää kohteen havainnoijassa – mistä vastaavasti voitaneen ajatella, että prosessin vaikeuttaminen on omiaan mahdollistamaan kielteisesti värittyneen tunnereaktion synnyn. Monitulkintaisuuden, epäselvyyden (eng. ambiguity) yhteyttä puistattavuuteen on tutkittu psykologiassa myös suhteessa muihinkin kohteisiin kuin liikkumattomiin kuviin. Esimerkiksi karmivia (eng. creepy) ihmisiä kuvailtaessa huomio kiinnittyy siihen, että karmiviksi koettujen

¹²⁷ Esim. Connelly 2012, 116.

¹²⁸ Cupchik, Vartanian, Crawley ja Mikulis 2009.

¹²⁹ “If aesthetic experience were a function of coherent image construction, then one would expect soft-edge paintings—by virtue of containing ill-defined forms—to facilitate aesthetic experience by stimulating active image construction.” Cupchik, Vartanian, Crawley ja Mikulis 2009, 85.

¹³⁰ Esim. Alter, Oppenheimer, Epley & Eyre 2007.

¹³¹ Ks. myös Morgan 2002, 203. “Nor is obscurity merely an absence to human perception; we actively people and structure darkness, making the best we can of it, trying to read and rationalize the shadows.”

ihmisten koetaan olevan myös arvaamattomia ja aikeiltaan epäselviä.¹³² Tämä epäselvyyteen liittyvä ennakoimattomuuden tuntu voisi selittää myös yleisellä tasolla havaittavien kohteiden kammottavuutta.

Havaittavan kohteen sumeus ja epäselvyys on psykologisen tutkimuksen piirissä voitu myös yhdistää uteliaaseen tarkkaavuuden kohdistumiseen sekä hermostuneeseen olotilaan ja kiihtyneisiin tunneherätteisiin. DeCesarei ja Codispoti (2008) havaitsivat tutkittavien arvion omasta emotionaalisesta kiihtyneisyydestään olevan suurempi heidän katsoessaan sumennettuja kielteisissä sisältöissä kuvia kuin vastaavia pienennettyjä kuvia. Samat tutkijat havaitsivat myös, että kun kuvan sisältö on tarpeeksi kiihdyttäväksi koettu, se säilyttää kiihottavuuspotentiaalinsa myös sumennettuna. Heidän kokeessaan myös erittäin epäselvä ärsyke, mikäli se vain pohjautui kiihdyttävälle kuvasisällölle, aiheutti pidentymistä reaktioajoissa. Berlyne ja Borsa (1968) puolestaan havaitsivat kokeessaan lisääntyneitä aktivaatiota EEG- ja GSR (*Galvanic Skin Response*, ihon sähkönjohtavuuden mittausta) –mittauksissa nimenomaan silloin, kun kohdeärsyke oli peitetty keskitasoisesti sumennettavalla efektillä. Kiihtymyksen lisäksi sumeus on yhdistetty myös nimenomaan kielteiseen tunneherätteeseen; esimerkiksi tiedonkäsittelyn sujuvuusteorioiden mukaan keskeinen osa miellyttävää esteettistä elämystä on teokseen liittyvä kognitiivisten prosessien helppous, ja täten tiedonkäsittelyn vaikeuttaminen olisi omiaan tuottamaan epämiellyttävää tunnetta, kielteistä affektia kohdekuvaan katsoessa. Tätä on selitetty mm. syntyvällä vierauden tunteella, jonka tuttuuden sisältöjen tunnistamisen vaikeuttaminen tuottaa.¹³³ Prosessoinnin vaikeus on kuitenkin samalla nähty myös keinona provosoida kuvaan liittyvän prosessointia: Bullotin ja Reberin siteeraama D.M. Lopes on todennut, että mikäli teos todella pyrkii herättämään ajatuksia, on sen oltava ”ruma, häiritsevä ja vaikea katsoa”.¹³⁴

Sumeuden vaikutusta taide-elämukseen voidaan selittää taiteentutkimuksessa myös mimesis-käsitteen kautta: sumeus estää katsojaa eläytymästä esimerkiksi kuvassa näkyvän hahmon tunnetilaan, koska katsoja ei saa selkeitä visuaalisia vihjeitä ko. tilasta. Stafford mainitsee esimerkkinä tästä Caspar David Friedrichin maalaukset ”kognitiivisesti saavuttamattomina”: katsoja ei voi toteuttaa ns. luonnollista impulssiaan seurata kuvan hahmojen tunneilmaisuja, ja näin epävarmuus ja monitulkintaisuus ovat vallalla.¹³⁵ Epäselkeyden roolia kauhistuttavan, häiritsevän taiteen kuvakielessä on tuonut esiin myös groteskitutkija Connelly, kuvaten groteskin alatyypistä

¹³² McAndrew & Koehnke 2016.

¹³³ Bullot & Reber 2013, 134-135.

¹³⁴ Bullot & Reber 2013, 136. “[--] if a work is to provoke serious thought, it must be ugly, disturbing, difficult to look at.” Kursiivit tekstissä allekirjoittaneen.

¹³⁵ Stafford 2007, 79-80. “Uncertainty and ambiguity reign.”

ns. traumaattista groteskia representaation epäonnistuneisuutena (*the failure of representation*).¹³⁶

Erilaiset sumennusasetelmat – joissa häivytetään tai lisätään kontrolloidusti havaitun kuvan yksityiskohtien määrää – voivat tutkimuksissa olla hyvin informatiivisia ihmisen havainto- tai tulkintaprosesseja tutkittaessa. Ihmisen kognitiivista systeemiä leimaa ominaisuus aloittaa päättelyketju ärsykkeen luonteesta jo hyvin vähäisenkin tiedon pohjalta, ja tämä pätee myös taiteen havaitsemiseen: jo Arnheim gestaltististen näkemysten pohjalta kirjoituksissaan ehdotti, että ihminen havaitsee kokonaisuuden ennen yksityiskohtia, ja tämänkaltaisen top-down –prosessoinnin keskeisyyttä ihmisen tiedonkäsittelylle myös uudempi psykologinen tutkimustieto tukee. Gombrich on pohtinut sumean, epäinformatiivisen kuvan potentiaalia olla jopa selkeää kuvaa eloisampi kyvyllään nostaa esiin tunteita – myös hän on rinnastanut sumean kuvan katsomisprosessin psykologisen oivaltamisen prosesseihin.¹³⁷ Psykologisen tutkimuksen parista esimerkiksi Calvo ja Nummenmaa (2006) ovat havainneet epäselviä ja kirkastuvia kasvokuvia katselevien ihmisten tekemän päätelmiä kuvan henkilön ilmeestä jo vaiheessa, jossa saatavilla oleva visuaalinen informaatio suun alueella saavuttaa tietyn tason - meidän ei siis tarvitse nähdä koko kuvaa tehdäksemme päätelmiä siitä, mikä kohde on tai mitä se esittää. Päätelmää voidaan nähdyn kohteen selkeytyessä tarkistaa uudelleen ja tarvittaessa korjata, mikä lienee kullekin jo arjesta tuttu ilmiö esimerkiksi kaukaa lähestyvän ihmisen paljastuessa lähempää tutuksi tai päinvastoin. Varsinaisesti taidehistorian empiirisessä tutkimuksessa kuvan sumennusta on käytetty apuna tiettyjen visuaalisten elementtien aiheuttamaa reaktiota tutkittaessa harvoin – spekulatioita sumeuden merkityksestä kuvataiteen tulkinnalle on kuitenkin esitetty. Hiljattain sumeusefektiä ovat hyödyntäneet esimerkiksi Alessandro Soranzo ja Michelle Newberry tutkiessaan Leonardo Da Vincin töissä esiintyvän kuuluisan hymyn mystiseltä tuntuva efektiä, tutkimuksessa jossa samaten psykologian tutkimusmetodiikkaa käytettiin taidehistoriallisen aiheen tarkasteluun. Heidän tutkimuksessaan sumennusta käytettiin tuomaan tutkimuskohteena oleva elementti – eli suun seutu, hymy – selkeämmin katsojan havaitsemisen keskiöön.¹³⁸

¹³⁶ Connelly 2012, 115.

¹³⁷ Gombrich 1982, 276.

¹³⁸ Ko. tutkimuksessa saatiin selville, että kun katsojan huomio ympäröivät alueet sumentamalla kohdistetaan suuhun Da Vincin La bella principessa tai Mona Lisa -teoksissa, vaikuttaa suu paljon surumielisemmältä kuin koko kuvaa katsottaessa. Soranzo & Newberry (2015) *The uncatchable smile in Leonardo da Vinci's La Bella Principessa portrait*. Vision Research, vol 113, s. 78-86.

3. KAUHUN MÄÄRITTELYSTÄ JA OPERATIONALISOINNISTA

3.1 Kauhu tutkimuskohteena

Kauhistuttavan vaikutelman tuottavien kuvien empiirinen tutkimus on nimenomaisesti taiteen puolella harvaa. Kielteisten tai ei-toivottujen tunnereaktioiden suhde taiteeseen vaikuttaisi olleen lähinnä filosofisten ja esteettisten kysymyksenasettelujen kohteena. Empiirinen tutkimus kauhistuttavista kuvista on tapahtunut lähinnä psykologian ja kuluttajapsykologian saralla, jossa kielteistä tai suoranaista kauhistunutta reaktiota visuaalisiin ärsykkeisiin on tutkittu kuitenkin laajasti. Esimerkiksi tässäkin tutkimuksessa aineistona toimiva IAPS-kuvasarja on ollut ärsykeistönä pelästynyttä hätkähäysreaktiota tutkivissa koeasetelmissä. Kielteisyyden ja kauhistuttavuuden määritelmää laajennettaessa tutkimusta löytyy jo paljonkin erilaisten vahvasti kielteisten tunteiden ja niitä herättävien kuvien saralta: esim. Wagner ym. (2014) ovat perehtyneet *ällöttäviin* kuviin (*disgusting images*). Kuvia kohtaan syntyviä reaktioita ovat myös tutkineet esim. Mocaiber, Perakakis, Pereira, Pinheiro, Volchan, de Oliveira ja Vila (2011) jotka perehtyivät sydämensykemuutoksiin silvottuja ruumiita esittäviä kuvia katseltaessa¹³⁹. Psykologi Paul Silvia taas on perehtynyt epätyypillisiin, ei-miellyttäviin esteettisiin tunteisiin taiteiden edessä yleisemminkin, esim. artikkelissaan *Looking Past Pleasure: Anger, Confusion, Disgust, Pride, Surprise, and Other Unusual Aesthetic Emotions* (2009)¹⁴⁰. Psykologian tutkimuksen puolella korostuneen kielteiset tunnereaktiot tiettyjen kohteiden suhteen ovat olleet keskeisiä niin persoonallisuus-, evoluutio-, kuin kliinisen psykologiankin tutkimuksessa.¹⁴¹

Havaitun ärsykkeen tuottamaa kauhua voi kognitiivipsykologiselta kantilta lähestyä useista eri tulokulmista. Vaikka nykyisin tunteiden monimutkaisuus ja myös niiden ilmaisuun ja kenties kokemiseenkin liittyvä monimutkaisuus tunnustetaan, pätee taustalla yhä pitkälti Darwinista alkunsa saanut ja sittemmin Paul Ekmanin ja Carroll Izardin tutkimusten myötä lisätukea saanut käsitys, että tietyt perusemootiot ovat automaattisia, biologisperäisiä ja kaikille ihmisille yhteisiä kulttuurista riippumatta.¹⁴² Evoluutiopsykologisen näkökulman mukaan tunteet ovat syntyneet ratkaisemaan monisyisesti adaptiivisia ongelmia, ja tunnetutkimuksessa on syytä huomioida myös

¹³⁹ “Stimulus appraisal modulates cardiac reactivity to briefly presented mutilation pictures.” *International Journal of Psychophysiology* 81 (2011) s. 299–304.

¹⁴⁰ *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 2009, Vol. 3, No. 1, s. 48–51

¹⁴¹ Esimerkiksi tämän tutkimuksen kirjoittajan edellinen pro gradu -työ käsitteli kuviin liittyviä tunnepohjaisia arvioita osana mielialahäiriön (depressio) ilmenemistä. Teoriakatsaus tunnetutkimukseen psykologian puolella tässä ilmiössä ks. Julkunen 2014.

¹⁴² Tarkemmista määrittelyksistä perustunteille, ks. Paul Ekman & Daniel Cordaro, 2011.

tunteet, joille ei löydy esim. kasvojenilmeistä yksioikoista signaalia. Lisäksi erona perinteisiin evoluutioteoriasta kumpuaviin malleihin psykologis-evolutiivinen tulokulma yhdistää evolutiiviseen lähestymistapaan myös tiedonkäsittelyllistä perspektiiviä – tuloksena näkemys, jonka mukaan emootiot ovat keskeisiä ongelmanratkaisuumme ja muuta rationaalista toimintaamme koordinoivia mekanismeja.¹⁴³ Klassisena esimerkkinä tästä pelontunteen suuri merkitys meille haitallisten kohteiden tunnistamisessa ja niiden menestyksekkäässä välttämässä on useaan otteeseen tutkittu ilmiö.

Tunnetutkimuksessa yleisesti universaaleiksi miellettyjen perustunteiden pääluokkien (ilo, suru, viha, pelko, inho, moraalinen halveksunta ja yllättyneisyys)¹⁴⁴ kartalla voidaan ajatella, että kauhu yhdistyy yhtäältä lähimmin pelkoon, toisaalta myös inhoon. Nämä kaksi tunnetta myös kauhutaiteen (eritoten groteskin taiteen) tutkijat yhdistävät kyseiseen taiteenlajiin, kuten edellisessä luvussa todettiin. Tämän tutkimuksen koeasetelmassa erityisen mielekästä on käsitteellistää kauhua nimenomaan suhteessa pelontunteen määritelmiin: pelkoa on määritelty mm. vastaukseksi fyysiseen tai psyykkiseen uhkaan tai vahinkoon, joka aiheuttaa kokijassaan joko kiihtyneen toiminnan (perinteisesti on puhuttu taistele-tai-pakene -, *fight or flight* –reaktiosta) tai hyytymisen tilan (*freezing*).¹⁴⁵ Kiihtynyt aktivaatio (jo tunteiden dimensiona mainittu *arousal*) tai toisaalta toiminnan huomattava hidastuminen näkyvät oletettavasti tässä tutkimuksessa käytetyssä koeasetelmassa, jossa seurataan nimenomaan kuvakohtaisesti käytösvasteissa ilmenevää muutosta, erityisen hyvin. Vaikka koeasetelmassa henkilöitä ei pyydetä erittelemään tarkemmin kokemaansa tunnetilaa johonkin kategoriaan – ainoastaan kielteinen/neutraali –akselilla – reaktion vahvuus yhdistettynä kategorisointiin ”kielteinen” voitaneen ottaa indikaattorina pelkoon vivahtavasta tunnereaktiosta, jota voimme myös kauhuksi nimittää. Kielteisyys tai negatiivisuus –sanon käyttö tässä tutkielmassa juontuu tunnekokemusten dimensiomalleihin ja kielellisiin kategorisointitutkimuksiin, joissa tunneherätteen hedonistisen valenssin on todettu jakautuvan alaluokkiin positiivinen (miellyttävät tilat kuten rakkaus, ilo) ja negatiivinen (epämiellyttävät tunnetilat kuten viha, suru, pelko).¹⁴⁶ Kategoria ”kielteinen” nähdään siis tässä osoittimena laajemminkin epämieluisista tunneherätteistä. Tunteiden dimensiomallin akseleille mallin esittäjien¹⁴⁷ mukaan voidaan mikä tahansa tunnepitoinen elämys, myös taiteen tuottama, asettaa: Mastandreaan antaman esimerkin mukaan vaikkapa Caravaggion (1571-1610) teos *Judit leikkaa irti Holoferneen pään* (n. 1598) voitaisiin käsitteellistää dimensionaalisesti siten, että se aiheuttaa korkeaa hermostollista kiihtymistä ja se on

¹⁴³ Al-Shawaf, Conroy-Beam, Asao & Buss 2015.

¹⁴⁴ Ekman & Cordaro 2011, 365.

¹⁴⁵ Ekman & Cordaro 2011, 365.

¹⁴⁶ Lang & Bradley 2007, 30.

¹⁴⁷ Russell 2003.

kuvasisältönsä puolesta arvioitavissa valenssiltaan negatiiviseksi.¹⁴⁸ Tällaista negatiivisen valenssin ja korkean kiihtymyksen yhdistelmää voitaneen hyvällä syyllä nimittää kauhistuttavaksi, pysäyttäväksi kokemukseksi. Tällainen hermostollisen kiihtymisen ja kuvalle arvioitavan valenssin yhteisvaikutus on tämän tutkimuksen koasetelmalle keskeinen, ja nimenomaan suhteessa kauhistuttaviin kuviin se on käyttökelpoinen: Korkeaa kiihottavuuspotentiaalia edustaviksi kuvasisällöiksi on tutkimuksissa havaittu mm. katsojan suosiman sukupuolen edustajien alastonkuvat ja toisaalta myös ruhjottuja, verisiä ruumiita esittävät kuvat. Korkean kiihottavuustason kuvilla – niin eroottisissa kuvissa kuin ruhjottuja, verisiä ruumiita esittävässäkin – on havaittu se piirre, että kilpailevien ärsykkeiden koasetelmissa ne kaappaavat huomion herkemmin kuin alemman kiihottavuustason kuvat.¹⁴⁹ Erityisen kiinnostavaa on, että tämä efekti säilyy niillä myös vaikka kuvanlaatu olisi manipuloitu esimerkiksi pienentämällä tai sumentamalla kuvaa.¹⁵⁰ Tätä ilmiötä voidaan selittää evoluutiopsykologisilla malleilla, joiden mukaan selviytymiselle kriittiset ärsykkeet ovat erityisen herkkiä aiheuttamaan niin henkistä kuin fyysistäkin kiihottuneisuutta, ja ne on myös mielekästä havaita niin nopeasti kuin mahdollista.

Havaitun kohteen kiihottamispotentiaali on keskeinen käsite tässä tutkimusasetelmassa siksikin, että ärsykkeen aiheuttama hermostollinen kiihtymistila voi vaikuttaa myös havainnoijan fyysisten toimintojen kestoon ja laatuun, ja tässä niin voi olettaa tapahtuvan reaktion nopeudessa. Berlynen mukaan ärsykkeen kiihottavuuden määräävät sen kollatiiviset, eli kokijan aiempaa kokemuspohjaa vasten kerääntyvät tai vertautuvat ominaisuudet (mm. uutuus, epäjohdonmukaisuus, monimutkaisuus), kuvan psykofyysiset ominaisuudet (mm. valoisuusaste, sävy) ja ekologiset ominaisuudet (sisäsyntyiset tai opitut signaaliarvot, jotka kokija ärsykkeeseen yhdistää).¹⁵¹

Tässä tutkielmassa kauhu käsitetään siis motivoituneena ja motivoivana perustunteena, jonka viriäminen voidaan havaita ihmisen käytösvasteessa. Operationalisoin tässä työssä katsojan kauhistuneen reaktion mitattavan käytösvasteen ja sen nopeuden kautta. Tämän työn yhteydessä käytösvaste ei ota kantaa siihen, millaisiksi kulttuurisiksi toiminnoiksi käytös voi muuntua, vaan tarkoittaa yksinkertaisesti oletusta, että kuvan aiheuttama voimakkaan kielteinen vaikutelma saa katsojan a) tekemään semanttisen valinnan, että kahdesta vaihtoehdosta kuva on hänestä sisällöltään kielteinen ja painamaan nappia jolla tämä vastaus välittyy, ja b) suorittamaan tämän käytösvasteen

¹⁴⁸ Mastandrea 2014, 509.

¹⁴⁹ Ks. esim. Lull & Bushman 2015.

¹⁵⁰ DeCesarei & Codispoti 2008.

¹⁵¹ Martindale, Moore ja Borkum 1990, 54.

poikkeavalla nopeudella, koska havaittu kuva on aiheuttanut myös hermostollisen toiminnan tasolla poikkeavaa kiihtymystä.

Kuten edeltävässä luvussa kuvattiin, kauhistuttavaan taiteeseen liitetään varsin laajasti ajatus kauhun tunteen ja sitä herättämään pyrkivien kohteiden asteittaisesta paljastumisesta katsojalle.¹⁵² Tässä koeasetelmassa käytetty kuvien asteittainen kirkastuminen tarjoaa väylän huomioida myös kohteen asteittaisen selkenemisen vaikutusta reaktioihin.

3.2 Reaktioaikaparadigma

Koeasetelmassa vallitseva oletus siitä, että vahvan kielteinen ja eritoten kauhuun vivahtava tunnereaktio näkyy käytösvasteen nopeudessa, perustuu empiirisessä käytöstutkimuksessa traditionaalisesti hyödynnetylle reaktioaikaparadigmalle.¹⁵³ Reaktionopeuden tutkiminen pohjaa ihmisen käytöksen psykofysiologiseen näkökulmaan: oletukseen, että jokin mielenliike synnyttää havainnoitavan behavioraalisen vasteen, jota mitata - esimerkiksi muutoksen henkilön motorisesti suoritettavassa reaktiossa tilanteeseen. Reaktioaikaa pidetään yleisesti kognitiivisen prosessoinnin tehokkuuden mittarina¹⁵⁴, jonka on havaittu olevan herkkä myös havaitun kohteen emotionaalille valenssille.¹⁵⁵ Reaktioaikaparadigman pohjalta voidaan myös ajatella, että reaktion nopeus indikoi kuvan herättämän tunnereaktion voimakkuutta.

Yleensä tunneperäinen ja erityisesti uhkaava ärsyke havaitaan nopeasti, ja siihen myös reagoidaan nopeasti¹⁵⁶, mutta vahvasti kielteinen ärsyke voi aiheuttaa myös paikoilleen hyytymistä (*freezing*) käytösvasteena. Rottamalleilla esimerkiksi on havaittu, että eläimen ollessa yksin, on paikoilleen hyytyminen yleinen behavioraalinen tapa reagoida säikähdykseen, ja samankaltainen ilmiö tunnetaan myös ihmisen kohdalla.¹⁵⁷ Tämä kaikki antaa syytä tarkastella, hyödynnetäänkö vastaavaa negatiivista shokkia myös kauhistuttavassa kuvataiteessa kirjaimellisesti pysäyttävänä ilmaisukeinona.

Ihmisen reaktioajan on lukuisissa tutkimuksissa havaittu vaihtelevan sen mukaan, kuinka suurta psyykkistä kuormitusta ihminen kesken reagointia vaativan tehtävän kohtaa. Tämä psyykkinen

¹⁵² Esim. Morgan 2002, 70.

¹⁵³ Eizenman ym, 2003.

¹⁵⁴ Esim. Calvo & Avero 2009.

¹⁵⁵ Calvo & Avero 2009, 190.

¹⁵⁶ Flykt 2005; Öhman, Flykt & Esteves 2001; Calvo & Nummenmaa 2007 & 2011.

¹⁵⁷ Lang & Bradley 2007, 31.

kuormitus liitetään usein havaitun kohteen emotionaaliseen prosessointiin – on esimerkiksi havaittu, että tunnekäsittely vaikuttaa motoristen liikkeiden nopeuteen.¹⁵⁸ Mitä voimakkaampi ärsykkeen emotionaalinen intensiteetti on, sitä lyhemmäksi reaktioaika kyseisen ärsykkeen kategorisoinnissa on havaittu – ihmisellä vaikuttaisi olevan siis valmius käsitellä tunnepitoinen sisältö nopeasti, oli kyseinen sisältö sitten myönteistä tai kielteistä.¹⁵⁹ Tämä emotionaalisen ärsykkeen etuajo-oikeus näkyy reaktioaikaa hyödyntävissä koeasetelmissa myös siten, että useamman tehtävän tai ärsykkeen kilpaillessa psyyken rajallisista kognitiivisista resursseista, eniten tunnepitoinen motivaatiorelevanssia yksilölle sisältävä ärsyke tai tehtävä voittaa taistelun ja ohittaa muut päästen prosessointiin ensimmäisenä – tällöin itse tehtävän suoritus, reagointi hidastuu. Tällaista psyykkistä ruuhkautumista katsotaan aiheutuvan esimerkiksi ahdistusta tai (positiivistakin) kiihtyneisyyttä aiheuttavan ärsykkeen kohtaamisesta. Kun koehenkilöille esimerkiksi näytetään kuvia kesken keskittymistä vaativan tehtävän, on havaittu, että tunnepitoinet kuvat aiheuttavat reagoinnin hidastumista enemmän kuin neutraaleiksi luokitellut kuvat.¹⁶⁰ Kyseisen psyykkisen kuormituksen tutkimukseen on käytetty esimerkiksi kilpailevien ärsykkeiden koeasetelmia tai asetelmia, joissa tutkitaan huomion kiinnittymistä kohteeseen. Tutkimuksissa on käytetty muunmuassa Stroopin testiä, jossa henkilön tehtävänä on nimetä kirjoitetun sanan fontin väri mahdollisimman nopeasti. Stroop-asetelmissa ajatuksena on, että meneillään olevan ja keskittymistä vaativan tehtävän (fontin värin nopea nimeäminen) suorittaminen häiriintyy (hidastuu) jos sen aikana esitetään ärsyke, joka laukaisee henkilössä jotakin sen huomioimista vaativaa. Vietnamin sodan veteraaneilla on havaittu kestävän kauemmin nimetä sanan fontin väri, mikäli sanat liittyvät sotaan (räjähdys, pommi jne.), ja on havaittu, että mikäli sanat liittyvät henkilöiden itsensä etukäteen nimeämiin erityisiin huolenaiheisiin, on reagointi hidastunut.¹⁶¹ Usein reaktion hitaus voidaankin ottaa osoituksena jonkinlaisesta kiihtyneen tiedonkäsittelyn tilasta, jossa henkilön on suoritettava uudelleenarviointia aistimuksestaan, ts. jokin aistielämyksessä estää suoran ja nopean reaktiovalinnan syntymisen, tai tilaa jossa ärsyke on laukaissut niin laajaa kognitiivista prosessointia (esimerkiksi kun ärsyke muistuttaa tutkittavaa menneisyyden traumaattisesta tapahtumasta ja käynnistää tuohon muistoon liittyvää muisti- ja tunneprosessointia), että muuhun keskittyminen häiriintyy.

Reagoinnin nopeus voidaan nähdä osoituksena kognitiivisesta valmiudesta havainnoida ja täten myös reagoida suhteessa tietynlaisiin kohteisiin. Tätä valmiutta voidaan käsitteellistää kognitiivisen psykologian skeema-termin avulla: kun jokin havaintomaailman ärsyke vastaa henkilön sisäistä odotusta maailmasta, se havaitaan nopeasti. Nimitystä ”skeemanmukainen” (eng. *schema-*

¹⁵⁸ Hälbig ym. 2011.

¹⁵⁹ Calvo & Averó 2009, 187-188.

¹⁶⁰ Bradley, Cuthbert & Lang 1996; Mikels ym. 2005.

¹⁶¹ Williams, Mathews & MacLeod 1996.

congruent) voidaan käyttää alleviivaamaan yksilön korostuneita valmiuksia havainnoida nimenomaan kyseistä kohdetta ja siihen viittaavia ärsykyksiä. Esimerkkinä tästä ilmiöstä toimii masentuneilla havaittu taipumus tunnistaa surumieliset ärsykkeet nopeasti, ja vastaavasti taas ahdistuneilla havaittu tendenssi tunnistaa huoltensa kanssa yhtenevät sanat nopeasti.¹⁶² Korkean kiihottavuustason kuvilla – niin eroottisissa kuvissa kuin ruhjottuja, verisiä ruumiita esittävässäkin – on myös ylipäänsä havaittu se piirre, että kilpailevien ärsykkeiden koeasetelmissa ne kaappaavat huomion herkemmin kuin alemman kiihottavuustason kuvat. Erityisen kiinnostavaa on, että tämä efekti säilyy niillä myös vaikka kuvanlaatu olisi manipuloitu esimerkiksi pienentämällä tai sumentamalla kuvaa.¹⁶³ Tätä ilmiötä voidaan selittää evoluutiopsykologisilla malleilla, joiden mukaan hengissä selviytymiselle kriittiset ärsykkeet ovat meille skeemanmukaisia, sillä ne on myös selviämisen kannalta mielekästä havaita niin nopeasti kuin mahdollista. Täten ihmisen (tai minkä tahansa organismin) havaintojärjestelmä on kehittänyt erityisen etuajo-oikeuden noille ärsykkeille tai jopa pienille vihjeillekin niistä, ja tämä saattaa näkyä myös reaktioajoissa. Suuri määrä tutkimustuloksiakin puoltaa sitä, että tällainen uhkaperäinen ärsyke – esimerkiksi käärme tai hämähäkki - todella havaitaan nopeasti ja siihen myös reagoidaan nopeasti.¹⁶⁴ Calvon ja Averon IAPS-reaktioaikatutkimuksen mukaan epämiellyttävän ja kiihottavan ärsykkeen yhdistelmä tuottaa kaikista nopeinta reagoitua.¹⁶⁵ Tiedostamattomia asenteita kartoittavissa tutkimuksissa on myös huomattu, että oman asenteen tai odotusten kanssa epäjohdonmukainen reaktio tapahtuu hitaammin.¹⁶⁶

Mitä taas tulee tässä koeasetelmassa mukana olevaan sumeuden elementtiin, niin sumeuden vaikutuksesta reaktioaikoihin voidaan olettaa, että loogisesti kuvan kirkastuessa reagoitua nopeutuisi, kun sisällön päättely muuttuisi helpommaksi. Sumeus, epäselkeys ja tunnistettavuuden häivyttäminen voivat olla myös omiaan pidentämään reaktioaikaa aiheuttamalla kognitiivista kuormitusta: epäselvän kohteen kohdalla havaitsemisen kognitiiviset systeemimme joutuvat työskentelemään aktiivisemmin täydentääkseen havainnon ymmärrettäväksi.¹⁶⁷ Työskentelyn tavoitteena saattaa olla pyrkimys löytää kuvasta nimenomaan emotionaalisia signaaleita – on ehdotettu avaimena reaktion nopeutumiseen olevan, että katsoja tunnistaa riittävästi emotionaalisia

¹⁶² Gotlib & McCann 1984; Mathews & MacLeod 1985. Ks. myös laajemmin Julkunen 2014: skeemapohjaisen reagoitua erityisluonteen pohjalta psykologian pro gradu -tutkielmassani reaktioajat tarjosivat dataa siitä, olisivatko reaktionopeudet eronneet dysforisen ja kontrolliryhmän välillä, ja toisaalta kuinka ne vaihtelivat kuvan valenssin ja sumeuden mukaan.

¹⁶³ DeCesarei & Codispoti 2008.

¹⁶⁴ Ks. esim. Flykt 2005; Öhman, Flykt & Esteves 2001; Calvo & Nummenmaa 2007 & 2011.

¹⁶⁵ Calvo & Avero 2009, 188.

¹⁶⁶ Cunningham, Preacher & Banaji 2001, 164-165.

¹⁶⁷ Ks. esim. Cupchik, Vartanian, Crawley ja Mikulis 2009, 89.; Berlyne & Borsa 1968.; Calvo & Avero 2009, 190.

vihjeitä, jotka auttavat tekemään oikean kategorisoinnin havaitusta.¹⁶⁸

Odotukset reaktioajoista tässä koeasetelmassa voivat siis ristiriitaisesti olla kahdensuuntaisia: toisaalta reaktionopeudet suhteessa kuviin voisivat olla nopeampia kautta sumennusasteiden, sillä kielteinen, uhkaavaksi koettava kohde on selviytymisvaistomme kanssa skeemanmukainen ja täten kielteinen tulkinta kyseisenlaisesta kohteesta on nopea tehdä. Toisaalta taas motorinen hitaus tai jopa pysähtyminen on eräs mahdollinen käytösvaste, jota esiintyy pelästymisen tai muuten vahvan kielteisen tunneherätteen edessä. Hidastuminen voi olla myös luonnollinen ilmiö reagoinnissamme kun kohtaamme jotakin odottamatonta, skeemamme kanssa yhteensopimatonta. Sekä nopeutumista että hidastumista voidaan siis pitää osoituksena kuvan aiheuttamasta korostuneen kielteisestä tunnereaktiosta, ja nopeuden suuntaa täten mahdollisena viitteenä tuon kielteisen tunnereaktion aiheuttajasta (odotusten mukaisuus vs. odotustenvastaisuus). Mocaiber ym:n (2011) tulokset tutkimuksesta, jossa tarkasteltiin sekä sydämensykkeen että reaktioajan vaihteluita koehenkilöiden katsellessa silvontaa esittäviä kuvia, puoltavat tätä kaksijakoisuutta reaktioajoissa suhteessa kielteisistä tunnevirittymää herättäviin kuviin: kun kohteena on kielteiseksi koettu kuva, ilmenee katsojien reaktioajoissa joko huomattavaa nopeutumaa tai hidastumaa. Reaktioaikaparadigman pohjalta tämän tutkimuksen data sallii tutkia myös yksittäisten kuvien ja sisältöteemojen tasolla, aiheuttavatko tietynlaiset kuvat aivan erityisesti jonkinlaista hidastumaa (kenties jo mainittujen traumayhteyksiensä tai havaitsemiseen liittyvän uteliaisuuden tai kiihtymisen tilan vuoksi) tai kenties mahdollista nopeutumaa emotionaalisen relevanssinsa vuoksi.

Reaktioaikaparadigmalla on paljon sovellusantia myös kuvataiteen tulkitsemisprosessien tutkimukselle. Semanttisen kategorisointitehtävän ja reaktioajan yhdistävää tutkimusasetelmaa ovat käyttäneet hiljattain esimerkiksi design-lasien tuottamien vaikutusten tutkimukseen Jokinen kollegoineen (2015).¹⁶⁹ Cupchik, Vartanian, Crawley ja Mikulis (2009) taas mittasivat reaktioajan joka kului vastaamiseen, kun aivokuvannuskokeen jälkeen koehenkilöiltä kysyttiin pehmeäreunaisten ja kovareunaisten taidemaalausten katsomisen perään, herättikö nähty heissä tunteita. Taideteosten prosessoinnin nopeudesta ylipäänsä on tutkimuksissa havaittu, että ensin havaitaan kuvan sisältö (min. 10 ms näytöllä), tämän jälkeen tyyli (min. 50 ms näytöllä). Noin 300 ms:n kohdalla ärsyksen esittämisestä muodostetaan ensimmäinen vaikutelma kuvasta ja vasta 600 ms:sta eteenpäin esteettinen arviointi suoritetaan. Vaikka havainnon puolesta kuvataiteen katsominen tapahtuu siis nopeasti, on varsinkin esteettisen kokemuksen synnylle olennaista sen

¹⁶⁸ Calvo & Avero 2009, 190.

¹⁶⁹ Jokinen, Jussi, Silvennoinen, Johanna, Perälä, Piia ja Saariluoma, Pertti. 2015. *Quick Affective Judgments: Validation of a Method for Primed Product Comparisons*.

aikaavievyys.¹⁷⁰

Eräs yhdistävä tekijä psykologisen ärsyketutkimuksen ja kuvataiteen vaikutusmekanismeja kartoittavan taiteentutkimuksen välillä liittyy edellä mainittuun ajatukseen tietynlaisten visuaalisten ärsykkeiden kiihottavuudesta, niin myönteisessä kuin kielteisessä mielessä. Kuvan aiheuttaman kiihtymyksen voi olettaa näkyvän reaktioajassa, oli esitetty kuva sitten taideteos tai ei-taideärsyke. Reaktioaikametoodeja on kritisoitu siitä, etteivät ne kerro havainnoitavan ilmiön tarkemmista temporaalisista aspekteista juuri mitään¹⁷¹, ja lisäksi yksilölliset vaihtelut tutkittavan motorisessa suorituskyvyssä saattavat hämärtää mittauksissa ”aidon” reaktion nopeutta.¹⁷² Reaktioaikamittauksen on kritisoitunakin silti todettu olevan validi väline käytösvastetutkimuksissa, joissa halutaan saada tietoa nopeudesta, jolla koehenkilö suorittaa semanttista kategorisointia vaativan tehtävän.¹⁷³ Reaktioaikametoodeja (joskus nimityksenä *response latency*) on hyödynnetty myös tiedostamattomien, implisiittisten mielenilmiöiden kuten vaikkapa asenteiden tutkimuksissa. Tällaisten implisiittisesti toimivien metodien etuna on, ettei kokeessa saatuja vastauksia **vääristä** tutkittavan oma verbaalinen kykytaso tai haluttomuus eritellä itse, tietoisesti ja rehellisesti omia asenteitaan tai ajatuksiaan.¹⁷⁴

3.3 Kategorisointitehtävä merkityksenantoprosessin indikaattorina

Edellä on kuvattu tunnereaktiota ja sen intensiteetin mittaamisen mahdollisuuksia reaktioajan avulla. Varsinainen käytösvaste, eli reaktio jota mitataan, on tässä tutkimuksessa manuaalisesti klikkauksella suoritettava kategorisointitehtävä. Kategorisointitehtävä on perusteltu valinta tässä yhteydessä, jossa epäsuorin metodein pyritään pääsemään kiinni vahvasti kielteisen tunneherätteen sävyttämään kuvantulkintaprosessiin: jotkin tunneprosessien kulkuteoriat, kuten Klaus Schererin komponenttiprosessoinnin malli (Component Process Theory)¹⁷⁵ lähtevät liikkeelle siitä, että tunteen syntyä edeltää kognitiivinen komponentti, havaitun kohteen nopea arviointi (*appraisal*). Tämän arviointiprosessin aikana yksilö päättää nopeasti, onko havaittu kohde hänelle subjektiivisesti merkityksellinen, uusi, tai ylipäänsä lähestymisen tai välttelyn arvoinen. Tutkimuksissa on saatu viitteitä, että arviointiprosessi joka tähtää laveasti sen määrittelyyn, onko

¹⁷⁰ Leder & Nadal 2014, 448-449.

¹⁷¹ Ks. kritiikkiä esim. Caseras, Garner, Bradley & Mogg. 2007.

¹⁷² Calvo & Nummenmaa 2011, alaviite 1.

¹⁷³ Ks. myös Calvo & Nummenmaa 2011.

¹⁷⁴ Cunningham, Preacher & Banaji 2001.

¹⁷⁵ Scherer 2005.

kohde hyvä tai paha, kielteinen vai myönteinen, käynnistyy mielessä hyvinkin automaattisesti ja eietoisesti. On spekuloitu, että samankaltainen automaattinen tunneperäinen arviointiprosessi ilmeisesti liittyy myös taideteosten tulkitsemisen prosessiin.¹⁷⁶ Niinpä myös tässä kokeessa käytetty laava, dikotomisesti vain arvon ”neutraali” tai ”kielteinen” saava kuvan valenssimuuttuja voi mahdollisesti valaista myös taidekuviin liittyviä emotionaalisen merkityksenantoprosessin alkuvaiheita. Taiteentutkimuksen näkökulmasta kategorisointiprosessin huomioinnin tärkeyttä puoltaa myös Ernst Gombrichin näkemys, jonka mukaan kaikki havainnoiminen on pohjimmiltaan kategorisointia – potentiaalisesti vahvan biologisesti koodattua sellaista - ja täten tämä prosessi liittyy keskeisesti myös visuaalisen taiteen tulkintaprosessien ymmärtämiseen.¹⁷⁷

Kategorisaatiovastaus annettiin tässä kokeessa manuaalisena vastauksena: tutkittavia pyydettiin jokaisen kuvan katsomisen jälkeen äänimerkin kuultuaan valitsemaan edessään olevan hiiren kahdesta napista – joista toiselle oli annettu merkitys ”kielteinen” ja toiselle ”neutraali” - kumpana he pitivät näkemänsä kuvaa. Tällainen päätöksenteko, jossa nähty ärsyke on kategorisoitava vain toiseen valmiiksiannetuista semanttisista luokista, vaatii korkean tason kognitiivista prosessointia.¹⁷⁸ Niinpä se on myös sopiva käytösvastetta (napinpainallus) vaativa tehtävä, jollaisen voidaan odottaa nopeutuvan tai hidastuvan merkittävää emotionaalista merkityssisältöä kantavaksi koetun ärsykkeen kohdalla. Napinpainalluksen kaltaista motorista vastausta vaativan tehtävän on myös spekuloitu varmistavan, että koehenkilö todella aktiivisesti suorittaa havainnoitavan kohteen – tässä kunkin IAPS-kuvan – merkityksen prosessointia.¹⁷⁹ Kielteiselle ja neutraalille oletettiin termeinä tässä myös affektiivinen ulottuvuus, eli että kielteisen tulkinnan tekemiseen liittyy myös nähdyn herättämä kielteinen tunnereaktio. Aiemmin vastaavia semanttisia kategorisointitehtäviä ovat samankaltaisiin tutkimuskysymyksiin käyttäneet mm. jo mainittu Mocaiber ym. (2011) ja Jokinen ym. (2015). Kategorisointi- eli napinpainallusdatasta nähdään tässä tutkimuksessa, arvioitiinko joitakin kuvia herkemmin negatiivisiksi kuin muita ja kuinka yksimielisiä koehenkilömme olivat tulkinnoissaan. Apuna toimii kuvista ja niihin liitetystä kategorisoinneista tehty analyysi, joka kuvaa asteikolla 0-1, kuinka yksimielisiä tutkittavat olivat arvioinneissaan kuvia kohtaan kullakin sumennusasteella.¹⁸⁰

Tutkimusasetelmassa, jossa pyydetään yksinkertaista napinpainallusta vasteeksi, on useita etuja tutkimuskysymyksen huomioonottaen. Ensinnäkin laajempi tutkimuskysymys, jossa pyrittäisiin

¹⁷⁶ Mastandrea 2014, 507.

¹⁷⁷ Gombrich 1982, 286.

¹⁷⁸ Calvo & Nummenmaa, 2011.

¹⁷⁹ Calvo & Nummenmaa 2011.

¹⁸⁰ Tästä analyysistä osoitan kiitokseni Mirjami Alakoskelalle. Ks. Alakoskela 2014.

kartoittamaan heti henkilön itsensä kuvassa kielteisiksi kokemia kysymyksiä (esim. ”Oliko tämä kuva sinusta neutraali vai kielteinen, ja mikä siitä teki kielteisen sinun mielestäsi kielteisen?”) voisi avoimuudellaan tuottaa toki narratiivisessa mielessä kiehtovia vastauksia ja nykyistä tutkimusasetelmaani monipolvisempaa tutkimusmateriaalia, mutta 1) se tekisi määrällisen tilastoanalyysin vaikeammaksi ja 2) kysymystä saatettaisiin lähestyä eri näkökulmista kuin omasta toivotusta fokuksestani, eli välittömästi kielteiseltä kuvassa tuntuvaan elementin kannalta. Esiin saattaisi nousta omia lapsuudenmuistoja tai muut vastaavaa yksilöpsykologiasta kumpuavaa materiaalia jolla kielteistä tunnetta selitetään, joka ilman muuta on kiehtovaa, mutta oman tämänkertaisen tutkimuskysymyksen ulkopuolella. Tällaisen tutkimuksen suorittaminen jää nyt tulevien tutkielmien fokukseksi. Toiseksi, laajempi koehenkilön itseanalyysi omista reaktioistaan olisi mahdollisesti altis laajemmille raportointivirheille (*reporting bias*) (”näin kuuluu sanoa, joten sanon näin”).¹⁸¹ Lisäksi haasteena voidaan myös nähdä se, että tällainen laaja kerronnallinen tehtävä datan keräämisen muotona on täysin riippuvainen koehenkilön verbaalisten kykyjen tasosta – osa ei välttämättä kykenisi tällaisessa koetilanteessa edes sanoittamaan kokemustaan, minkä vuoksi valmiiden kategorioiden (negatiivinen, neutraali) käyttäminen puoltaa paikkaansa. Lisäksi avoimen kysymyksen esiin kutsumaan, syvälliseen itseanalyysiin paneutuminen saattaisi tuottaa primääriin tunnereaktion päälle sekundääristä tunnereaktiota - esimerkiksi kauhistus saattaisi asian analysoinnin myötä vaihtua helpotukseen – mikä jälleen kerran osuu ohitse tutkimuskysymyksestä. Lisäksi analyysi ja kuvan äärellä pysyminen voisi myös laimentaa tunnereaktiota (kuten tiedetään tapahtuvan; tälle ilmiölle esimerkiksi fobioiden altistushoito perustuu). Tällä koeasetelmalla, jossa koehenkilöille annettiin yksinkertainen kysymys ”Onko näkemäsi sinusta kielteinen vai neutraali” ja johon kehoitettiin vastaamaan mahdollisimman nopeasti, tuo ensimmäinen affektiivinen reaktio todennäköisemmin tavoitettiin välittömämmin. Nyt kun kiinnostuksen keskiössä ovat nimenomaan havaintomaailmallemme kielteisyyttä signaloivat, *välittömät* elementit kuvissa, on perusteltua, että katsojilta on pyydetty vain hyvin yksioikoinen semanttinen kategorisointi kaksiaskelellaisella neutraali-negatiivinen -asteikolla. Tämä yksinkertainen kognitiivinen kategorisointitehtävä ja sen mahdollinen nopeus kertovat kuvan herättämästä affektiivisesta reaktiosta; analyysi siitä, *mitkä* elementit kuvassa reaktion herättivät, tapahtuu tutkijan itsensä tekemän sisällönkuvauksen ja niiden taideteoksiin vertaamisen kautta.

¹⁸¹ Esim. masentuneiden kohdalla on tutkimuskentällä esitetty pohdintoja, että havaitut negatiiviset tulkintavirheet saattaisivat itse asiassa olla negatiivinen raportointivirhe. Ks. mm. Lawson & MacLeod 1999; Mogg, Bradbury & Bradley 2006.

3.4 IAPS ja ei-taideärsykkeet taiteen herättämien tunnereaktioiden tutkimuksessa

Kokeessa käytetyn kuvasarjan kuvat – sekoitus IAPS-kuvista ja internet-lähteistä – pyrkivät esittämään tosielämän tilanteita: monet ovat uutiskuvanomaisia esityksiä esim. sotatiloista, onnettomuuspaikoilta, luonnollisista tiloista, eikä minkäänlaista stilisoitua, kultivoivaa tai ylevöittävä esitystapaa ole niissä tavoiteltu. Joissakin kuvissa fantastisempi elementti on läsnä kuvankäsittelyn muodossa (esimerkkinä kuva, jossa epäkuollut, zombiemäinen hahmo näyttäisi kurkistavan aidan takaa) ja joidenkin kuvien taustatilat ovat esimerkiksi epäluonnollisempia (esim. pelkkää mustaa), mutta kaikessa on pyritty silti luonnonmukaiseen esitykseen. Pyrkimyksenä tunnereaktioiden tutkimukseen käytettävässä kuvasarjassa on, että kuvien tarjoamat visuaaliset vihjeet vastaisivat hahmotettavilta ominaisuuksiltaan luonnollisesti kohteita, joita esittävät.¹⁸²

IAPSia on jo kauan kehitetty psykologisen tunnetutkimuksen käyttöön standardoiduksi ja helposti tutkijoiden kesken jaettavaksi ärsykesarjaksi, joka mahdollisimman suurella varmuudella herättäisi näkyviä, vahvoja tunnereaktioita katsojissaan – sarjan kehittäminen myös jatkuu edelleen.¹⁸³

IAPSin eduksi tunnereaktioiden tutkimuksessa on luettu, että se on turvallinen ja noninvasiivinen tapa herätellä haluttuja tunnereaktioita laboratorio-olosuhteissa.¹⁸⁴ Pyrkimys on, että IAPSin kaltaisten kuvapankkien voitaisiin sanoa mahdollisimman varmasti kulttuurista ja henkilökohtaisista mieltymyseroista riippumatta edustavan eri valenssin omaavia visuaalisia ärsykeitä – toisin sanoen neutraaleja, positiivisia ja negatiivisia kuvia. Osana kuvien standardointiprosessia koehenkilöt ovat arvioineet kuvien emotionaalista valenssia (eli onko kuva epämiellyttävä/negatiivinen, miellyttävä/positiivinen vai neutraali) sekä niiden herättämää kiihtymystä (*arousal*). Tämä perustuu tunnekokemusten dimensiomalliin, jonka mukaan tunnekokemusta määrittää keskeisesti tunteen koetun valenssin suhde tunteen koettuun kiihdyttävyyteen, ts. sen potentiaaliin aktivoida kokiijaansa. Tämän jaottelun pohjalta sarjan kuvista on kyetty löytämään sisältötyyppejä, jotka voidaan johdonmukaisesti jaotella korkean kiihdyttävyyteen positiivisiin ja negatiivisiin, ja toisaalta matalan kiihdyttävyyden positiivisiin ja negatiivisiin kuviin. Positiivinen-neutraali-negatiivinen - jaottelun mielekkyys on saanut tukea useissa kielellisen kategorisoinnin tutkimuksissa, joissa hedonistinen valenssi on todettu keskeiseksi ihmisten määritellesä tunnepitoisia ärsykeitä.¹⁸⁵ Kiihotus-valenssi –akselien muodostamaa kenttää pidetään muodoltaan halki eri kulttuurien samanlaisena, mutta kiihotuksen suhteen IAPS:n luoneet ja sitä laajasti tutkineet Peter Lang ja Margaret Bradley ovat havainneet kulttuurieroja:

¹⁸² Lang & Bradley 2007, 44.

¹⁸³ Lang & Bradley 2007, 43-44.

¹⁸⁴ Lang & Bradley 2007, 42.

¹⁸⁵ Lang & Bradley 2007, 29-30, ks. myös kuvaajat s. 33.

kuvia katsoessa ruotsalaiset esimerkiksi raportoivat vähemmän kiihtymystä kuin italialaiset. Myös jonkinlaista sukupuolittunutta eroa on havaittu: naisten kohdalla havaitaan enemmän kiihtymystä epämiellyttäviä kuvia kohtaan, kun taas miehillä miellyttäviä kohtaan.¹⁸⁶ Annetut kategorisoinnit IAPS-kuvia kohtaan eivät toisaalta tutkimuksissa juurikaan ole eronneet sukupuolituneesti.¹⁸⁷ Yksilön itseraportoimilla emotionaalisilla reaktioilla on havaittu luotettava suhde fyysisesti tapahtuviin, mitattaviin reaktioihin – esim. EMG- , syke- ja ihon sähkönjohtavuusmittauksin.¹⁸⁸ Yleisesti ottaen tutkimuksissa koehenkilöiden on todettu antavan varsin johdonmukaisesti kuvalle esimääritellyn valenssin kanssa yhdenmukaisia arvioita sen miellyttävyydestä; matalan valenssin kuvia todella pidetään kysyttäessä epämiellyttävinä ja niin edelleen.¹⁸⁹

Valenssi-kiihottavuus –ulottuvuudellisuuden lisäksi IAPS-kuville annettavia spesifejä tunnekategorioita on myös tutkittu. Tämän tutkimuksen näkökulmasta kiinnostavia ovat emotionaaliset kategoriat tai tunnesanat, joita henkilöt eniten tuottavat suhteessa kielteisiin kuviin; kärkikymmenikössä näitä olivat Mikels ym.:n tutkimuksessa (2005) pelko (22,83 %), suru (20,26 %), inhotus (19,86 %), viha (8,97 %), sääli (4,30 %), halveksunta (2,91 %), pelästynyt (1,73 %), shokki (1,18 %), huoli (1,02 %) ja ahdistus (0,84 %). Huomattavaa on myös, että 21,35 prosentissa vastauksista henkilöt käyttivät useita sanoja – tämä heijastellee sitä, että kuvat voivat herättää useita tunnevirittymiä, myös hyvin eriytyneitä sellaisia, samalla kerralla.¹⁹⁰ Tutkittaessa missä määrin kuville löytyisi vain tietty dominoiva tunnekategoria, Mikels ym. huomasivat, että kielteiset kuvat jakaantuivat kategorioihin inho (n = 31), pelko (n = 12), suru (n = 42), näiden sekoitus (n = 48).¹⁹¹ IAPS-kuviksi on valittu valokuvia, jotka herättäisivät niin suurta reaktiota katsojassa kuin mahdollista. Kuvat sisältävät lukuisiin semanttisiin luokkiin kuuluvia sisältöjä, mutta tiettyjä pääluokkia niille on voitu tavoittaa.¹⁹² Kuvien neljä perustason semanttista kategoriaa ovat ihmiset, maisemat, esineet ja eläimet.¹⁹³ Langin ja Bradley'n käyttämät semanttiset sisältökuvausluokat kuville ovat: erotiikka, seikkailu, urheilu, ruoka, perheet, luonto, saastuneisuus, menetys, sairaus, pilaantuminen, onnettomuudet, runtelu, eläimeen liittyvä uhka ja ihmiseen liittyvä uhka.¹⁹⁴ Kuvat, jotka sisältävät ihmishahmoja, ovat tutkimuksissa herättäneet keskimäärin enemmän reaktiota kuin muut kuvatyypit, ja niinpä IAPS:n kuvista yli puolet esittääkin ihmisiä eri tilanteissa. Epämiellyttävistä, kielteisistä kuvista eniten kiihtymystä herättävät kaikki kuvat, joissa esiintyy

¹⁸⁶ Lang & Bradley 2007, 34.; Calvo & Avero 2009, 185.

¹⁸⁷ Mikels ym. 2005, 628.

¹⁸⁸ Lang & Bradley 2007, 37-39.

¹⁸⁹ Calvo & Avero 2009, 186.

¹⁹⁰ Mikels ym. 2005, 627.

¹⁹¹ Mikels ym. 2005, 628.

¹⁹² Lang & Bradley 2007, 34.

¹⁹³ Lang & Bradley 2007, 35.

¹⁹⁴ Lang & Bradley 2007, 36.

jokin elollinen olento, mutta kaikkein epämiellyttävimmiksi tutkimuksissa henkilöt ovat luokitelleet ne kielteiset kuvat, joissa on ihmisiä mukana.¹⁹⁵ Miellyttäväksi ja myönteisiksi luokitelluista kuvista tutkimuksissa taas on havaittu, että ihmisiä sisältävät kuvat luokitellaan myös kiihottavimmiksi, ja kiintoisasti esineet luokitellaan kiihottavammiksi kuin eläimet.¹⁹⁶ Todennäköisimmin tutkimuksissa henkilöt ovat nimenneet kielteisiksi kuvat, jotka kuuluvat kategorioihin *runtelu*, *onnettomuudet* ja *ihmiseen liittyvä hyökkäys* – esimerkiksi kuvat kategorioissa *menetyt* ja *sairaus* saavat osakseen myös neutraali-luokitusta helpommin kuin nämä.¹⁹⁷

Tärkeänä piirteenä IAPS:ssa pidetään myös sitä, että tietokoneohjelmien avulla niitä on helppo kontrolloida eri koetarpeisiin visuaalisten elementtensä, kuten valoisuutensa ja komposition monimutkaisuuden mukaan.¹⁹⁸ Esimerkkejä IAPS-kuvien käytöstä visuaalisen kohteen herättämien tunnereaktioiden tutkimuksessa on paljon - esimerkkeinä annettakoon Izabela Mocaiber kollegoineen (2011), Grandjean ja Scherer (2008) sekä Mara Mather ja Kathryn Nesmith (2008), joilta kuvasarja tähän empiiriseen tutkimukseen saatiin.

Tämänkaltaisia ärsykepankkeja on kehitetty pitkälti tunnetutkimuksen tarpeisiin, mutta niitä voidaan soveltaa myös taidekohteiden herättämien tunteiden tutkimukseen: hiljattain on esimerkiksi kehitetty tunteita herättävien elokuvapätkien varastoa.¹⁹⁹ Tässä tutkimuksessa käytettyä IAPS-sarjaa ei ole kirjoittajan tietojen mukaan aiemmin sovellettu suoraan taiteen herättämien tunnereaktioiden tutkimukseen, mutta rinnakkain taideteosärsykkeiden kanssa sitä on empiirisessä tutkimuksessa käytetty. Gerger, Leder ja Kremer (2014) tutkivat ihmisten emotionaalisia kokemuksia ja niiden mahdollisia eroja IAPS-kuvia ja taideteoskuvia kohtaan. Tutkimuksessa havaittiin, että vaikka teoksen kontekstualisointi vaikutti myönteisiin tunnekokemuksiin – taidekuvaa kohtaan koettiin vaimentunutta myönteistä tunneherätettä verrattuna IAPS-kuviin, jotka oltiin tutkimuksessa kontekstualisoitu uutiskuviksi – niin kielteisellä tunneherätteellä niin itseraportoituna kuin fysiologisin vastein tarkasteltunakaan ei havaittu eroa taide- ja IAPS-kuvien välillä. Erona havaittiin tosin, että kielteinen tunneheräte saattoi taidekontekstissa saada myös esteettisen ulottuvuuden, jolloin kielteisen tunneherätteen saatettiin raportoida olevan samalla *myös* miellyttävä.²⁰⁰ Samansuuntaisia tuloksia saivat myös Wagner ym. (2014), jotka vertasivat inhottavien, ällöttävien (*disgusting, repulsive*) IAPS- ja taidekuvien aiheuttamia reaktioita. Tutkimuksessaan he totesivat että vaikka inhottavia kuvia kohtaan koettu kielteisyys oli intensiteetiltään samanlainen kontekstista

¹⁹⁵ Lang & Bradley 2007, 34.

¹⁹⁶ Lang & Bradley 2007, 35.

¹⁹⁷ Calvo & Averó 2009, 189.

¹⁹⁸ Lang & Bradley 2007, 43.

¹⁹⁹ Schaefer, Nils, Sanchez ja Philippot 2010.

²⁰⁰ Gerger, Leder ja Kremer 2014.

riippumatta, niin taideteoksina inhottavia kuvia on silti mahdollista tulkita samanaikaisesti myönteisempinä. Wagner ym:n tutkimus on keskeinen tämän tutkielman esitapausta sikäli, että siinä IAPS-kuvia valittiin mukaan sillä perusteella, että ne muistuttaisivat abjektitaidetta.²⁰¹ Täten myös Wagner ym:n tutkimuksessa IAPS-kuvilla pyrittiin löytämään mekanismeja jotka pätsivät myös taiteen tulkitsemiseen.

Yksinkertaistettujen, ei-taideärsykkeiden käyttöä kuvataiteen herättämiin tunteisiin liittyvissä tutkimuskysymyksissä on sekä kritisoitu että puollettu monin tavoin. Eräs keskeinen, jo empiirisen estetiikan alkuajoista juontuva puolustusargumentti on, että jos halutaan empiirisesti tavoittaa, *mikä* elementti taideteoksessa aiheuttaa tietyn reaktion katsojassa, on hypoteesin kohteena oleva elementti luonnollisesti kyettävä tutkimusasetelmassa eristämään ja kontrolloimaan erillään muista elementeistä.²⁰² Tällöin tuota elementtiä edustavat ja jäljittelevät kuvat ovat parempia ärsykeitä kuin aidot taideteokset, joissa efektin aiheuttajaa olisi vaikeampi seuloa esiin lukuisten muiden vaikuttavien tekijöiden – esim. teokseen liittyvän kulttuurisen tiedon - alta.²⁰³ Toisaalta, kuten aiemmin jo todettiin, on joissakin tutkimuksissa saatu viitteitä myös siitä, että jo taiteen ja muunlaisen kohteen havainnointiprosesseissa on eroja.²⁰⁴ Kohteen taideteos-määritelmän on havaittu paikoin merkittävästi vaikuttavan siihen, millaisen reaktion kohde tuottaa: on esimerkiksi havaittu, että todelliseksi miellettyyn kohteeseen reagoidaan voimakkaammin kuin pelkkään representaatioon siitä.²⁰⁵ Tämä viittaisi siihen, että taidekohteen ja ei-taidekohteen herättämällä tunnereaktiolla on eroja. Toisaalta esimerkiksi Gerger ym:n tutkimuksessa (2014) kuvan kontekstualisoinnilla taiteeksi tai uutiskuvaksi ei ollut vaikutusta kuvassa koetun negatiivisuuden suhteen. Niinpä lienee mielekäästä ajatella, että reaktio IAPS-kuvaan mallintaa varsin uskottavasti tunneherätettä myös taidekuvaa kohtaan, ja tämä pitää paikkansa eritoten kielteisen tunneherätteen ja kauhistuttavien kuvien suhteen. Ja vaikka reaktiossa potentiaalisesti olisikin eroa, niin kielteisen reaktion *olemassaolosta* jotakin visuaalista elementtiä kohtaan voidaan silti saada tälläkin tapaa tietoa. Visuaalisten elementtien erittely on tällä tavoin kenties mahdollisempaa kuin tunnettujen taidekuvien kohdalla. Ihmisen kuvataiteeseen liittyvien tulkintaprosessien selittämisen suhteen myös aiemmassa tutkimuksessa ja teorianmuodostuksessa on hyödynnetty yksinkertaistettuja ärsykeitä tuottamaan tietoa perustason esteettisistä mieltymystaipumuksista.²⁰⁶ Myös esimerkiksi Rudolf Arnheim ja Ernst Gombrich ovat käyttäneet välineenään hyvinkin pelkistettyjä visuaalisia kuvia, joten sikäli IAPS:n kaltaisten ei-taidekuvien käyttäminen tutkimusmateriaalina jatkaa jo

²⁰¹ Wagner ym. 2014, 122.

²⁰² Daniel J. Grahamin kommentti, Bullot & Reber 2013, 145.

²⁰³ Ks. neuroestetiikko Anjan Chatterjeen kommentin viimeinen virke, Bullot & Reber 2013, 138.

²⁰⁴ Cupchik, Vartanian, Crawley ja Mikulis 2009.

²⁰⁵ Mocaiber ym, 2011; Teghtsoonian & Frost 1982.

²⁰⁶ Bullot & Reber 2013, 133.

olemassaolevaa traditiota taiteentutkimuksessa.

Vielä sananen sumeudesta. Tässä tutkimusasetelmassa kukin kuva esitettiin koehenkilöille neljässä sumeusasteessa asteittain kirkastuen. Asteittain selkenevien kuvien mukanaolo avaa mahdollisuuden tarkastella kauhistuttavaan kuvataiteeseen liitettyä asteittaisen paljastumisen ja vääristävän esitystavan vaikutusta. Tätä kautta tässä kokeessa saadaan mahdollisesti empiiristä dataa siitä, onko sumeuttavalla efektillä tosiaan vaikutusta tunnepitoiseen reagointiin.

4. EMPIIRISEN KOEASETELMAN JA TILASTOLLISTEN ANALYYSIEN ESITTELY

Tutkimukseni empiirisen ytimen muodostaa psykologian pro gradu -tutkielmani *Interpretation of Ambiguous Visual Stimuli in Depression – A Behavioral Response Study* (2014) käytösvaste- ja reaktioaikatutkimus²⁰⁷, joka toteutettiin Jyväskylän yliopiston psykologian laitoksella syksyllä 2012 ja kesällä 2013 osana Suomen Akatemian rahoittamaa tutkimuskokonaisuutta lyhyiden psykologisten interventioiden tehosta mielialahäiriöiden hoidossa. Tässä osatutkimuksessa selvitettiin reaktioaikojen ja kategorisointien pohjalta masennukseen liittyviä kognitiivisia vinoutumia. Kyseisessä tutkimuksessa esitimme hypoteesin, että masentuneet antaisivat epäselvillekin visuaalisille ärsykeille enemmän negatiivisen kuin neutraalin tulkinnan ja tekisivät tämän poikkeavalla nopeudella ei-masentuneisiin verrattuna. Teoriapohjana oletuksille toimivat Aaron T. Beckin kognitiivinen depressiomalli sekä aiemmat tutkimustulokset, joiden mukaan masennusoireiden syntyyn ja ylläpysymiseen liittyy kognitiivisia tulkintavääristymiä, jotka johtavat taipumukseen antaa itseä, maailmaa ja tulevaisuutta koskeville asioille negatiivisia merkityssisältöjä. Testasimme tätä esittämällä esimääritellysti negatiivisia ja neutraaleja kuvia masentuneille ja ei-masentuneille koehenkilöille neljässä eri sumennusasteessa. Osallistujia oli yhteensä 66, joista valtaosa kuului psykologian laitoksen *Lyhyet interventiohoidot masennuksessa* - tutkimuksen koehenkilöihin. Koehenkilöistä 24 rekrytoitiin kontrolliryhmään kokeen ulkopuolelta sähköpostilistojen ja Jyväskylän alueella olevien ilmoitustaulujen kautta. Osallistujien ikäjakauma oli lopulta 19-65 vuotta (mediaani 50 v., keskiarvo 46 v.). Koehenkilöiden masentuneisuus määriteltiin tutkimusta varten heillä mahdollisesti olevan psykiatrisen masennusdiagnoosin ja mahdollisimman lähellä koehetkeä täytetyn, masennusoireiden määrää ja vakavuutta mittaavan Beck Depression Inventory (BDI-II) -lomakkeen antamien pisteiden mukaan. Kontrollihenkilöiltä vaadittiin masennusdiagnoosin puuttuminen ja tietyn rajan (jonka tässä tutkimuksessa määritettiin olevan 10²⁰⁸) alittava pistemäärä BDI-lomakkeessa. Koska kymmenen pisteen raja on alempi kuin BDI-manuaalissa masennukselle rajaksi määritetty 14, on masentuneisiin koehenkilöihimme viitattu psykologian tutkielmassani validimmalla termillä ”dysforinen”²⁰⁹. Koska osana tätä kyseistä koetta

²⁰⁷ Samalla tutkimuskerralla reaktioaikojen ja käytösvasteiden kanssa kerättiin myös silmänliikedataa, mutta tämän analyysin toteutti Mirjami Alakoskela. Ks. Alakoskela 2014.

²⁰⁸ Ks. tarkemmin Julkunen 2014, 15.

²⁰⁹ Termi ”dysforia” viittaa perustavanlaatuisen epäjumakavaan, onnettomaan, tyydyttämättömään mielentilaan, ollen myös euforian vastakohta. Dysforia esiintyy usein nimettynä yhdeksi kliinisen masennuksen oireista, ja termiä käytetään psykiatrisessa sanastossa muutenkin pitkäkestoista epäjumakavaa oloa kuvaamaan. Dysforia-termiä käytetään masennuksen sijaan usein tutkimuksissa, joissa koehenkilöillä on selvästi havaittavaa alentunutta

kerättiin myös silmänliikedataa, vaadittiin tutkittavilta myös, että heidän silmälasinsa tai piilolinssinsä olisivat vahvuudeltaan alle +/-2 diopteria.²¹⁰

Koeasetelmassa kukin koehenkilö istui huoneessa silmänliikekameran edessä leuka tuettuna, katse suunnattuna 60 senttimetrin etäisyydellä olevaan näyttöön, jolle kokeensuunnitteluohjelma arpoi ärsykkeinä käytetystä kuvasarjasta 79 kuvaa, näyttäen niistä kunkin neljässä eri sumennusasteessa erittäin sumeasta täysin selkeään kirkastuen. Kuvia oli kokoelmassa yhteensä 112 kappaletta, siten että 56:sta kuva-aihiosta oli olemassa sekä neutraaliksi (a) että negatiiviseksi (b) määritelty versio, mutta samaa taustaa vasten kuvattuna. Esimerkiksi kuva (a) saattoi esittää nukkuvaa koiraa ja kuva (b) mädäntynyttä koiran ruumista samanvärisessä huoneessa. Jokaisella kuvalla oli yhtäläinen todennäköisyys tulla valituksi yhden henkilön koesarjaan. Kuvakokoelma oli saatu tutkimuksemme käyttöön Mara Matherin ja Kathryn Nesmithin tutkimusryhmältä²¹¹, ja sen kuvat ovat peräsin International Affective Picture System (IAPS)-sarjasta²¹² sekä osittain internetlähteistä. Koeasetelmassa kukin IAPS-kuva esitettiin lisäksi eri selkeysastein: kuvat oli käsitelty Adobe Photoshop Prolla *Gaussian blur* -efektityökalulla sumeasta kirkastuviksi videoiksi siten, että ensimmäisessä videossa kuvaan lisätty sumeusefekti väheni sadasta prosentista 75:een, seuraavassa videossa 75 prosentista 50:een, kolmannessa 50 prosentista 25:een, ja viimeisessä 25 prosentista nolnaan. Yhden videon kesto oli 3 sekuntia. Sumeuskäsittely tehtiin siksi, että psykologian pro gradussani oli tutkimustavoitteena selvittää ärsykkeen epäselkeyden vaikutusta siitä tehtyyn arvioon. Kokeessa käytetty tietokone oli Dell Precision T5500 –työpiste Asus VG-236 (1980x1040, 120 Hz) –monitorilla.²¹³ Kuvakokeen suunnittelussa ja sen automaattisessa esityksessä itse koetilanteessa käytettiin SR Research Experiment Builder v. 1.10.165 –tietokoneohjelmaa²¹⁴.

Koe oli suunniteltu pyörimään tietokoneella itsenäisesti siten, että tutkittava istui koehuoneessa yksin, tutkijan istuessa viereisessä huoneessa mikrofonyhteyden päässä tarvittaessa apuna. Tutkijan ainoana aktiivisena tehtävänä kokeessa oli valmistella tutkittava, asettaa hänet leukatuen äärelle ja itse kokeen pyöriessä varmistaa silmänliikekameran ja silmänliikkeitä taltioivan ohjelman kalibrointi suhteessa tutkittavan pupilliin. Tutkittavan edessä pöydällä oli tietokoneen hiiri, ja häntä ohjeistettiin pitämään etusormi sen vasemmalla näppäimellä, keskisormi oikealla. Ohjeistuksena koehenkilölle kerrottiin, että hän tulisi näkemään erilaisia kuvia, ja jokaisen kuvan jälkeen hän

mielialaa, mutta masennukselle asetetut diagnostiset kriteerit eivät muilta osin täyty.

²¹⁰ Loput tiedot koeasetelmasta eritoten koskien masennusaspektin tutkimista ks. Julkunen 2014.

²¹¹ Esim. Mather & Nesmith 2008.

²¹² Lang, P. J., Bradley, M. M., & Cuthbert, B. N. (1997). *International affective picture system (IAPS): Technical manual and affective ratings*. NIMH Center for the Study of Emotion and Attention.

²¹³ Silmänliikekamerasysteeminä toimi pöydälle asennettava Eyelink 1000 (SR Research Ltd, Kanada).

²¹⁴ Julkaisija SR Research.

kuulisi äänimerkin (tässä kokeessa taajuudeltaan tasainen 40 hertsin ääni), jonka jälkeen hänen tuli hiirennappia painamalla ilmaista mahdollisimman nopeasti, pitkö hän näkemäänsä neutraalina vai negatiivisena. Kuvavideon kolmen sekunnin keston lisäksi asetelmassa koehenkilöllä oli periaatteessa vapaasti aikaa katsella kuvaa ennen päätöksentekoa (ns. *free viewing* –koeasetelma, erona asetelmiin joissa kuva katoaa näytöltä tietyn ajan kuluttua). Kategorisointia indikoiva nappijärjestys oli puolelle koehenkilöistä vasen = negatiivinen ja oikea = neutraali ja puolelle taas toisinpäin. Tällä haluttiin varmistaa, ettei napinpainalluksia johdattanut tottumus tai oma oletus nappienjärjestyksestä, vaan todella katsojan kokemus kuvasta kielteisenä tai neutraalina. Kun jokaisen kuvan kohdalla kuva-ajo (*picture trial*) käsitti neljä esitystä eri sumennusasteessa, yhteensä kukin tutkittava näki ja kategorisoi kokeessa siis $79 \times 4 = 316$ kuvaa. Puolivälissä koetta pidettiin tutkittavan kanssa tauko. Tietokoneohjelma tallensi datana kokeesta ajan, joka kulloinkin videon alusta kului napinpainallukseen (= reaktioaika), samoin kuin luonnollisesti tiedon koehenkilön kuhunkin kuvaan tekemästä kategoriavalinnasta.

Kokeen jälkeen siitä kerätty data analysoitiin SPSS (Statistical Package for the Social Sciences, IBM) -tilastomenetelmäohjelmalla. Analyysit suoritettiin keskiarvoistamalla koko data, siten että jokaiselle koehenkilölle muodostettiin keskiarvoinen vastausprofiili; kuinka nopeasti henkilö keskimäärin reagoi kummankin valenssin (tasoja 2, eli negatiivinen tai neutraali) kuviin kullakin sumennusasteella (tasoja 4), ja kumpaa kategorisaatiota hän kumpaakin valenssia kohtaan keskimäärin antoi kullakin sumennusasteella. Laadullinen, kaksiportainen negatiivinen/neutraali -kategorisointi, jonka tutkittava ilmaisi hiiren tietyn napin painalluksella, muutettiin muuttujaksi ”kielteisen kategorisaation esiintyminen”²¹⁵, mikä ilmaisi negatiivisten kategorisointien lukumäärää. Koska ikä vaikuttaa luonnollisesti reaktionopeuteen, oli sen vaikutukset saatava kontrolloitua jatkoanalyseissä. Niinpä jatkoanalysejä varten 66 koehenkilön joukosta muodostettiin 15 paria, jonka osapuolet edustivat mahdollisimman lähelle samaa ikää, mutta eri koeryhmää (masentunut / kontrolli). Seuraavat analyysit, toistomittausten varianssianalyysi (*repeated measures analysis of variance*, RP-ANOVA) ja senjälkeinen post hoc -tarkastelu (parittaiset t-testit) suoritettiin tällä pariasetelmalla. Varianssianalyysia käytetään tutkittaessa, eroavatko kahden tai useamman ryhmän keskiarvot tilastollisesti merkitsevästi toisistaan, eli erosivatko tässä tapauksessa masentuneen ja ei-masentuneen ryhmän keskiarvot reaktioajoissa ja kategorisoinneissa toisistaan niin merkitsevästi, että tuloksen voidaan olettaa johtuneen tuosta erosta, eikä sattumasta. T-testeillä taas tarkasteltiin lähemmin, millä kuvien sumennusasteilla eroja näkyi. SPSS-tulosteiden taulukoissa lyhenteellä ”Sig” (significance) on ilmaistu p-arvot, jotka

²¹⁵ 'Occurrence (of negative categorizations)' alkuperäisessä datassa ja englanninkielisessä tutkielmassani. Julkunen 2014.

ilmaisevat tuota tuloksen tilastollista merkitsevyyttä.²¹⁶ Käyttäytymistieteissä vakiintuneen käytännön mukaan tässäkin tutkimuksessa merkitsevyyden rajana on käytetty arvoa $p=0.05$. Tuloksen katsotaan olevan tilastollisesti merkitsevä, jos p-arvo alittaa tuon luvun.

²¹⁶ P-arvo ilmaisee virhepäätelmän mahdollisuutta jos hypoteesi jätetään voimaan. Jos p-arvo hypoteesin testaukselle nousee korkeaksi, se varoittaa hypoteesin olevan todennäköisesti virheellinen ja mahdollisten havaittujen erojen juontuvan silkasta sattumasta. Niinpä tutkija toivoo aina mahdollisimman alhaista p-arvoa. On tosin huomioitava, että ”sopivasta” p-arvon rajasta käydään jatkuvaa keskustelua psykologiassa käytettyjen tilastometodien tutkimuksen piirissä.

5. ANALYYSIT JA TULOKSET

5.1 Yleiset tulokset kielteisistä kategorisoinneista ja reaktioajoista

Mainitsen aluksi tulokset, joiden pohjalta todettiin ettei dysforisuudella ollut vaikutusta koehenkilöiden tekemiin tulkintoihin. Aineistolle suoritettu varianssianalyysi (ANOVA) ei ensinnäkään osoittanut koehenkilöjoukossa vaikutusta masentuneisuudelle: kahden koehenkilöryhmän kategorisoinnit tai reaktioajat eivät eronneet toisistaan dysforisuuden mukaan. (Dysforian vaikutus kategorisointeihin: $F(1,28)=.454$ $p=.506$; reaktioaikaan: $F(1,28)=1,580$, $p=.219$.) Kategorisointien suhteen kaikki koehenkilöt olivat siis arvioissaan varovaisia, siten että kaikki suosivat epäselvissä tilanteissa neutraalia vastausta, vaihtaen sen negatiiviseen vasta kun kuva kirkastui ja antoi selvästi visuaalisia vihjeitä kuvan sisällön luonteesta. Kuvaajan (kuvaliite 1, kuva 1) perusteella dysforinen ryhmä suosi negatiivista tulkintaa hiukan kontrolliryhmää enemmän neutraaleihin kuviin ja sumeimmilla asteilla myös negatiivisiin, ja heillä oli myös enemmän hajontaa vastauksissa, mutta ero ei osoittautunut tilastollisesti merkitseväksi. Reaktioajoissa (kuvaliite 1, kuvat 2 ja 3) näkyy, että dysforiset olivat kontrolleja nopeampia reagoimaan kuviin, ja heillä reaktiot negatiivisiin ja neutraaleihin kuviin olivat liki yhtä nopeita, kun taas ei-dysforiset olivat hieman hitaampia kategorisoimaan negatiivisia kuin neutraaleja kuvia. Tämä tulos olisi ollut kiinnostava, mutta sekään ei osoittautunut tilastollisesti merkitsevästi, sillä todellisuudessa erot olivat niin pieniä, että kyse saattoi olla myös sattumasta. Kokonaisuutena vaikutusta masentuneisuudelle ei siis voida todeta aineistossamme olevan. Tämä on tärkeä tieto, sillä näin ollen tämän tutkimuksen tuloksia voidaan lukea ihmisten yleisiä tendenssejä, eikä pelkästään masentuneisuuteen liittyvien ilmiöiden, kuvaajina.

Yleinen taipumus, joka tutkimuksessa havaittiin, on kaikkien koehenkilöiden taipumus suosia neutraalia tulkintaa myös kielteisisältöisestä kuvasta siihen asti, kunnes ko. kuva on kirkastunut, ts. Gaussian Blur –efekti vähentynyt 25%:iin tai jopa nollaan. Varianssianalyysin mukaan kuvan valenssin ja sumeusasteen yhteisvaikutus (ns. blur*valence –interaktio) oli merkittävä koehenkilöiden antamien vastausten vaihtelun selittäjä ($p>.0001$). Toisin sanoen kategorisointeihin vaikuttivat odotusten mukaisesti sumennus ja kuvan esimääritetty valenssi, siten että esimerkiksi kirkkaimmillaan negatiivista kuvaa kategorisointiin negatiiviseksi enemmän kuin epäselvemmillä asteilla. Keskimääräinen henkilöiden reaktioaika kuvaan oli otoksessamme kullakin sumeusasteella

seuraava: 1. aste 819 ms, 2. aste 744 ms, 3. aste 752 ms ja 4. aste 717 ms.

Analyysissä esiintyy kiintoisa löydös koehenkilöiden reaktioaikataipumuksissa kielteisiksi määritettyjä kuvia kohtaan, joka käy ilmi aineistosta piirretyissä kuvaajissa (kuvat 2 ja 3) ja post hoc -tarkasteluna tehdyissä pareittaisissa t-testeissä. T-testeillä katsottiin, erosivatko koehenkilöiden antamien negatiivisten kategorisointien lukumäärät negatiivisiin ja neutraaleihin kuviin eri sumennusasteiden välillä, ja toisekseen, erosivatko reaktioajat negatiivisiin ja neutraaleihin kuviin eri sumennusasteiden välillä. Tilastollisesti erittäin merkitsevä tulos ($p > .0001$) saatiin reaktioaikojen t-testissä (taulukko 1) sumennusasteelle 3, tarkoittaen, että selvä reaktioaikaero neutraalien ja negatiivisten kuvien välillä löytyi tuolla asteella. Täysin kirkasta kuvaa 25-50% sumeampi *kielteinen* kuva hidasti todella huomattavasti koehenkilöiden reagoitua, i.e. kategorisointipäätöksentekoa ja motorista napinpainallusreaktiota. Samaa ilmiötä havainnollistavat myös kuvaajat 1 ja 2, joissa nähdään sekä masentuneilla että kontrolliryhmällä aivan selkeä piikki reaktioajoissa negatiivisia kuvia kohtaan sumennusasteella 3. Tuon piikin jälkeen reaktioajat putoavat taas, eli täysin kirkasta kuvaa kohtaan napinapainallusreaktio on nopeampi tehdä. Ilmiö on kiinnostava, sillä sitä on harvoin tutkimuksissa tuotu esiin; lähin selitystä tarjoava esimerkki löytyy vuodelta 1968 Daniel E. Berlynen ja Donna M. Borsan tutkimuksesta, jossa havaittiin, että keskitasoinen sumennusaste ("intermediate degree of blur") ärsykkeen peittona aiheutti koehenkilöille fyysikaalisesti mitattavaa, hermoperäistä kiihtyneisyyttä heidän aistiessaan ärsykkeen. Berlyne ja Borsa selittävät löydöstä havaitsemiseen liittyvällä uteliaisuuden tilalla (*perceptual curiosity*), joka saavuttaa huippunsa kun kohdattu ärsyke ei ole epäselvä eikä täysin kirkas, vaan sillä välillä. Näin saattoi käydä myös meidän tutkimuksessamme: täysin epäselvän kuvan henkilö on täysin vapaa kategorisoimaan miksi tahansa (useimmiten neutraaliksi kunnes toisin todistetaan, kuten tuloksista ilmi kävi), ja toisaalta täysin selvän kuvan kohdalla erityistä päätöksentekoa ei juuri täydy harkita kauaa, mutta kun kuvasta alkaa erottua joitakin visuaalisia vihjeitä, on henkilön arvioitava aiempi kategorisointinsa kuvan sisällöstä uudelleen. Evoluutiopsykologisesti ajatellen kyky erotella negatiivinen – siis potentiaalisesti uhkaava, vaarallinen – ärsyke neutraalista myös aistillisista epäselkeyttä aiheuttavissa olosuhteissa, kuten sumussa ja pimeydessä, on tärkeää selviytymisen kannalta, joten kenties siksi huolellinen reagointi nopeuden kustannuksellakin on evolutiivisesti järkevää. Merkittävä reagoinnin hidastuminen negatiivissisältöisen kuvan edessä voitaneen nähdä merkinä evolutiivisesta, säikähtäneestä hyytymisreaktiosta. Lisäksi reagoinnin hidastuminen lienee otettavissa merkinä siitä, että havaittu kuva soti katsojan ennako-odotuksia, hänen mielessään aktivoituneita skeemoja ja konsepteja vastaan.²¹⁷ Kaikkiaan hidastuminen voidaan nähdä indikaattorina huomattavasta kognitiivisesta kuormituksesta, jonka 25-prosenttisesti

²¹⁷ Vrt. Godin & McCann 1984; Mathews & MacLeod 1985. Ks. myös Julkunen 2014.

sumennettu kielteissisältöinen kuva aiheuttaa.

5.2 Sisällönkuvaus esillenneuseista kuvista

Yksimielisyysanalyysissa²¹⁸ katsottiin, kuinka yksimielisiä kaikki koehenkilöt olivat negatiivisiksi ja neutraaleiksi esimääriteltyjen IAPS-kuvien valenssista, eli niiden negatiivisuudesta tai neutraaliudesta. Arvo asettui välille 0-1, arvo 1 vastaten täyttä yksimielisyyttä. Analyysi suoritettiin vain kirkkaisiin kuviin kohdistuneiden kategorisointien pohjalta. Tässä on huomioitu ko. analyysi vain kielteisten kuvien osalta. Yleisesti ottaen yksimielisyydet kielteissisältöisiin kuviin asettuivat välille 0.44-0.95. Olen päättänyt esitellä tässä korkeimman, yli 90-prosenttisen yksimielisyyden osakseen saaneet kuvat. Erittelen kuvat tässä toisistaan aakkosin.

Korkeimmat yksimielisyysarvot negatiivisiin kuviin saavuttivat arvon 0.95. Näitä kuvia sarjassa oli kolme. Kuva A näistä kuvaa läheltä katsottuna lapsen kasvoja, kompositionaalisesti keskellä kuva-alaa. Lapsella on kasvoillaan pelästynyt ilme, ja hänen päättään peittää sideharso. Kasvoilla on myös hieman verta. Tausta ja lapsen vaatteet ovat tummat, mutta kokonaisuutena kuvan värimaailma on vaalean ihonvärin ja harson valkeuden dominoima. Kuvassa B mustasta oranssihtavaan sävyyn liukuva värimaailma on hyvin hallitseva. Mustaa taustaa ja ikäänkuin valonlähdettä vasten on alaselästä ylöspäin, selin katsojaan kuvattu ihmishahmo, joka pitelee toisessa kädessään käsiasetta, jolla osoittaa omaa ohimoaan. Kuvassa C on kuvattuna jälleen lapsen kasvot läheltä. Lapsella on hämmentynyt ilme, ja hänen oikeaa kasvonpuoltaan halkoo suuri, verestävä, mustanpunainen, kasvaimen näköinen uloke. Kasvain on suuri ja vääristää lapsen kasvonpiirteitä luonnottomiksi; silmä sen alla on esimerkiksi litistynyt. Kasvaimen tummanpunainen väri erottuu terävästi lapsen vaaleaa ihoa vasten.

Toiseksi korkeimman arvon 0.94 saavuttivat kolme kuvaa. Kuvassa D on edestä läheltä kuvattu vanhan ihmisen kasvot. Kasvoista puuttuu henkilön oikea silmä, jonka tilalla on pelkkä ammottava kuoppa. Kuopan ympärillä iho valuu löysänä ja turvonneena, epäluonnollisen ja epäterveen näköisenä. Kuvan väritystä dominoi kasvojen ihon persikkainen sävy. Taustaa ei kuvassa juuri näy kasvojen täydyessä kuva-alan. Kuvassa E kuvataan tummaihoisen mieshahmo hyökkäämässä valkoihoisen naisen kimppuun. Mies pitelee naista aloillaan ja osoittaa veitsellä tämän kurkkua.

²¹⁸ Tilastollisen analyysin kategorisointien yksimielisyydestä tehnyt Mirjami Alakoskela. Tarkemmin tässä avatut sisällönkuvaukset ja kuvien analyttisen tarkastelun on tehnyt allekirjoittanut.

Mies katsoo veistä ja naisen kaulaa, ilme luo aggressiivisen vaikutelman; hampaat näkyvät. Miehen toinen käsi on naisen suun päällä. Naisen ilme on tuskaisen oloinen, ja hänen toinen kätensä on tarttunut miehen käsivarteen. Molemmat hahmot on kuvattu suoraan edestäpäin. Tausta on tummasävyinen ja hämärä, tuo mieleen jonkin rakennuksen viereisen sivukujan. Kuvassa F taustalla on ilmeisesti vaakalaudoitettu seinä tai esimerkiksi metallinen autotallin tai varaston ovi. Taustaa vasten on kuvattuna hartioista ylöspäin ja hiukan (katsojasta) vasempaan kääntyneenä ruumiilta näyttävä ihmishahmo, joka on erittäin punasävyinen ja haavaumien sekä rakkuloiden peitossa. Hahmolla on lyhyt tumma tukka. Hahmo vaikuttaa erittäin pahanlaatuiselta palovammapotilaalta. Katsojan on hankala sanoa onko hän elossa vai kuollut; kuvaus taustaa vasten viestii että hän ikään kuin istuisi tai seisoi omin avuin, mutta toisaalta silmät ovat kiinni, samoin suu, ja vammojen laatu näyttää pahalta.

Edelleen korkean yksimielisyyden kielteisyydestä, 0.92, saavutti muutama kuva. Kuva G on Nan Goldinin *Nan one month after being battered* (1984) (kuvaliite 2, kuva 1). Toisessa kuvassa H kivistä ja karua maastoa esittävää taustaa vasten juoksee mies, käsissään lapsen ruumis. Lapsi on sylissä huolimattoman näköisesti, mies kantaa häntä jalkojen alta ja oikeasta kädestä, mutta muuten lapsi vain roikkuu ja näyttää elottomalta. Lapsi on likainen, alaston ja verinen. Miehellä on yllään valkea paita ja siniset farkut, hänellä on parta ja tuuhea tumma tukka. Katse on päättäväisen, vimmaisen näköisesti suunnattu kuva-alan vasenta laitaa kohti. Kuvassa I jonkinlaisen pienen seinämän, esteen tai tason yli kurottelee hartioista ylöspäin kuvattu zombiemäinen hahmo: hahmo on ihmisenkaltainen (pää, käsivarret jotka tulevat esteen yli, silmät, nenä ja suu), mutta sen iho on harmaa ja jonkin aineen peitossa, kuin palanut. Hampaat näkyvät irvistävästi ja silmät tuntuvat tyhjiltä kuopilta. Kuvassa J vaalealla, laatoitetulla lattialla makaa kyljellään ruho, vaikea tunnistaa minkä eläimen, mutta se tuo mieleen keskikokoisen/ison koiran. Ruho on jo pitkälle mädäntynyt, kallon luut paistavat (katsojasta) vasemmalle makaavan pään ihon läpi. Iholla risteilee verenpunaista, mädänkeltaista ja vihertävää väriä sekä tummempia kohtia. Eläimen korvia tai häntää ei näy, takajalat vaikuttavat katkaistuilta (tassuosa puuttuu), etujaloista toinen on katkennut ja toinen jäljellä oleva on pelkkä luu enää. Tuo jäljellä oleva raaja on vääntynyt luonnottomaan asentoon, siten että osoittaa eläimen leukaa kohti. Kuvassa K tummanruskeasävyisessä maakuopassa keskellä on kalpeat lapsenkasvot, joiden jatkeena osin maahan hautautuneena on ilmeisesti lapsen keho. Lapsen silmät ovat auki ja sumeat, maan likaamat, huulet kalpeat: lapsi on selvästi kuollut. Kasvojen edessä nähdään sumeana kuvautunut, liikkeessä oleva ilmeisesti aikuisen ihmisen käsi. Pyyhkiä käsi ilmeisesti on kaivamassa lapsihahmoa maasta esiin. Asetelma vie ajatukset luonnonkatastrofin, maanvyörymän tai -järityksen, jälkipyykkiin.

Arvon 0.9 saivat kaksi kuvaa. Kuvassa L nähdään hieman tummasävyinen lähikuva ihmisen hampaista, jotka eivät ole kovin terveen näköiset: ikenet ovat hehkuvan pinkit, hampaat harmaat, ja niissä on keltaisia ja mustia kohtia. Kuvassa M on kaupunkinäkyvä, josta näkyy taustalla harmaa uudempi rakennus ja oikealla puolella klassistinen rakennus. Kuvan etualalla on palavia, isoja esineitä, kuten autonrenkas oikeassa alalaidassa. Rengas tupruttaa palaessaan mustaa savua. Vaaleansinistä taivasta näkyy kuitenkin vielä savupatsaan lomasta oikeassa yläkulmassa.

Yhteenvedon voidaan todeta, että näitä korkeimman yksimielisyyden saavuttaneita kielteisiä kuvia yhdistää kasvojen, ja varsinkin lapsen kasvojen turmeltuneisuus tai yleinen fyysinen vahinko tai uhka, joka kohdistuu ihmiseen. Toisaalta esiin nousevat myös tummat värisävyt, joissa mukana on erityisesti mustaa ja punaista, 10/13 kuvassa. Kuvien F ja I palaneen näköinen, seisova, ihmismäinen hahmo on mielenkiintoinen myös siinä mielessä, että siinä tapahtuu jo mainittua ontologisten konseptien sekoittumista: noin pahaa fyysistä vauriota kärsineen pitäisi ensikäsityksen mukaan olla kuollut ja makaava, mutta sen sijaan hahmo seisoo. Samoin jotakin perustavanlaatuista ennako-odotustamme vastaan rikkovina voidaan pitää kuvia vahingoittuneista ja kuolleista lapsihahmoista (kuvat A, C, H, K) – olennoista, jotka yleensä edustavat mielikuvissa elämää ja terveyttä. Vahingoittuneiden lasten näkemisen kielteisyys voitaneen yhdistää myös evoluutioperäiseen haluun suojella oman lajin jälkikasvua. Vahingoittuneet tai vaarassa olevat ihmismäiset hahmot ylipäänsä korostuvat tuloksissa selvästi, mikä noudattelee aiempia tutkimushavaintoja IAPS-sarjan erityisen kielteisiksi ja kiihdyttäviksi koetuista kuvista. Kuvat J, L ja M ovat kiintoisa poikkeus tähän, edustaen mädäntyvää eläimenruhoa, hammaslähikuvaa ja kaupunkinäkyvää. Mädäntyneisyyden ikävyyteen, samoin kuin epätervettä fyysisyyttä edustavien lähikuvien näkemiseen liittyy jotakin universaalia tarttumisen ja sairauden pelkoa, jolla voidaan nähdä yhteyksiä myös abjektiin, haluun puhdistaa itsensä nopeasti nähdystä. Kaupunkinäkyvän esiintulo tässä yhteydessä on hieman yllättävää, sillä useimmistakin IAPS-sarjan maisema- ja kaupunkikuvista tämä oli ainoa, joka kohosi analyysissä esiin. Esitän, että kuvassa selvästi esiinpiirtyvä musta savu ja tumma objektikasa etualalla ovat itsessään olleet voimakas, vaaraa viestivä signaali. Vaaran sijainniksi on vielä paljastunut ihmisen asuinympäristö, mikä on omiaan viestimään itseän ja läheisiin kohdistuvaa uhkaa.

Silmiinpistävää on, että vaikka kuva-aineistossa oli esitettyinä myös kohteita, joiden uhkaavuuden voidaan väittää olevan yksinomaan kulttuurisesti välittyvän tiedon kautta opittua (hakaristi, sähkötuoli) sekä hyvin yleisesti pelkoa herättäviä eläimiä (hämähäkki, käärme), eivät nämä saavuttaneet yhtä suurta yksimielisyyttä kielteisyydestään. Hakaristi sai arvon 0.79, kahdessa

kuvassa esiintyvä käärme arvot 0.74 ja 0.44 – käärmeessä vähemmän yksimielisen negatiivisena koettiin kuva, jossa käärme ruokailee toisella eläimellä, verrattuna kuvaan jossa käärme on suuntautunut suu auki katsojaa kohti. Hämähäkki sai arvon 0.76. Jotakin mahdollisesti kulttuuriseen keskusteluun ja opittaviin pelonkohteisiin liittyvää voitaneen toisaalta katsoa linkittyvän esimerkiksi kuvaan, jossa ihmishahmo osoittaa aseella ohimoaan, ja toisaalta myös kuvaan, jossa tummaihoisen mies kuvataan hyökkäämässä vaaleaihoisen naisen kimppuun. Esiin eivät myöskään erityisesti nousseet ulosteita tai ruoan pilaantumista kuvaavat kuvat. Kuvasarjassa ulostetta tulviva wc-istuin sai yksimielisyysarvon 0.86; lautasella olevaa kakkupalaa ja torakkaa sen vieressä kuvaava kuva taas arvon 0.57.

6. VERTAILUANALYYSI: KOESARJAMME KUVIEN NEGATIIVISIKSI KOETUT ELEMENTIT JA NIIDEN YHTEYS KUVATAITEESEEN

Olemme nyt siis päässeet tulokseen, että fyysinen vahinko tai sen uhka sekä tummat ja punaiset värisävyt näyttävät herättävän varsin yksimieleistä kielteistä tulkintaa, ja että varsinkin hieman yksityiskohtia häivyttävä, sumea esitystapa aktivoi kognitiivisia prosesseja, jotka näkyvät päätöksenteon ja motorisen reaktion hidastumisena. Nämä teemat sopivat hyvin yhteen evoluutiopsykologisten mallien kanssa, jotka korostavat ihmisen reagoivan tunnetasolla vahvasti elementteihin, jotka viestivät mahdollista vaaraa tai vahinkoa itselle tai jälkeläisille. Tulokset ovat myös hyvin linjassa aiemmin empiirisissä tutkimuksissa kauhistuttaviksi (eli kielteisiksi ja emotionaalisesti kiihottaviksi) havaittujen elementtien kanssa: fyysinen uhka silvottujen ruumiiden muodossa oli noussut esiin esim. Mocaiber ym.:lla (2011). Tulokset fyysisen uhan karmivuudesta sopivat yksin myös kristevalaisten ja bahtinilaisten minän kokonaisuuteen kohdistuvien uhkien kammottavuuden kanssa. Mielenkiintoisesti esimerkiksi saastumista (pilaantunut ruoka, likainen wc-pönttö jne.) tai vaarallisia eläimiä esittävät kuvat eivät nousseet samalla tavalla esiin kielteisyyden yksimielisyyden tai reaktioaikojen suhteen. Tulos on hieman ristiriitainen siihen nähden, että Wagner ym.:n tutkimus inhottavista kuvista ja niiden yhteyksistä abjektitaiteeseen toi esiin nimenomaan nämä sisältökategoriat intensiivisen kielteisinä ja kuvataiteen hyödyntäminä. Samoin on mielenkiintoista, etteivät kulttuurista tietoa vaativat kuvat nousseet erityisinä esiin. Ainakin tässä kokeessa ruumiillisen haitan teemat näyttäytyivät kaikista eniten kielteistä reaktiota herättävinä, ja evoluutiopsykologisiksi suorimmin määriteltävät kuvasisällöt saivat enemmän reaktiota osakseen kuin kulttuuriset.

Ruumiillisuuden herättämän kauhun läsnäolo vie ajatukset myös nimenomaan kuolemateemalla leikittelevään makaaberiin taiteeseen. Silvonnan kauhistuttavuutta voidaan ymmärtää subjektiivisen eläytyvältä kantilta sekä evolutiivisen selviytymisvietin varjolla; muistutus ruumiillisesta uhasta ei ole miellyttävä. Ruumiillisen uhan kauhuun voidaan liittää myös kulttuurista kauhistumista; kuten Jari Eilola huomauttaa teoksessaan *Makaaberi ruumis – mielikuvia kuolemasta ja kehosta*, sairauden merkit kehossa aiheuttivat yksilön stigmatisoitumista yhteisön silmissä, ja samoin ruumiinosien leikkaamista on käytetty rangaistuksina rikoksista.²¹⁹ Näin ollen ruumiin näkyviin vammoihin liittyy myös ajatus jostakin sisäisemmästä, yhteisölle vaarallisesta

²¹⁹ Eilola 2009, 18-20, 43.

turmeltuneisuudestakin. Ajatus ruumiista yhteisön analogiana on tuttu myös Mihail Bahtinilta.²²⁰

Sumeuden esillennousu vahvan tunnereaktion herättäjänä varsinkin kielteisten kuvasisältöjen kanssa esiintyvänä on sekin löydös, joka ei ole täysin odottamaton. Kauhistuttavien kuvien kohdalla ennako-odotuksia vastaan sotiminen ja sisäisen varmuutemme kyseenalaistamisen ovat olleet teemoina laajasti esillä, ja juuri groteski taide on saanut osakseen leimallisesti määritelmän monitulkintaisena, hämärtävänä ja vääristävänä tyyli-suuntana. Ottaen huomioon groteski-termiin liitetyn hämärtämisen ja monitulkintaisuuden vaatimuksen, on kiinnostavaa, miten silmiinpistävästi empiirisessä kokeessamme kuvan sumeus ja yleinen epäselkeys vaikuttivat kokeessamme koehenkilöiden motorisen reaktion hidastumiseen kielteisesti koetun kuvan kohdalla ja täten ilmeisesti jonkinlaisen korostuneen tunnereaktion syntyyn. Erittäin kiinnostavaksi tämä löydös asettuu peilattaessa sitä Winkielmanin ja Cacioppon esittämään ehdotukseen (2001), jonka mukaan havaitsemisprosessin helpottaminen (*perceptual facilitation*) tuottaa myönteistä tunnevirittymää kohteen havainnoijassa. Näin ollen voisi todella ajatella, että kenties havaitsemisprosessin vaikeuttaminen juurikin sumentamalla kuvaa oli koeasetelmassamme omiaan mahdollistamaan negatiivisen tunnereaktion synnyn. Vaikeuttaminen kenties yksin ei vielä riitä – kuten näistäkin tuloksista nähtiin, sillä pelkkä sumeus ei saanut koehenkilöitä vielä toteamaan kuvaa kielteiseksi, vaan ennemminkin neutraaliksi – mutta kun siihen yhdistetään kielteisenä pidetty sisältö, kielteinen vaikutus voimistuu. Myös Crawley ym. (2009) ovat kiinnostavasti esittäneet, että pehmeäreunaiset maalaukset, jotka sisältävät heikosti määriteltäviä muotoja, helpottavat esteettisen elämyksen syntyä, sillä ne kutsuvat katsojan mielen harjoittamaan aktiivista, kiihtynyttä kuvanmuodostusta (*active image construction*) ja -täydennystä. Kenties käyttämämme sumeusaste 3 (eli kuvassa peittona 25-prosenttinen Gaussian Blur –efekti) houkutteli katsojaa täydentämään näkemäänsä, ja seurauksena oli niin kiihtynyttä kognitiivista prosessointia, että reagointi tehtävässä hidastui.

Tämän ilmiön hyödyntäminen näyttäytyy ilmeisenä tarkasteltaessa useita nimenomaan groteskeiksi nimettyjä taideteoksia. Francis Bacon on häivyttänyt paavilahmojensa inhimillisiä kasvonpiirteitä pois ja asettanut kohteensa epätiloihin. Epätilamaiseen taustaan häivyttämistä Goyakin on käyttänyt Saturnuksensa kanssa. Tuskin on sattumaa, että sumeuden efektiä käytetään myös synkkäsävyyksiksi mielletyissä populaarikulttuurin visuaalisissa edustajissa. Esimerkiksi groteskiksi taiteilijaksi usein mielletty (myös kuvataidenäyttelyitä pitänyt) muusikko Marilyn Manson esiintyy tavan takaa sumennettuna levykansissaan. Eritoten groteskien taiteilijoiden keskuudessa vaikuttaisi siis olevan

²²⁰ Eilola 2009, 21-22; Bahtin 1965/2002, passim.

intuitiivisesti tunnettu tosiasia, että sumentaminen ja epäselkeyttäminen yllyttävät kielteisävytteisen, kavahtuttavan, kauhistuttavan tunne-efektin syntypotentiaalia meissä. Tässä esitellyt tulokset antavat tälle ilmiölle myös empiiristä, mitattavaa ja laboratorio-olosuhteissakin havaittavaa tukea.

Seuraavaksi tarkastelen muutamia teoksia visuaalisen taiteen saralta ja pohdin niiden tuottamaa, kauhistuttavaksi tai kielteiseksi määriteltävää affektiivista vaikutusta. Havainnoin teosten sisällössä esiintyviä yhtäläisyyksiä tässä esiintulleiden kielteistä tunnevastetta ja tulkintaa herättävien elementtien kanssa. Tämä vertailevan analyysin tarkoituksena on hakea viitteitä siitä, onko käytösvastekokeessa kognitiivisesti kuormittaviksi havaittavia visuaalisia tekijöitä mahdollisesti hyödynnetty myös kuvataiteen kentällä, ja millä tavoin. Erittelen teemaa kahden esiinnousseen suuren teeman, fyysisen uhkan ja sumean esitystavan, kautta.

Vilkaisu kuvataiteen historiaan piirtää esiin käsityksen, että pitkälti kuvataiteessa on pyritty yksiselitteiseen, selkeään esitystapaan, vaikka rationaalista monitulkintaisuutta esimerkiksi allegorioiden kautta olisikin taiteessa myös käytetty.²²¹ Kuvallisten esitystapojen tasolla sumentavaa, epäselkeää tyyliä on alkanut ilmetä romantiikan ajalla, jolloin unenomainen utuisuus tulee esiin esimerkiksi Caspar David Friedrichin (1774-1840) ja muiden romanttisten hengenheimolaisten töissä. Romantiikan aikaan sijoittuu myös groteskin kuvaston suosion nousu taiteessa. Sumeuden hyödyntämisestä eritoten kielteisiksi miellettyjen kuva-aiheiden kanssa löytyy esimerkkejä huomattavan runsaasti modernin valokuvataiteen sekä nykytaiteen parista.

6.1 Fyysinen uhka

6.1.1 Théodore Géricault'n *Irtileikatut päät*

Théodore Géricault'n (1791-1824) *Têtes coupées*, Irtileikatut päät vuodelta 1818 (kuvaliite 2, kuva 2) on yksi tutkielmista, joita Géricault teki Pariisin ruumishuoneilla kuolleista ihmisistä ja irtileikatuista ruumiinosista, oletettavasti käyttääkseen niitä apuna *Medusan lautta* –maalauksessaan (1818-1819).²²² Teos on nostettu esiin myös *Grotesque Factor* –näyttelyjulkaisussa esimerkkinä groteskista kauhutaiteesta.

²²¹ Tästä allegorioiden tasolla tapahtuvasta ilmiöstä, joka muodostaa kuvista monitulkintaisia arvoituksia, ks. Elkins 2004.

²²² Athanassoglou-Kallmyer 1992, 599-602.

Teos hyödyntää värimaailmaa, joka nousi esiin myös tutkimusasetelmamme kielteisiksi koetuissa kuvissa; tumma alue dominoi taustaa ja varjot lankeavat myös kahden irtileikatun pään kasvoille, valuen kirkkaaseen valkeaan vain kuvan vasemmassa alalaidassa. Huomioitavaa on varsinkin oikeanpuoleisten kasvojen ilme: katse ei kohdistu mihinkään, suu näyttää retkottavan auki hallitsemattomasti. Silmien samea mitäännäkemättömyys tuo mieleen IAPS-kuvan K kuolleet lapsenkasvot. Avonainen, hallitsematon suu taas tuo mieleen Bahtinin maintisemat ruumiinaukot ja hermostuttavan ajatuksen kehon rajojen hallitsemattomasta rikkoutumisesta – mikä toki pätee myös katkonaiseen kaulaan. Vasemmanpuoleiset kasvot näyttävät muuten jopa rauhaisan nukkuvilta, mutta oudon kelmeä, kellertävä ihonväri luo luonnotonta vaikutelmaa näkyyn. Molempien päiden leikkauskohdat ovat nähtävissä tummanpunaisina juovina kaulojen alaosissa, oikeanpuoleisen pään alle kankaalle näyttää valuneen paljonkin verta. Veren voidaan argumentoida jo itsessään olevan hyvin vahva biologisperäinen signaali, ja sävy maailmansa puolesta se toisintaa myös kielteisissä IAPS-kuvissa havaittua punaisten sävyjen käyttöä. Kaikkiaan tässä kuvassa on visuaalisten elementtiensä puolesta vahvoja yhtymiä edellisessä luvussa esiteltyihin IAPS-kuviin, eritoten kuvaan K, jossa nähdään kuolleen lapsen maasta esiinpilkistävä pää ja kasvoilla tyhjiyteen tuijottavat silmät. Hämärää valoa ja mustaa sekä ruskean sävyjä on myös hyödynnetty kuvassa.

Irtileikatuissa päissä asetelma on hyvin riisuttu mistään muista ylimääräistä visuaalisista elementeistä kuin vain vaalealla lakanalla makaavista kahdesta irtileikatusta päästä ilmeineen. Kuoleman ja ruumiille kuoleman jälkeen tapahtuvien prosessien, fyysisen integriteetin uhan kuvaus ovat teemoina keskiössä. Taiteilija itse ei ainakaan kokenut ylitsepääsemätöntä kauhua hakeutuessaan itse maalaamaan irtileikattuja jäseniä ja kuolleita ihmisiä. Ja mikäli totta on, että työt on tarkoitettu tutkielmaksi dramaattista historiamaalausta varten, ei välttämättä kauhistuttavan efektin aikaansaaminen työllä ole ollutkaan itsetarkoitus. Kuitenkin, mikäli voimme jotain johtopäätöksiä kokeemme tuloksista vetää, niin luultavasti moni katsoja lataa teokseen ensisijaisesti kielteisiä emotionaalisia tulkintoja.

6.1.2 Francisco Goyan *Saturnus syö poikansa*

Francisco Goyan (1746-1828) teos *Saturnus syö poikansa* (1819-1923) (kuvaliite 2, kuva 3) on hyvin tyylipuhdas esitys monista groteskille taiteelle tyypillisiksi luetuista ominaisuuksista. Kuva tulee esiin usein esimerkkinä groteskista tai kauhistuttavasta taiteesta, ja sitä on esimerkiksi

Connelly käyttänyt esimerkkinä traumaattisesta groteskista.²²³

Kuvassa on hirviömäinen, jumalstatukseensa nähden tässä hyvin maallisen ja alhaisen oloisen Saturnus, jonka kasvot ovat liioitellun, epämiellyttävän tunteenilmaisun vääristämät. Katse ammottaa niin että silmänvalkuaiset hohtavat ja myös haukkaava suu on auennut äärimilleen. Hahmo on esitetty jonkinlaisessa epätilassa, pelkässä epätodellisessa mustuudessa. Mustia tai epämääräisiä taustoja ilman tunnistettavia kohteita nähdään paljon myös IAPS-kuvissa. Saturnukseksi oletettu hahmo puristaa teoksessa käsissään pientä, veristä, pureskeltua kehoa, joka teokselle annetun nimen ja myytin tuntemisen kautta oivalletaan jumalan omaksi lapseksi. Teoksen väriskaala on hyvin hillitty, liukuen mustasta ruskean kautta punaiseen. Saturnuksen ruumiin mittasuhteet tuntuvat olevan vinoutuneet ja osin katoavat mustuuteen. Värimaailman harmonisuus asettuu rinnan kuvan elementtien biologisen etovuuden (veri, syöty ruumis, pimeys, Saturnuksen epätoivoinen ja kiihkoinen ilme, jossa jo silmänvalkuaiset herättävät meissä pelkoa) ja myös kulttuurisen epämiellyttävyyden kanssa; tiedämme myytin ja sen, kuinka väärin on syödä jälkeläisensä. Jälkimmäiseen tosin varmasti osallistuu myös sisäsyntyistä inhoa, jota ei tarvitse erikseen kulttuurista oppia, ja toisaalta tällainen välitön, sisäsyntyinen inho herkästi koodautuu ja kertautuu myös kulttuuriseksi inhoksi.

Vaikka Goyan maalaus on pohjimmiltaan myyttikuvaus, on kiintoisaa nimenomaan sen leikittelevyys näiden inhimillisiin, biologisiin perusvaistoihimme vetoavien elementtien kanssa. Esitys olisi voinut olla myös ylevämpi tai Saturnus olisi voitu esittää vaikka tyypillisten attribuuttien keralla, jotta hänen jumaluutensa olisi tullut selvemmäksi katsojalle. Sen sijaan Goya on esittänyt kohteensa niin, että kuvan tilanne ja mytologinen konteksti selittyvät oikeastaan vasta verbaalisesti teoksen nimessä. Kulttuurinen tuntemus, opittu skeema tai konventio - ennen teoksen nimen lukemista - ei siis auta ensikädessä kuvan tulkittamisessa, vaan valta tulkinnan välittömässä tuottamisessa on annettu katsojan omille tunnevasteille. Pyrkimys on tietyllä tapaa siis aivan sama kuin IAPS-kuvissa. Groteskin taiteen määritelmiin toisaalta sopiikin kuvata kohteita niiden totuttujen konventioiden vastaisilla tavoilla – jumalan jättäminen ilman attributtejaan voidaan nähdä tällaisena. Myytin, jumalaisen kuvaus näin lihallisesti, maallisesti ja nimenomaan tunteisiin välittömästi vetoavalla tavalla tekee Goyan teoksesta ristiriitaisuudessaan groteskin työn. Kuva herättää katsojassa myös lukuisia, omaa mielenrauhaa horjuttavia lisäkysymyksiä, joiden voitaneen katsoa palautuvan hahmon aikeiden epämääräisyyteen ja tulkinnan vaikeuteen: onko Saturnus tuskissaan, koska haluaisi ahmia lapset nopeammin kuin pystyy? Onko hän itsekkin jollain tasolla kauhuissaan siitä, mitä on tekemässä? Tämä havaitun kohteen intentioiden epäselkeys lienee

²²³ Ks. Connelly 2012, luku 5.

linkittynyt myös IAPS-kuvissa sumeasti esitettyihin fyysisen väkivallan kuvauksiin, ja niiden kokemiseen kauhistuttavina.

Hirviömäisen hahmon ja turmellun ruumiin myötä kuva edustaa Connellyn groteskin alatyypeistä traumaattista groteskia. Kuvan on spekuloitu kuvastavan kääntymistä sisäänpäin, mielen maailmaa ja alitajuista kohti. Tälle oletukselle antaa tukea historiallinen konteksti, jossa Goya on teoksensa maalannut; teosta ei koskaan tarkoitettu julkisuuteen, vaan Goya oli maalannut sen kotitalonsa seinälle. Alunperin sillä ei ole ollut edes nimeä, ja lienee nähtävissä, että myös tämä teoksen nimeäminen erilaisilla Saturnus-myytin variaatioilla on osa groteskin taiteen leimallista ominaisuutta, jossa se pakottaa katselijansa täydentämään kuvan häiritsevää, aukijävää tarinaa. Esityksessä symboliset kerrokset on riisuttu ja niinpä katsojan tulkintaa ohjaavat itse kuvassa vain visuaaliset elementit. Saturnus-maalauksessa keskeisinä visuaalisina elementteinä käytetyt tumma värimaailma, Saturnuksen ilmeessä nähtävä järkyttyneisyys ja erityisesti fyysisesti runneltu (lapsen) ruumis ovat kaikki signaaleja, jotka tulivat esiin myös koeasetelmassamme varsin yksimielisesti kielteisiä tulkintoja herättävinä. Connelly on myös punnittelemassa teosta esimerkkinä tilanteesta, jossa teoksen osien asteittainen aukeaminen katsojan havaintomaailmalle vain lisää osa kerrallaan negatiivista tunnereaktiota katsojassa; hänen mukaansa esimerkiksi hieman viiveellä tehtävä havainto syötävästä lapsenruumiista yllyttää jo syntyynyttä järkytynyttä tunnetta entisestään.²²⁴ Kaikkiaan Saturnus yhdistää edustavasti kaikkia kokeessamme kielteisinä esiintulleita visuaalisia elementtejä mustasta, punaisesta, tummasta värimaailmasta aina vääristyviin piirteisiin, kuvan sisältämään epäselkeyteen ja monitulkintaisuuteen sekä ihmishahmoon kohdistuvaan repivään fyysiseen vahinkoon asti.

6.1.3 Peter Paul Rubensin *Medusan pää*

Kahden edellisen teoksen teemoja – irtileikattu pää sekä mytologinen aihe – yhdistää Peter Paul Rubensin (1577-1640) teos *Medusan pää* (1617-1618) (kuva 3). Myös tämä teos nousee usein esiin kauhistuttavaa tai groteskia kuvataidetta esittelevissä listauksissa. Teoksessa kalliontasanteella, tummansinisen kaukana tyrskyävän meren etualalla, makaa Medusa-hirviön irtileikattu pää. Medusa on antiikin mytologiassa naispuolinen hirviöhahmo, joka kykenee kivettämään katseellaan ja jonka hiukset kasvavat käärmeitä. Toisin kuin edeltävässä Saturnus-teoksessa, tässä maalauksessa kulttuuriset skeemat ja tiedot myytistä aktivoidaan jo nimen perusteella. Medusan hahmoa on laajasti tutkittu ja teoretisoitu kulttuurisesti tärkeänä arkkityyppinä, personifikaationa naisen seksuaalisuuden pelottavista, kiellettävistä voimista. Medusa saattaa olla kauhea katsella jo

²²⁴ Connelly 2012, 116.

pelkästään myytin hänestä kertomien tietojen perusteella; hänen kivettämään kykenevä katseensa on pelottava voimassaan, ja ajatus käärmeistä hiusten tilalla on mitä groteskein ontologisia kategorioita ja ennakko-oletuksiamme vastaan rikkoessaan. Herää kuitenkin väkisinkin kysymys: näin pelottavan hirviön näkemisen kuolleen pitäisi olla tyydyttävä, miellyttävä elämys – miksi tämä kuva on siis kuitenkin usein luettu kauhistuttavaksi kuvaksi? On mahdollista, että kulttuurisen tiedon lisäksi teos on hyödyntänyt joitain kognitiivis-emotionaalisesti epämiellyttäväksi koettavia elementtejä, jotka selittävät kielteisen tulkintapolun syntyä.

Teoksessa voidaan todeta olevan läsnä elementtejä, jotka esiintyvät kokeessamme yksimielisen kielteisinä. Irtilikkautunut pää itsessään viestii keholle tapahtuneesta väkivallasta, mitä oli läsnä liki kaikissa kokeemme yksimielisesti kielteisiksi koetuissa kuvissa (kaikki kuvat poislukien L ja M). Tämä herättää voimakasta kielteistä reagoitua ilmeisesti myös antropomorfiselle olenolle kuuluessaan. Samoin kalvakka, kuolleen oloinen iho ja tuskainen ilme yhdessä vievät ajatuksemme ihmisen kuolemaan, tuoden mieleen myös maakuopassa makaavan kuolleen lapsen kuvassa K. Medusan itsensä silmien kääntyminen kohti verta vuotavaa kaulaa osaltaan ohjaa meitäkin katsomaan ko. näkyä yhtä järkyttyneellä katseella. Myös oman kokeemme kielteisissä kuvissa paljon käytettyä tummaa väriskaalaa on hyödynnetty työssä, mikä ilmeisesti jo itsessään riittää synkentämään tulkintojamme kielteisen puolelle. Connelly on myös pohtinut Rubensin Medusan kauhistuttavuutta, päätyen tulokseen että tämä kuvaus Medusasta on ”liian todellinen” ja siksi vaikea katsoa – tässä ajatuksena on, että jokin turvallinen raja toden ja fiktion välillä häilyy realistisen esitystavan vuoksi.²²⁵ Realistisuutta ei teoksessa ole häivytetty monitulkinnaisemmaksi esimerkiksi sumentavalla esitystavalla. Niinpä se tarjoaa esimerkin tilanteesta, jossa selkeästi havaittavat visuaaliset objektit voivat itsessään tuottaa kielteiseksi mielletävää tulkintaa.

Kiinnostava detalji kuvassa ovat lukuisat käärmeet, liskot ja hämähäkit – siis monissa tutkimuksissa esillenousseet biologisen peruspelon herättäjät meissä. Vaikka tässä omassa kokeessamme niiden kauhistuttavuudesta ei saavutettu yksimielisyyttä, on niidenkin läsnäololla kenties oma vaikutuksensa joihinkin katsojiin. Oman kokeemme perusteella kuitenkin määrittävämmät kauhun herättäjät teoksessa lienevät juuri tumma sävy maailma, veri, fyysinen vahinko, ja kasvojen ilme.

²²⁵ Connelly 2012, 124.

6.1.4 Francis Baconin *Figure with Meat*

Neljänneksi esimerkki 1900-luvulta. Liittyen pohdintaan, mikä on groteskin taiteen suhde konventioon, Baconin teokset tarjoavat hedelmällisen pohdiskelukohteen: Toisin kuin IAPS-kuvilla, jota ei taiteellisesti ja kulttuurisällöllisesti ole sen luoneiden psykologiantutkijoiden parissa juuri problematisoitu, ja Goyan Saturnuksella, jonka tekijä ei koskaan tarkoittanut työtään näytettäväksi ja selitettäväksi, Baconin työn kohdalla on tiedossa tekijän itsensäkin antamia perusteluja ja kuvauksia esitystavoilleen. Baconin töistä on varsin nopeasti löydettävissä intertekstuaalisia viittauksia muihin taideteoksiin ja näin voidaan todeta, että kyseessä on groteski taiteilija, jonka töihin konventioiden (tiedostamatonkin) tuntemus tuo aivan oman kauhistuttavuuden tasonsa. Koetan tässä pohdiskella hänen työtään esimerkkinä konventioiden ja universaalien biologisperäisten merkkien yhteispeleistä kauhun luomisessa.

Vuosina 1953-62 Francis Bacon (1909-1992) loi useitakin paaviaiheisia teoksia, joita kaikkia yhdistää esikuvana ollut paavimuotokuva, joka on rujoutettu hajottamalla ja vääristämällä kasvoja tai lisäämällä kuvaan epämiellyttäviä objekteja, kuten eläimenruumiita. Myös *Figure with meat* -teoksen (1954) (kuva 5) suorana lähtökohtana on ollut Diego Vélazquezin (1599-1660) Paavi Innocentius X:n muotokuva (1650), josta Bacon on luonut oman, synkeämmän versionsa. Baconin paavikuvissa, myös *Figure with meatissa*, sävy maailma on tumma ja kylmä, ja vaikka paavihahmo yhä poseeraa istuen tuolissaan, hänen kasvonsa ovat muuttuneet tyynen poseeraavista tyystin toisiksi; on kuin iho olisi sulamassa irti hahmon kallosta, silmät ovat vajonneet pelkiksi tummiksi kuopiksi ja hallitsemattoman näköisesti avautunut suu on muodoltaan vääristynyt, ikäänkuin hän huutaisi. Tämä kuolleesta, maatuovasta ruumiista meitä biologisesti muistuttava tapa kuvata kasvoja esiintyy myös muissa Baconin paavikuvauksissa. Myös kokeessamme kuvat, joka yksimielisesti herättivät eniten kielteisiä tulkintoja, olivat pitkälti kuvauksia edestäpäin esitetyistä ihmiskasvoista, joiden piirteet kasvain tai muu fyysinen vamma on vääristänyt. Ihmiskasvojen tunnistaminen ja tulkitseminen ovat ihmiselle evolutiivisesti tärkeitä kognitiivisia kykyjä, ja tämä osaltaan selittää, miksi hermostumme valtavasti kun kohtaamme kasvoja, jotka eivät muistuta normaaleja ihmiskasvoja. Mieleen tulee yhteys IAPS-koekuvasarjamme kuviin F ja I, joissa ihmismäinen hahmo on hirviömäisen vääristynyt ja haastaa kognitiotamme sen suhteen, onko näkemämme kohde elävä vai kuollut. Samalla tavalla kategorisaatiota vastustavana voidaan ajatella myös *Figure with meat*.

Ruumista muistuttavan ihmishahmon lisäksi toinen hyvin perustavalla, evoluutiopsykologisella tavalla katsojaa haastava elementti teoksessa ovat paavin molemmin puolin roikkuvat eläimenruhot. Ruhot ovat avattuja, näemme luita, lihaa ja verenjälkiä niiden sisällä. Näihin kaikkiin elementteihin ihmisillä on myös luontaisesti koodattua inhontuntua. Ajatukset palaavat myös jälleen abjekteihin ja ruumiin rajojen haastamiseen. Samoin mieleen tulee IAPS-sarjamme kuva J, joka kuvaa kuollutta eläimenruhoa, jota kuolemanjälkeiset prosessit ovat jo alkaneet jäytää.

Evoluutiopsykologisen näkökulman ulkopuolella ruhot voidaan nähdä myös taidehistoriallisena viittauksena vanitas-maalaisaiheisiin, mikä tuo oman tulkinnallisen kerroksensa kuvaan. Kuvassa eläimenruhot myös tuntuvat dominoivan paavihahmoa; hänen pimeä hahmonsa kalpeine kasvoineen jää kuvan alalaitaan, kun kalvakanpunertavina hehkuvat ruhot roikkuvat hänen yllään. Kuva voidaan lukea jonkinlaisena kuvauksena kaiken katoavaisuudesta, jossa autoritäärinen paavihahmokin on yksin, kuoleman ja katoavuuden elementeille alisteisena. Hänet on kuvattu pimeässä epätilassa (kuten Goyan Saturnuskin) - huoneen rajat näkyvät juuri ja juuri, ja hahmo näyttääkin olevan epätodellisessa mustassa laatikossa – mikä korostaa hahmon eristyneisyyttä ja yksinäisyyttä. Kuoleman, hajoamisen tuntu on sekä biologisten että taiteen kuvaperinteeseen liittyvien vihjeiden kautta selvästi teoksessa läsnä.

Paavihahmon irvokas, vääristynyt ja havaintopsykologiaamme haastava kuvaustapa yhdistettynä sekä biologisesti että kulttuurisesti avautuviin vihjeisiin kuolemasta ja katoavuudesta tekevät työstä kiistatta groteskin. Tämän lisäksi erillisyyden ja rajapinnoille asettumisen, epämääräisyyden tunne on myös aistittavissa kuvasta; paavihahmo ja lihaiset ruhot ovat meille tuttuja näkemiemme paavimuotokuvien ja vanitas-aiheiden kautta, mutta asetettuna odottamattomalla tavalla yhteen ne saavat molemmat aikaan myös vierauden, uncannyn, tunnun. Ylevän paavin esittäminen huutavana, luhistuvana ruumiina sotii oppimaamme paavien kuvaustapaa vastaan. Lopputulos on taiteen kaanonin ja häiritsevien visuaalisten elementtien kombinaatio, jonka voitaneen sanoa olevan vähintäänkin hermostuttava. Kulttuurisesti omaksutun tiedon ja yleisesti kielteistä tunnevastetta herättävien elementtien yhdistely työssä lienee omiaan tuottamaan samankaltaista monitulkintaisuutta ja epävarmuuden tuntua, joka näkyi empiirisesti myös efektissä, joka aiheutui kun koesarjamme kielteisen kuvien kohteita esitettiin sumennetulla tavalla.

6.2 Sumeus, epäselvyys, monitulkintaisuus

6.2.1 Sophie Jodoinin *Homicide 4*

Kanadalaistaiteilija Sophie Jodoinin (s. 1965) teoksista monet, myös tämä, asettuvat itse asiassa jaottelussani fyysisen uhan kuvaamisen ja sumean esitystavan hyödyntämisen välimaastoon, ja toimii tässä nyt esimerkkinä molempien näiden visuaalisten universaalien kauhunmerkkien käytöstä. Jodoinin teoksiin on yhdistetty jo esitellyistä kulttuurisista kauhun termeistä uncanny²²⁶, minkä lisäksi hänen töidensä keskeiseksi teemaksi on myös nostettu trauma; hänen töidensä on *The Georgia Straight* -lehden toimittaja kuvannut olevan metaforia fyysiselle väkivallalle ja psykologiselle kärsimykselle.²²⁷ Jodoinin teoksissa esiintyy usein tiloja ja tutkielmia ihmiskehosta eri kulmista ja eri tavoin epätäydellisesti esitettyinä ja vaikeasti havainnoitavissa.²²⁸ Hänen töissään esimerkiksi kasvot saattavat muuntua konemaisiksi hahmoiksi, ja erilaisten pimeyden keskeltä paljastuvien vaikutelmien luominen on keskeistä.²²⁹ Jonkin tutun ja samalla epämääräisesti vieraaksi paljastuvan kohteen hidasta hahmottumista katsojalle hänen yhtä aikaa tarkan esittävästi ja toisaalta utuisesti kuvatuissa teoksissaan kieltämättä tapahtuukin. Efekti saattaa olla sama kuin se, joka kokeessamme tavoitettiin 25-50-prosenttisella Gaussian Blur –sumennuksella kuvan peittona.

Homicide 4 (kuva 6) on osa *Homicides*-teossarjaa (2008), jonka kaikki osateokset kuvaavat samantyylistä kohdetta: epätilasta esiin piirtyviä ruumiita tai ruumiinosia, joista osia on myös saatettu esittää hyvinkin epäselkeästi. *Homicide 4*:ssä värimaailma on pelkistetty, sisältäen mustaa, harmaata, ruskeaa ja punaisen sävyjä valkeaa taustaa vasten. Ensimmäinen vilkaisu kuvaan saattaa vaikuttaa harmoniselta ja rauhoittavaltakin; valkean tilan keskelle on kompositionaalisesti miellyttävän oloisesti asettunut tummempi hahmo. Pitempi pysähtyminen kuvan äärelle osoittaa katsojalle kuitenkin vähitellen häiritseviä, epäluonnollisia yksityiskohtia: ihmishahmon torso loppuu ikään kuin kesken, hajoten sekavaan tumman verenkarvaiseen sumuun yläosastaan. Lisäksi alavartalon asento herättää ihmetystä kun ilmi käy, että ruumis kuvassa näyttäisi makaavan vatsallaan, mikä voitaisiin tulkita myös varsin epämukavaksi asennoksi. Rikkoutuvat odotukset ruumiillisesta yhtenäisyydestä kauhun lähteenä ovat tuttuja Bahtinin groteskimääritelmistä, mutta myös koesarjamme yksimielisesti kielteisinä koetuista kuvista (eritoten kuvista C, D ja J, jotka kuvaavat epäluonnollisia elementtejä - kasvaimia ja vääntynyttä raajaa – osana kehoja). Musta ja tumma väri kehon alaosan yllä ovat myös tehokkaita uhkasignaaleja ja aiheuttavat jo itsessään

²²⁶ Ks. esim. Campbell 2009.

²²⁷ Laurence 2012.

²²⁸ Ks. kokoamana esim. <http://sophiejodoin.com/site/oeuvres-works/>. Viitattu 21.4.2016.

²²⁹ Campbell 2009, 51.

kiihtynyttä tunnereagointia sekä kognitiivista uudelleenarviointia tilanteesta, kuten kokeessammekin havaittiin. Näin ollen on hyvin mahdollista, että jo ilman murhaan viittaavaa teosnimeäkin katsojan ajatukset kuvan edessä suuntautuisivat nopeasti väkivaltaiseen skenaarioon, jonka uhriksi kuvan hahmo on joutunut. Nyt teoksen nimi ja kuvassa käytetyt visuaaliset signaalit tukevat toisiaan, tätä tulkintapolkua katsojalle yhdessä viitoittaen. Myös kokeessamme pysäyttäväksi havaittua ihmiseen kohdistuvaa fyysistä uhkaa on hyödynnetty keskeisenä sisältönä, ja voidaan argumentoida koetuloksemme reaktioaikälöydöksen pohjalta, että kenties juuri päätös esittää kohde epäselvän sumean elementin kanssa selittää sen pysäyttävää ja kielteisiä tunteita esiinkutsuvaa vaikutelmaa. Jodoinin pehmeät ääriiviivat saattavat olla omiaan virittämään kognitiomme valmiiksi esteettiselle elämykselle, jonka mielihyvää teoksen esittämän kohteen oivaltaminen lopulta kuitenkin haastaa. On helppo ymmärtää, että tämä ensisijaisen uteliaisuuden ja viehättymisen herääminen yhdistettynä häiritsevään sisältöön kiehtovat näyttelykävijöitä Jodoinin töissä. Samojen elementtien vaikutuksia pystyttiin koeasetelmassamme todentamaan myös laboratorio-olosuhteissa.

6.2.2 Andy Denzlerin *Black Water IV*

Sveitsiläistaiteilija Andy Denzlerin (s.1965) tyyliä voitaneen kuvata fotorealismiksi tai abstraktiksi ekspressionismiksi. Hänen töilleen ei suoranaisesti tunnu annetun groteskin tai kauhistuttavan taiteen leimaa, mutta hänen valikoitumistaan lähempään tarkasteluun tässä puoltaa se seikka, että sumeuden ja vääristyneiden liikkeiden hyödyntäminen on hänen töilleen leimallista. Esimerkiksi Denzlerin maalauksia²³⁰ hallitsee herkästi vaikutelma, että ne ovat kuin pysäytettyjä kuvia huonolaatuiselta videofilminauhalla. Kuvia halkovat vääristyneet, sumeat raidat, jotka rikkovat kuvan esittämien kohteiden representaation yhtenäisyyttä.

Denzlerin teos *Black Water IV* (2016) (kuva 7) on esimerkki taiteilijan tavasta hyödyntää tätä vääristävää esitystapaa. Kuvan sisältö itsessään on varsin pelkistettyä; tummaa taustaa vasten kuvautuu seisomassa keskellä kuva-alaa ihmismäinen hahmo, hamemaisesta vaatekappaleesta päätellen kenties stereotyyppisesti naishahmo. Tämä yksinkertainen ihmishahmon esitystapa, jossa nähdään vain hahmo ja hieman epämääräistä taustaa, on yleinen myös koesarjamme kuvissa, myös yksimielisyyssanalyysissä esiinnoisseissa (esim. kuvat A, B, C, D, F). Tämän kuvan hahmo hajoaa yläosaansa kohti tummaksi massaksi, niin että pää ja kasvat eivät piirry selkeinä esiin. Erona edellä esitettyyn Jodoinin työhön, tämä teos ei varsinaisesti sisältönsä puolesta kuvaa suoraa uhkaa: emme näe sen kuvaamissa objekteissa suoria viitteitä väkivallasta tai hädästä. Selkein elementti, jonka

²³⁰ Ks. kokoavasti <http://www.andydenzler.com/index/>, viitattu 21.4.2016.

kuvassa voitaneen katsoa herättävän kielteistä tulkintaa, on kuvaa hallitseva tumma väri, joka koeasetelmassammekin esiin nousi kielteisiä tulkintoja osaltaan herättävänä. Toinen katsojan tulkintaprosessiin vaikuttava tekijä lienee tässäkin kuvassa hahmon puolinaisuus, epätäydellisyys; haluaisimme tietää millainen seisova hahmo on, ystävää vai vihollinen, mutta tumma sumeus estää meitä saamasta selvää, ja niinpä katsojana jäämme täydentämään vaikutelmaa mielikuvituksellamme, jota tumma sävy maailma voi alkaa viettää synkeäänkin suuntaan. Myös hahmon koko keho, esimerkiksi kädet ja jalat tuntuvat kuvassa vääristyvän ja hajoavan, emmekä näin saa selvää edes hahmon fyysisestä rakenteesta. Vääristyneet kehot nousivat sisällönelementtinä esiin myös yksimielisyysanalyysin kuvissa C, D ja J. Tällainen epävarmuus on omiaan hermostuttamaan, kuten edellä on osoitettu. Hahmon olemassaolon epämääräisyys voi heijastua haastamaan myös katsojan omaa kehollisuuden tuntemusta ja herättää pelottavaa tunnetta myös oman kehon katoavaisuudesta bahtinilaisessa hengessä. Teoksen nimen viittaus mustaan veteen voi tuoda tulkintaan oman, hieman yllättäen kenties jopa rauhoittavan kerroksensa; kenties vääristyneisyydessä onkin kyse veden pinnasta heijastuvasta reflektiosta. Viittaukset veteen voivat tosin osaltaan virittää hahmon tummaan sävy maailmaan ja mustaan pukuun liitettynä katsojassa myös ajatuksia hukkumiskuolemista. Nämä pohdinnat toiminevat osoituksena siitä, miten monille tulkinnoille – myös hyvin kielteisten tunteiden sävyttämille – sumean esitystapansa ansiosta kuva avautuu. Epäselvyyden ja kehollisen olemassaolon varmuutta ravisteleva vaikutelma tässä teoksessa on läsnä, ja sen syntyä voidaan linkittää kokeemme havaintoihin tummista sävyistä ja epäselkeästä esitystavasta.

6.2.3 Maya Kulenovicin *LEARNED*

Nykytaiteen piirissä myös Maya Kulenovic (s. 1975) on leikitellyt eritoten yksityiskohtien häivyttämällä ja kuvan sumeuttamisella. Kanadalaisen taiteilijan tyyliä on kuvattu Rembrandtin ja Goyan hengessä toteutetuksi realismiksi, joka leikittelee nimenomaisesti monitulkintaisuudella (*ambiguity*).²³¹ Haastattelussa Kulenovic itse on ilmaissut haluavansa töissään käsitellä ihmisyyttä ja olemassaoloa eritoten rajatilojen (olemassaolo ja ei-olemassaolo, elämä ja kuolema, mielenterveys ja hulluus, transsi ja valvetila) kautta.²³² Kauhutaiteen tai groteskin leimaa ei hänen töillensä vaikuttaisi annetun, mutta jo nämä seikat puoltavat hänen taiteensa hyödyntävän ainakin bahtinilaisia rajanylityksiä sekä epäselkeyttä, ja hänen töidensä voidaan sanoa sisältävän potentiaalia herättää hämmentyneitä, jopa kauhuun vivahtavia tunnereaktioita.

²³¹ Anthony Collins, Kulenovicin biografia. <http://www.mayakulenovic.com/writingac.htm>. Viitattu 20.4.2016.

²³² <http://www.mayakulenovic.com/interviewatlas.htm>, viitattu 20.4.2016.

Alkuun on todettava, että vuodelta 2012 olevan LEARNED-teoksen (kuva 8) värimaailma ja ihmishahmon positio kuva-alassa vastaavat hyvin vahvasti IAPS-kuvasarjan yleisiä esitystapoja. Erilaisia niukan taustan kanssa kuvattuja lähikuvia kasvoista IAPS-sarjassa on useita. Yksimielisyytysanalyysissämme tällaisia ovat kuvat A, C, D ja G. Tässä työssä tumma tausta, johon pyöreäotsaista lasta muistuttava hahmo osin sulautuu toisintaa sumean, epämääräisen epätilan ajatusta. Persikanvärinen iho tuo mieleen koesarjamme kuvat A ja D, jossa inhimillinen, lämminsävyinen ihonväri on keskeinen elementti kuvassa. Maalauksen tekstuuri on rosainen, mikä hämärtää äkkiseltään syntyvää mielikuvaa lapsenomaisen hahmon ihon sileydestä. Myös kasvojen sumeat piirteet luovat osaltaan vääristynyttä vaikutelmaa: silmät jäävät pelkiksi tummiksi kuopiksi, ja selkeiden ääriviivojen tai rajojen puute kaikkienensa vaikeuttaa kuvan sisällön hahmottamista. Katsojasta vasemmalle päin pintatekstuuri ja pimeä tausta myös limittyvät tavalla, joka hieman vääristää kasvojen muotoa. Aiemmin esitellyn tutkimustiedon valossa työtä voidaan hyvillä syin pitää kognitiivisesti pysäyttävänä, täydentävää mielikuvitustamme kutsuvana; monitulkintaisuus ja juuri sopiva-asteinen sumeus, joka antaa vihjeitä kuvan kohteesta muttei anna täyttä selkeyttä sen luonteesta, ovat selvästi teoksessa havaittavissa. Kognitiivisen työskentelyn hankaloituminen kuvaa katsoessa lienee huomattavaa. Ottaen huomioon kuinka suurta yksimielisyyttä nimenomaan fyysisesti vääristyneet kasvot ja lapsihahmoon kohdistuva fyysinen uhka (kuvat A, C, H, K) herättivät myös koehenkilöissämme, on syytä olettaa, että monista Kulenovicin töistä juuri LEARNEDin kaltaiset lapsiaiheiset, sumeat teokset omaavat potentiaalia tuottaa tällaista kognitiivista pysähtymistä.

Teos suhteutuu erityisen kiintoisasti Harphamin kognitiivisen välitilan malliin groteskin luonteesta, sekä ottaa kantaa myös Connellyn mainintaan, että kuvataiteessa asteittaisen paljastumisen efekti olisi vaikeampi saavuttaa kuin kirjallisuudessa.²³³ Koeasetelmissämme asteittainen paljastuminen toteutettiin neljän eri kuvan ja sumeusasteen kautta. Kulenovicin teos tuntuu selkeyden välitilaan asettumalla viestivän tällaista siirtymää jo itsessään. Hahmon voi tietyllä tapaa helpostikin kuvitella seisovan sumussa tai kuin lasin takana, joko lähenemässä tai loittonemassa. Niinpä se tarjoaa esimerkin tilanteesta, jossa asteittaisen paljastumisen tuottama kauhistuttava kognitiivinen vaikutus on saatu aikaan myös liikkumattomassa kaksiulotteisessa kuvassa.

²³³ Connelly 2012, 135.

6.2.4 Sumeus valokuvataiteessa: Man Rayn *Markiisitar Casati* ja Gottfried Helnweinin Marilyn Mansonin *Golden age of grotesque* –albumin kanssi

Koska koeasetelmamme kuvat olivat sumennettuja valokuvia, on mielekästä ottaa tutkiskeluun myös esimerkkejä tärähtäneisyyden, epäselkeyden hyödyntämisestä valokuvataiteessa.

Man Ray (1890-1976) kuvataan usein valokuvataiteen avantgardistiseksi pioneeriksi. Hänet luetaan dadaismin ja surrealismin edustajaksi, mutta groteskitutkijat ovat katsoneet hänen töitään myös groteskin muotokielen ilmentymänä. Kirsten A. Hoving on esimerkiksi käyttänyt Man Raytä esimerkkinä surrealistisen valokuvataiteen groteskista anatomiakuvauksesta.²³⁴ Groteskiksi Man Rayn tärähtäneiden kuvien ihmishahmot tekee juuri niiden kehollinen vääristyneisyys; esimerkikivaksi nostamassani Markiisitar Casatin muotokuvassa vuodelta 1922 (kuva 9) hyvin yksinkertainen kuvan värähdys onnistuu luomaan huomattavaa vääristyneisyyttä ja epäselkeyttä kohteena olevan markiisittaren piirteisiin. Silmiä vaikuttaisi olevan neljä, ja osin kuvaan muodostuu kummeksuttavaa liikkeen vaikutelmaa. Kaikkiaan kuvassa nähty tuntuu sotivan ihmiskehoon ja valokuvakieleen liittämiämme ennakkokäsityksiä vastaan. Hovingin sanoin keho normeineen ja rajoineen onkin luonteva lähtökohta, kun halutaan toden teolla rikkoa asioidenvälisiä rajoja ja irrottaa kohteen osia toisistaan.²³⁵ Varsinkin kehonosien monistaminen on usein taiteessa hirviömäisiä kohteita kuvattaessa käytetty tehokeino, joka vie ajatukset luonnon anomaliioihin.²³⁶ Näin Markiisitar Casatin kuvakin saa hyvin yksinkertaisen esitystavan vääristymän kautta hirviömäisiä alluusioita osakseen. Sumeuden pysäyttävä ja kielteistä tunneherätettä lietsova vaikutelma kuvissa saattaa osin perustua juurikin tälle mahdollisuudelle, että kuvan rajojen vääristyessä pystymme helposti kuvittelemaan kuvan sumeisiin osiin vastaavia anomalioita tai niiden uhkaa. Havainto osuu yksiin sen kanssa, että fyysiset anomaliat nousivat myös kokeemme kuvissa häiritsevinä, kielteisesti koettuina esiin. Fyysisten normien rikkominen on hermostuttavaa ja lähtökohtaisesti meitä sekä inhottavaa ja pelottavaa, vaikka se tapahtuisikin hyvin viitteellisesti, kuten tässä valokuvassa on käynyt. Kuva ei kohteenaan kuvaa faktisesti mitään fyysistä vammaa, hirviötä tai mitään kauhistuttavaa tekoa, mutta jo esitystavan epäselkeys riittää saamaan aikaan häiritsevän, groteskiksi kutsuttavan vaikutelman.

Toinen esimerkki on Gottfried Helnweinin (s. 1948) levynkansi rock-artisti Marilyn Mansonin *The Golden Age of Grotesque* (2003)-albumiin (kuva 10). Sumeuttavaa visuaalista tyyliä on rock-artisti

²³⁴ Hoving 2003, essee "Convulsive bodies: the grotesque anatomies of surrealist photography" teoksessa Connelly 2003.

²³⁵ Hoving 2003, 221.

²³⁶ Hoving 2003, 225.

Manson hyödyntänyt myös muissa albuminkansissaan. Tässä yhteydessä kyseisenlaisen kuvan valinta jo groteski-sanaa nimessään kantavan levyn kanteen viestii osaltaan, että epäselkeyttävän esitystavan vaikutukset lienevät olleet sekä levyn kansitaiteilijan että artistin itsensä tiedossa. Osuvasti nimetyn levyn kansikuvassa (kuva 10) on sumeuden lisäksi hyödynnetty tässäkin tutkimuksessa kielteisyyttä viestivinä visuaalisina elementteinä esiinnousseita kalpeita kasvoja, mustaa ja punaista väriä, sekä kasvoja joissa on epäselviä, vääristyneitä piirteitä. Ihmishahmoiset kasvot nousevat kuvan vasemmasta laidasta mustan epätilan keskeltä. Silmien sijaan esiin kalpeista kasvoista hahmottuvat kaksi punaista läiskää ja punaisten huulten keskellä suussa on hampaiden sijaan jotakin, joka näyttää ikään kuin metallikaltereilta. Kehon normeja vastaan sotiminen on siis tehokeinona käytössä tässäkin kuvassa. Tämä kuva osoittaa mainiosti, kuinka tehokkaasti populaarikulttuurissa ja varsinkin kauhuestetiikan kanssa leikittelevä industrial-, rock-, ja goottialakulttuuri hyödyntävät kognitiivisesti häiritseviä piirteitä visuaalisessa ilmaisussaan.

7. PÄÄTÄNTÖ

7.1 Yhteenveto tuloksista

Suurinta yksimielisyyttä osakseen saaneissa kuvissa koasetelmassamme oli hahmotettavissa nopeasti tiettyä tematiikka – runnellut kehot tai epämuodostuneet kasvot, eritoten lapsilla, sekä tumman väriskaalan ja punaisen värin käyttö. Löydös antaa lisäpontta näkemyksille, jotka ovat korostaneet ruumiillisen vahingon, trauman keskeisyyttä kauhistuttavan vaikutelman synnyssä. Aiheen kauhistuttavuutta voidaan puoltaa sekä evoluutiopsykologian että myös psykoanalyttisemmän, kulttuurisemmän teoriaperheen pohjalta; ruumiillisuuden roolia häiritsevän, groteskin vaikutuksen tuottajana ovat pohtineet jälkimmäisen saralla esimerkiksi Mihail Bahtin ja Julia Kristeva, ja groteskin taiteen eräänä alalajina siitä on kirjoittanut myös Frances S. Connelly. Tumman väriskaalan kielteisyys voidaan samaten liittää evoluutiopsykologisesti pimeyden ja veren pelkäämiseen, mutta bahtinilais-kristevalaisessa hengessä myös ruumiinaukkojen kauhistuttavuuteen, ajatukseen ammottavasta ja nielevästä, tummanpunaisesta pimeydestä.

Tärkeänä löydöksenä nousi esiin visuaalisen epäselvyyden ja epävarmuuden vaikutus korostuneen kielteisen tulkinnan ja reaktion syntyyn, nimenomaan yhdistettynä kielteisiksi miellettyihin kuvasisältöihin. Kun 25-prosenttisesti sumennettu esitystapa yhdistetään kielteiseksi miellettyään sisältöön, syntyy huomattavaa reaktion hidastumaa, joka voidaan ottaa merkinä katsojassa tapahtuvasta kognitiivisesta ja emotionaalisesta kuormituksesta. Tämä kuormitus vertautunee hyytymisreaktioon, joka organismissa herää sen kohdatessa jotakin vahvan pelottavaa ja yllättävää. Sumeudella ja esitystavan epäselvyydellä sekä näiden mahdollistamalla monitulkintaisuudella on tulosten valossa erittäin keskeinen rooli kielteisen tulkinnan synnyssä kuvaa kohtaan. Kauhistuttavan ja groteskin visuaalisen taiteen jo olemassa olevat määritelmät, jotka korostavat kuvassa kohteen vääristynyttä esitystapaa, kognitiivisesti kategorioita pakenevaa välitilaa, saivat täten tässä tutkimuksessa lisätukea ja -validiteettia myös laboratorio-olosuhteissa. Löydös todentaa tiettyjen kuva-aiheiden ja niihin liittyvän sumentavan esitystavan keskeisyyttä ja universaaliutta kauhua herättämään pyrkivien kuvien luonteessa.

Epäselvyyden elementtiä on taiteentutkimuksessa sivuttu yhtenä osatekijänä kauhun tunteen synnyssä (esim. ontologisten luokkien ylitykset, Bahtinin kosminen kauhu ja Kristevan psykoanalyttiset abjektit), samoin auki jäävä absurdus ja siitä viehättyminen on yhdistetty

varsinkin kirjallisuudentutkimuksessa groteskiin taiteeseen ja siitä nauttimiseen (Ruch & Malcherek). Kognitiivisen psykologian tutkimuspiirissä kuvan sumeuden vaikutusta tulkintaan ei ole juuri tutkittu, poislukien Berlynen ja Borsan sekä DeCesarein ja Codispotin tutkimukset ja muutamien tutkimusryhmien työt, joissa on selvitetty monitulkintaisuuden toimintaa esimerkiksi masentuneiden tulkintamaailmassa. Tähänastisista tutkimuksista Berlynen ja Borsan osuneet parhaiten yksiin tässä tutkimuksessa havaitun ilmiön kanssa: ”intermediate degree of blur” ärsykkeen peittona aiheuttaa kokijassaan voimakasta kognitiivista kuormitusta, ja tämä heidän tekemänsä havainto on tässä tutkimuksessa onnistuttu toisintamaan. Ilmiö vaikuttaisi olevan varsin universaali siinä mielessä, että sen vahvuudessa ei ole löydetty eroja esimerkiksi masentuneiden ja ei-masentuneiden henkilöiden välillä, vaikka syvään depression kuuluukin tunneresponssien latistumista.²³⁷

Kokoavasti voidaan sanoa, että kauhistuttavien kuvien ikonologiaan lukeutuvat tämän tutkimuksen pohjalta fyysinen vahinko, tummat ja punaiset värit, sekä sumeuden ja monitulkintaisuuden hyödyntäminen. Kognitiivinen tendenssi katsojilla kokeessamme oli tulkita näitä kuvia kielteisesti ja reagoida korostuneesti silloin, kun ne oli esitetty monitulkintaisesti sumentaen. Jotakin keskeisesti ja yleisesti tiedonkäsittelyyn ja emotionaaliseen prosessointiin liittyvää voidaan siis ajatella kyseisten elementtien sisältävän. Kognitiivisen ikonologian näkökulmasta tämä kognitiivinen tendenssi voidaan nähdä määrittävänä osatekijänä siinä, miksi tällaisia elementtejä on ihmiskunnan visuaalisessa kuvastossa, ja myös kuvataiteessa, käytetty. Tässä kokeessa tehtyjen havaintojen pohjalta voidaan myös spekuloida jotakin niistä tunnevasteista ja reaktioista, joita kyseiset elementit taiteen kokijoissa herättävät.

Kokeessa esiintulleita visuaalisia elementtejä on havainnoitavissa myös kuvataiteeksi luettavista kuvista. Tässä esimerkkikuviksi valikoiduissa teoksissa hyödynnettiin monella tapaa fyysistä vahinkoa viestivää kehon odotettujen rajojen rikkomista: Saturnuksen käsissä olevassa syötävässä ihmishahmossa, Jodoinin ”kesken katkeavassa” ruumiskuvauksessa, Géricault’n ja Rubensin irtileikatuissa päissä, Baconin eläimenruhoissa, samoin kuin Baconin, Denzlerin ja Kulenovicin vääristymään pyrkivissä ihmiskuvauksissa. Sumentava, vääristävä esitystapa on läsnä erityisesti nykytaiteen esimerkeissä, Baconilla, Jodoinilla, Denzlerillä ja Kulenovicilla, samoin kuin valokuvataiteen esimerkeissä Helnweinillä ja Man Raylla, ja tämä empiirinen koe on kenties antanut hieman osviittaa siitä, miksi kyseinen tehokeino kuvissa on niin tenhoava ja taiteellisena valintana huomiotaherättävä. Myös tumman ja punasävyisen värimaailman hyödyntäminen näkyy niin sanotusti synkeäksi tai groteskiksi nimitettävässä taiteessa laajasti, mistä nämä muutamat

²³⁷ Ks. Julkunen 2014, passim.

valikoidut teokset antavat osaltaan esimerkin: voitaneen sanoa, että esimerkeistäni ainoastaan Man Rayn mustavalkeassa kuvassa ne eivät ole niin selkeästi tehokeinona mukana.

Tämä tutkielma lähti liikkeelle ajatuksesta, että kauhulla latautuneen merkityksen antaminen kuvalle on kognitiivis-emotionaalinen prosessi, joka edellyttää kuvan tunnepitoisten elementtien tunnistamista ja niiden käsittelyä, joka puolestaan voi näkyä muutoksena käytösvasteessa, muutoksia reagoinnin nopeudessa aiheuttaen. Aiempi tutkimus- ja teoriapohja ovat piirtäneet esiin viitteitä siitä, että tällaiset tunnepitoiset ärsykkeet olisivat varsin systemaattisesti tietynlaisia ja keskimäärin kaikille ihmisille samansuuntaisesti tulkittavia. Sovellettaessa ajatusta taiteenhistoriassa kuvissa ilmeneviin piirteisiin ja tehokeinoihin, voidaan kenties näiden havaintojen pohjalta hahmotella jonkinlaista kognitiivis-ikonologista ohjelmaa tai kartastoa, jota kauhistuttavaa tai pysäyttävää vaikutelmaa tavoittelevat teokset yleisesti hyödyntävät. Kahdeksan valitsemani taidekuvan esimerkit osaltaan näyttävät, että kokeessamme pysäyttäviksi ja kielteisiksi havaittuja visuaalisia elementtejä on tosiaan käytetty myös kuvataiteessa. Tässä tutkimuksessa tehtyjen havaintojen voidaan katsoa antavan tukea Gombrichin luonnollisen havaitsemisen teorialle: kymmenien koehenkilöiden joukosta piirtyi esiin heidän yksilöllisten erojensa ylitsekin joitakin yhteisiä tendenssejä tulkita kuvasisältöjä ja niiden tiettyä esitystapaa kielteisesti. Vaikuttaa siltä, että näitä luonnollisia havaitsemisen ja tulkitsemisen valmiuksia myös visuaaliset taideteokset yleisesti hyödyntävät, kuten myös Gombrich itse on uumoillut.²³⁸ Gombrichin ehdottamien kynsien ja hampaiden lisäksi luonnollisesti tietynsuuntaisina havaittavien ja kategorisoitavien elementtien joukkoon voidaan tämän tutkimuksen pohjalta lisätä fyysinen vahinko ja uhka, tummat ja punaiset värisävyt, sekä vääristävä, yksioikoista tulkintaa haastava esitystapa, sumeus. Kaikkiaan voitaneen tämä tutkielman osalta myös katsoa, että reaktioaikaparadigma, jota on käytetty lähinnä kognitiivisessa ja evoluutiopsykologisessa uhkasignaalien tutkimuksessa, osoittautui tässä varsin mielekkääksi menetelmäksi tavoittaa indikaatiota emotionaalisesta tiedonkäsittelystä kuvaa kohtaan.

7.2 Tutkimuksen rajoitukset, anti kognitiiviselle taiteentutkimukselle ja avoimet ovet jatkotutkimukselle

Tuloksia luettaessa on huomioitava, että empiirisesti olemme nähneet vain kielteisen, kiihtyneen

²³⁸ Gombrich 1982, 285.

reaktion, jonka hyvin syin voimme olettaa olevan emotionaalis-kognitiivista prosessointia kuvastava, ja jota mielekkäästi voidaan kuvata sanalla ”kauhu”. Tuon kielteisen kiihtyneen reaktion tarkemmasta laadusta ei tällä tutkimuksella tai sen koeasetelmalla kuitenkaan voida saada tietoa – kielteisyydessä voi pelon tai kauhun lisäksi olla hyvin osallisena myös surua tai muita kielteisiksi koettuja ja eri nimityksin kutsuttavia tunneviritymiä. Yhtä mahdollista on myös, että mikäli tähän empiiriseen tutkimukseen olisi yhdistetty haastattelutietoa, ei vastaaja olisi välttämättä edes käyttänyt kielteisestä kokemuksestaan sanaa ”kauhu”. Yhtäkaikki, jonkinlaisen oletuksen kiihtyneen kielteisestä tunnereaktiosta, jota voidaan kutsua kauhuksi, olemassaolosta suhteessa tiettyihin visuaalisiin elementteihin voimme tämän tutkimuksen pohjalta tehdä.

On myös todettava, että vaikka jo olemassa olevat kognitiivisen psykologian tutkimukset tulkintavinoutumista antavat paljon kiintoisaa osviittaa mahdollisista tavoista tulkita taidetta, tuloksia olisi tulevissa tutkimuksissa aiheellista replikoida nimenomaan taideärsykkeillä; tähän asti monet tutkimukset ovat käyttäneet lähinnä arkimaailman tilanteita jäljitteleviä ärsykejä. Tämä on potentiaalinen ongelma siksi, että eräs keskeisiä taiteen määritelmä liittyy juuri sen arjen yläpuolelle nousevaan ja arjen ilmiöitä valikoivasti esittävään, kultivoivaan luonteeseen. Näin ollen voisi olla odotettavissa, että esimerkiksi kaikki arjessa uhan ja pelon tunnetta herättävät ärsykkeet eivät tekisi sitä niin vahvasti kuvataiteen keinoin esitettynä. Vahvoista fobioista esimerkiksi tiedetään, että kuva käärmeestä on heikompi ärsyke aiheuttamaan pelkoreaktiota kuin varsinainen käärme huoneessa.²³⁹ Vaikka taidekuvat ja arkikuvat herättävät hyvin samankaltaisia tunnereaktioita intensiteetiltään ja valenssiltaan, on niillä kuitenkin havaittavissa sävyeroja – esimerkiksi huumorin kokeminen voi olla mahdollista vain fantastisessa tarkkailijapositiona, ja lisäksi pelkän objektin tunnistamisen lisäksi taidekuvan kokemiseen liittyy myös laajempaa sisäistä prosessointia.²⁴⁰ On siis muistettava, että pelkistettyjen ei-taideärsykkeiden pohjalta tehdyillä tutkimuksilla saattaa olla rajallisesti selitysvoimaa taiteen tulkintamekanismeihin liittyvissä kysymyksissä.²⁴¹

Lisäksi tässä tutkielmassa taustamallina käytetyn fysiologisen kiihtymisen ilmiöt voivat olla hyvin erilaisia utilitarististen ja esteettisten tunne-elämysten välillä; taideteoksen äärellä tunnetta seuraavat keholliset reaktiot voivat olla kylmiä väreitä, arkielämässä taas esimerkiksi sykkeen kiihtymistä, mikä vaikeuttaa arkielämän tunteita herättämään tarkoitettujen kuvien herättämien vasteiden yleistämistä taideteosten vaikutusmekanismien selittämiseen.²⁴² Fysiologinen kiihtymys ja käytösvasteen työläisyys eivät siis välttämättä merkitse samaa tunnereaktiota ns. arkiärsykkeeseen ja

²³⁹ Teghtsoonian & Frost 1982.

²⁴⁰ Cupchik ym. 2009; Hemenover & Schimmack 2007; Wagner ym. 2014.

²⁴¹ Bullot & Reber 2013, 133.

²⁴² Ks. pohdintaa aiheesta esim. Mastandrea 2014, 510.

taideärsykkeen kohdalla. Muutenkin laboratorio-olosuhteissa tehtyjä havaintoja laajemmin elämän ilmiöihin yleistettäessä on aina muistettava kysymys siitä, mikä on keinotekoisissa olosuhteissa saatujen tulosten ekologinen validiteetti.

Suhteessa aiempaan aiheesta tehtyyn tutkimukseen on ongelmallista, ettei meidän pyytämäämme negatiivinen/neutrali -kategorisaatiota spesifioitu koetilanteessa tarkemmin ”aidoksi” tai esteettiseksi tunteeksi. Kysymys kuului: ”Onko näkemäsi kuva sinusta kielteinen vai neutraali?” ja sillä pyrittiin pääsemään kiinni aitoon emotionaaliseen ilmiöön, mutta kuten useasti on todettu, on ihmisillä taipumus suhtautua fiktiiviseen tai representoivaan materiaaliin kuitenkin eri tavalla kuin todelliseen objektiin. Kuitenkin tämän rajoituksen voidaan katsoa ylittyvän sen pohjalta, että monella esteettiselläkin tunne-elämyksellä voidaan sanoa olevan juurensa todellisessa ”arkitunteessa”, ja että se tunnevirittymien pooli josta molemmat tunteet syntyvät, on sinänsä sama.

Tulosten yleistettävyydestä on sanottava, että koehenkilöistä suurin osa (50/66) oli naisia, mikä herättää mahdollisen kysymyksen siitä, pätevätkö tulokset sittenkin vain naisten tekemiin affektiivisiin tulkintoihin kuvista – ja jos näin on, täytyisi jatkotutkimuksin selvittää, miksi. Joissakin IAPS-tutkimuksissa on esimerkiksi havaittu viitteitä siitä, että naisissa epämiellyttävien kuvien katsominen herättää enemmän hermostollista kiihtymystä kuin miehissä.²⁴³ Toinen, vielä suurempi *caveat* tulosten yleistämisessä piilee siinä, että otoksemme edustaa kulttuurisesti vain Suomea, ja pohjoismaista, länsieurooppalaista kulttuuripiiriä. Vaikka IAPS-kuvilla on havaittu varsin hyvä kulttuurista riippumaton validiteetti kielteisten, neutraalien ja myönteisten kuvasisältöjen suhteen, on pidettävä mielessä pieni varaus sen suhteen, missä määrin tässä tutkimuksessa saatuja tuloksia voidaan yleistää koko ihmiskunnan universaaleja merkkejä ja luonnollisia tulkintavalmiuksia koskeviksi. Ilmiön kattavammaksi kartoittamiseksi koasetelma olisi ehdottomasti toistettava laajemmilla ja kulttuurisesti heterogeenisemmilla koehenkilöjoukoilla.

Tämän tutkimuksen tiimoilta ei myöskään otettu kantaa kuvan kauhistuttavuuden eri tasoihin, toisin kuin esimerkiksi Ruch ja Malcherek ovat tehneet. Kiinnostuksena oli vain dikotominen, joko-tai – muuttuja, eli arvio joka saattoi olla vain ”negatiivinen” tai ”neutraali” – ei mitään siltä väliltä. Jatkotutkimuksissa voisi olla kiehtovaa katsoa, mitkä visuaaliset elementit saisivat aikaan arvion intensiivisemmästä, suuremmasta kielteisyydestä kuin muut. Tässä tutkimuksessa pysähdyttiin vain kauhistuttavuuden yksimielisyyden tarkasteluun. Reaktioaikaa toki käytettiin käytösvasteena, jonka reaktioaikaparadigman pohjalta oletetaan kertovan jotakin fyysisestä, hermostollisesta reagoinnista ja täten koetusta kauhun asteesta. Jatkotutkimuksissa hedelmällisintä epäilemättä olisi yhdistää sekä

²⁴³ Lang & Bradley 2007, 34.

henkilön oma raportti että jokin fysiologiassa tai käytöksessä näkyvän vasteen mittausmenetelmä – tällöin saataisiin tietoa paitsi koehenkilön sanoitetusta kokemuksesta, myös reaktion rajuudesta kehollisella tasolla. Lisäksi jatkotutkimuksissa dikotomista kielteinen/neutraali –asteikkoa olisi aiheellista laajentaa siten, että koehenkilöt voisivat antaa useita tunnekuvauksia siitä, mitä kuva heissä herättää: kuten Mikels ym. (2005) havaitsivat, reilu viidesosa katsojista antaa kysyttäessä useammankin tunnesanan kuvaamaan näkemäänsä kuvaa, mikä saattaa kertoa myös useista erillisistä emootioista kuvan edessä. Taiteen kaltaisen ilmiön kohdalla on erillisiä tunneresponseja tutkittaessa myös syytä huomata, että taide tuntuisi mahdollistavan arkiärsykyitä herkemmin ristiriitaisten ja hyvinkin sekoittuneiden tunnetilojen yhtäaikaisen olemassaolon.²⁴⁴

Tutkimuksessamme ei myöskään kontrolloitu koehenkilöiden kuvataiteellista harrastuneisuutta tai asiantuntijuutta millään tapaa. Varsinkin jatkotutkimuksissa, joissa emotionaalisen kategorisoinnin prosesseista ja kategorioiden laadusta haetaan laajempaa kuvaa, tämä olisi tärkeää tehdä; tutkimuksissa on saatu viitteitä siitä, että eksperttityteen liittyvät kognitiiviset prosessit voivat vaimentaa alun perin vahvaakin tunnereaktiota, mikä näkyy esimerkiksi eriävinä tuloksina ihmisen itsensä kertoman arvion ja hänestä saadun hermostollisen mittausdatan välillä.²⁴⁵

Verrattuna aiempiin IAPSia taiteentutkimukseen käyttäneisiin tutkimuksiin meillä ei taideärsykykeitä ollut kokeessa mukana lainkaan (poislukien Nan Goldinin valokuvateos, jota toisaalta ei myöskään erikseen mainittu sarjassa taidekuvaksi millään tapaa), ja lisäksi IAPS-kuvia ei meillä kontekstualisoitu taide- tai uutiskuvaksi.²⁴⁶ Taideskeeman aktivoiminen vaikutus tuloksiin olisi tärkeitä kartoittaa tietääksemme, missä määrin tässä kokeessa saadut havainnot kielteisistä kategorisoinneista ja reaktionopeuksista todella pätevät myös kuvataiteen kokemiseen.

Wagner ym:n tutkimuksessa negatiivisen tunnetilan koetilanteessa havaittiin vaikuttavan koettuun inhotukseen siten, että inhotuksen intensiteetti ja raportoitu määrä laski.²⁴⁷ Tämä viittaisi myös siihen, että tästä aiheesta tehtävissä jatkotutkimuksissa koetilanteessa tutkittavalla vallitseva tunnetila täytyisi kartoittaa ja kontrolloida analyyseissä. Tässä tutkimuksessa vallitsevaa tunnetilaa ei tarkalleen ottaen myöskään kartoitettu, mutta koska koehenkilöissämme oli sekä masentuneita että ei-masentuneita ja tulokset sekä kategorisoinneista että reaktionopeuksista olivat molemmilla ryhmillä samansuuntaiset, voitaneen katsoa, että kielteisen affektiivisen tilan laajoja vaikutuksia tulkinnalle ei tässä tutkimuksessa havaittu.

²⁴⁴ Ks. esim. Wagner ym 2014; Calvo & Avero 2009.

²⁴⁵ Leder & Nadal 2014, 451.

²⁴⁶ Näin toimivat kokeissaan esim. Gerger, Leder ja Kremer 2014 ja Wagner ym. 2014.

²⁴⁷ Wagner ym. 2014, 127.

Koeasetelmamme ja jatkotutkimuksen haasteeksi voidaan katsoa myös, että ihmisen responsseissa ja reaktioissa tiettyyn kohteeseen ylipäänsä sekoittuvat herkästi toisiinsa tiedostamaton eli automaattinen ja tietoinen, rationaalinen puoli. ”Puhtaasti” emotionaalisen prosessin eristäminen rationaalisesta on metodologinen haaste taiteentutkimuksessakin.²⁴⁸ Pelkillä käytösvasteilla tutkittaessa on aina spekulointia asteella, missä suhteessa näistä on ollut kyse. Toisaalta rationaalisen tai ei-rationaalisen prosessoinnin eroja ei tässä tutkimuksessa edes pyrittykään kartoittamaan, vaan koetettiin saada kiinni negatiivinen tulkinta sellaisenaan, sekä tarkkaa tiedonkäsittelyä että välitöntä emotionaalista reagoitua sisältävänä.

Puutteistaan ja rajoituksistaan huolimatta tällä tutkimuksella voidaan nähdä myös etuja ja antia. Eräs tutkimuksemme etu oli koehenkilöotoksemme, joka kattoi useita ikä-, varallisuus- ja elämäntilanneryhmiä. Verrattuna muihin aiheita tutkineisiin empiirisiin kokeisiin, oma koehenkilöotoksemme oli heterogeenisempi kuin esimerkiksi Ruchilla ja Malcherekilla. Henkilöiden ikäjakauma oli 19-65 vuotta ja he edustivat useita eri koulutuksia, ammatteja ja elämäntilanteita. Täten tuloksilla voidaan sanoa olevan varsin hyvä potentiaali havaittujen ilmiöiden yleistämiseen halki erottavien yksilöllisten tekijöidenkin.

Tässä tutkimuksessa tehdyt havainnot tiettyjen kuvasisältöjen potentiaalista tuottaa dramaattinen kielteinen käytösvaste ovat kiintoisia myös nykyaikaiseen visuaaliseen kulttuuriin suhteutettuna. Susan Sontag on esimerkiksi nostanut esiin huolta siitä, että kauhujen kuvaaminen valokuvissa saattaa ennen pitkää turruttaa katsojat kauhulle.²⁴⁹ Tässä esiteltyt tulokset viittaisivat kuitenkin siihen, että myös massamediodien aikakaudella eläneillä ihmisillä on yhä valmius hätkähtää ja pysähtyä tiettyjen kauhistuttavien sisältöjen edessä.

Tutkimus antoi ennen kaikkea viitteitä siitä, että vaikka yksityiskohtien tasolla kukin kuvankatsoja yksilönä projisoi itsestään ja kokemusmaailmastaan aina omanalaisiaan osia näkemänsä täydennykseksi, niin jotakin samansuuntaista ihmiset jakavat noiden projisointiensa suhteen. Tätä ”jotakin samansuuntaista” voitaisiin nähdäkseni nimittää myös universaaliksi merkiksi. Yksinkertaisella ja nopealla semanttisella kategorisointitehtävällä löydettiin tässä kokeessa joitakin elementtejä, jotka näyttäisivät saavan osakseen kielteisemmän tulkinnan kuin toiset. Täten teoriat luonnollisesti havaittavista, universaaleista visuaalisista merkeistä saavat ainakin tämän tutkielman valossa lisäevidenssiä osakseen mielekkäänä tapana selittää kuvataiteen tulkittamiseen liittyviä

²⁴⁸ Huomion asiaan liittyen tehnyt myös Dutton. Ks. Dutton 2009, 24.

²⁴⁹ McManus ja Stöver 2014, 270.

prosesseja. Yksilöidenvälisistä eroista huolimatta jotkin visuaaliset elementit ilmeisesti todella koetaan vahvasti ja varsin välittömästi kielteisinä. Tulos osaltaan kannustaa jatkossakin taiteentutkijoita siihen, että jonkinlaisen universaalien, luonnollisen merkin olemassaolo on syytä huomioida kuvantulkinnan tutkimuksissa ja teorioissa yksilöllisen vaihtelun lisäksi.

Tällaisilla havainnoilla yksilölliset erot ylittävistä tulkintataipumuksista on käytännöllistä merkitystä esimerkiksi julkisissa tiloissa olevien ja päivittäin suurten ihmismassojen katsomien taideteosten suhteen, sekä esimerkiksi visuaalisen mainonnan haluttujen efektien suunnittelussa. Samoin tällaiset havainnot kuvien kokemiseen liittyvistä yleistendensseistä ovat tärkeitä haluttaessa hahmottaa esimerkiksi kuvataideteosten terapeuttisia vaikutusprosesseja. Tämä tutkielma johtopäätöksineen ei millään muotoa pyri väittämään, että jokainen katsoja kokisi kauhuksi mielletävää tunnetta tässä esimerkkeinä esiteltyjen teoksien edessä. Samoin ei voida sanoa, että kauhun tunne – jolla, kuten todettu, on monia alavivahteitaan – olisi jokaisella kokijalla samansävyinen. Pidän kuitenkin huomionarvoisena havaintoa, että kymmenien tutkittavien henkilöiden ryhmässä nousi keskimäärin esiin samansuuntaisia tendenssejä reagoida tiettyihin visuaalisiin elementteihin.

Tutkimuksen antina voidaan nähdä myös, että tämä on ollut yksi yritys vastata monien tutkijoiden pyyntöön, jonka mukaan taiteentutkimukseen olisi syytä yhdistää myös empiirisiä koeasetelmia sekä kognitiivisen psykologian ja neuropsykologian tulokulmia ja tutkimustietoa.²⁵⁰ Suomessa ja suomeksi tällaista tutkimusta ei varsinkaan ole vielä juuri tehty, joten tämä tutkielma rajoituksistaan huolimatta toiminee yhdenlaisena esitapauksena muille tällaisesta poikkitieteellisyydestä kiinnostuneille.

Jatkokysymyksiä tutkimukseni jättää auki viljalti. Tutkimuksessa kartoitettiin, mitkä visuaaliset elementit nousevat aineistossa esiin kauhistuttavaksi tunnevirittymäksi tulkittavaa reaktion jääytymistä aiheuttavina. Tämä työ ei ole vielä teorian tasolla spekulointeja syvemmin ottanut kantaa varsinaiseen kuvantulkinnan mekanismiin – eli siihen, *mikä* ko. elementeissä korostuneen kielteisen tulkinnan ja reaktion hyytymisen aiheutti. Missä määrin syynä oli omien kuva-aiheisiin liittyvien muistikuvien aktivoituminen ja missä määrin taas selittämätön kielteisyyden tunne, jolle katsoja itsekään ei osaisi avata syytä? Reaktioajan rajusta ja tilastollisesti merkitsevästä kasvusta voimme päätellä, että kognitiivinen kuormitus on ollut katsojassa huomattavaa ja täten sisältänyt jonkin välittömän hätkähdyksreaktion lisäksi oletettavasti myös omien muistiedustumien aktivoitumista ynnä muuta kiihtynyttä prosessointia suhteessa nähtyyn kuvaan, mutta tämän enempää ilmiön

²⁵⁰ Esim. Jacobsen 2010 ja Stafford 2007.

tarkasta luonteesta ei voida tämän tutkimuksen pohjalta sanoa. Olisi kiehtovaa tutkia tässä observoitujen käytösvasteiden lisäksi myös laadullisesti niitä tapoja, joilla katsojat sanallistavat kuvan herättämää tunnevirittettä ja päästä näin käsiksi myös tunneherätteelle annettuihin merkityksiin ja jatkotulkintoihin.

Jatkossa olisi myös kiintoisaa tutkia, löytyisikö reaktion vahvuudessa ja valenssissa eroja joidenkin kulttuuristen alaryhmien välillä. Reagoisivatko makaaberin estetiikan ystävät näytettyihin kuviin yhtä kielteisesti ja yhtä vahvalla hyytymisreaktiolla, ja jos reagoivat, selittääkö viehätystä reaktiolle annettu erilainen tulkinta tai merkitys? Alakulttuurien esteettisten mieltymysten ja tulkintojen tarkasteltua kontrastissa yleisiin kulttuurisiin tendensseihin on peräänkuulutettu taiteentutkimuksen kentällä.²⁵¹

Sumentavan esitystavan potentiaali yllyttää tunnereaktiota yleensäkin – ei vain groteskin tai makaaberin taiteen kohdalla - herättää myös mielenkiintoa. Selittäisikö tässä koeasetelmassa havaittu reaktioaikapiikki suhteessa melkein-kirkkaisiin, puolisumeisiin kuviin myös esimerkiksi impressionistisen taiteen tai unenomaisten, utuisen romanttisten kuvauksien suosiota ja niiden potentiaalia vedota tunteisiimme poikkeuksellisella tavalla? Vaikka tässä kokeessa reaktioaikapiikki esiintyikin vain suhteessa kielteissisältöisiin kuviin, voisi olla kiintoisaa tutkia lisää sumean esitystavan vaikutuksia myös muunsisältöisten visuaalisten kohteiden prosessointiin.

Kaiken kaikkiaan tämän tutkielman puitteissa sen kysymykseen alun perin suunnitteleman koeasetelma tuotti kiintoisaa lisäevidenssiä taiteenteoriassa esiintulleen universaalien merkin ja luonnollisen havaitsemisen käsitteille. Taidehistoriallisten ilmiöiden tutkiminen ei-taiteellisiksi suunniteltujen kuvasarjojen avulla on siis varteenotettava lisävaihtoehto vahvasti sosiohistoriallisissa konteksteissa elävien ärsykkeiden – eli tunnettujen taideteosten – rinnalle. Taiteen tulkittamiseen ja arvottamiseen liittyvien ilmiöiden syntyyn vaikuttavaa myös liuta ihmismielen psykologisia prosesseja, ulottuen objektien havaitsemisesta niiden emotionaaliseen käsittelyyn, ja näiden prosessien tutkiminen voi täydentää ymmärrystämme myös ko. ilmiöiden sosiaalisista ja historiallisista ilmiöistä. Yleisten tulkinnallisten tendenssien ymmärtämiseen tämä tutkielma on toivottavasti tuonut lisävaloa ja omalta osaltaan avannut nimenomaan kauheiden kuvien kognitiivista ikonologiaa hieman enemmän.

Kielteiseksi koettujen kuvasisältöjen tutkimukselle ylipäänsä on varmasti tilausta jatkossakin. Kauhistuttavia kuvia tutkiessa on käynyt laajasti selväksi, että varsinkin nykyisessä visuaalisessa

²⁵¹ Jacobsen 2010, 187.

kulttuurissa ja postmodernin kuvataiteen kentällä hätkähdyttämiseen ja pysäyttämiseen pyrkivät sisällöt ja esitystavat ovat keskeisessä osassa. Tutkimuksissa on lisäksi saatu viitteitä siitä, että kielteisessä tunnetilassa ihmiset myös hakeutuvat kielteissisältöisen taiteen ääreen, jolloin taideteokseen voi projisoida omaa huonoa oloaan ja vapautua siitä - niinpä universaalien kielteisten kuvasisältöjen ja niiden tunteisiin liittyvien mekanismien kartoitus voi osaltaan valaista myös ihmiskuntaa jo kauan kiehtoneen katharsis-elämyksen syntyä.²⁵² Haluttiin yhteys käsitteellistää sitten yksilöpsykologisen, evoluutiobiologisen tai sosio-kulttuurisen kontekstin kautta, tuntuvat kielteiset kuvat ja niihin kohdistuvat moninaiset reaktiot avaavan jonkin hyvin olennaisen ikkunan ihmiseen niin tuntevana ja sosiaalisena olentona kuin taiteen tekijänä ja katsojanakin.

²⁵² Cupchik 2014, 80.

Lähteet

- Alakoskela, M. 2014. The attentional biases in depression : an eye tracking study of affective visual stimuli categorization. Pro gradu –tutkielma. Jyväskylän yliopisto, psykologian laitos.
- Al-Shawaf, L., Conroy-Beam, D., Asao, K. & Buss, D. M. 2015. Human Emotions: An Evolutionary Psychological Perspective. *Emotion Review* 8, 173-186.
- Alter, A. L., Oppenheimer, D. M., Epley, N. & Eyre, R. N. 2007. Overcoming intuition: metacognitive difficulty activates analytic reasoning. *Journal of Experimental Psychology: General* 136 (4), 569.
- Andrade, E. B. & Cohen, J. B. 2007. On the consumption of negative feelings. *Journal of Consumer Research* 34 (3), 283-300.
- Aristoteles, Sihvola, J., Hohti, P. & Myllykoski, P. 1997. Runousoppi. Teoksessa Aristoteles, J. Sihvola, P. Hohti & P. Myllykoski (toim.) *Retoriikka*. Helsinki: Gaudeamus.
- Arnheim, R. 1997. *Visual thinking*. Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Arnheim, R. 1992. *To the Rescue of Art : Twenty-six Essays*. Berkeley: University of California Press.
- Athanassoglou-Kallmyer, N. 1992. Géricault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of the Scaffold. *The Art Bulletin* 74 (4), 599-618.
- Bahtin, M., Laine, T., Nieminen, P. & Salo, E. 2002. François Rabelais : keskiajan ja renessanssin nauru. (3. painos) Helsinki: Like.
- Behrens, R. R. 1998. Rudolf Arnheim: The Little Owl on the Shoulder of Athene. *Leonardo* 31 (3), 231-233.
- Berlyne, D. E. & Borsa, D. M. 1968. Uncertainty and the orientation reaction. *Perception & Psychophysics* 3 (1), 77-78, 79.
- Bock, A., Isermann, H. & Knieper, T. 2011. Quantitative Content Analysis of the Visual. Teoksessa E. Margolis & L. Pauwels (toim.) *The Sage handbook of visual research methods*. Sage.
- Boyer, P. 1998. Cognitive Tracks of Cultural Inheritance: How Evolved Intuitive Ontology Governs Cultural Transmission. *American Anthropologist* 100 (4), 876-889.
- Bozal Fernández, V. 2012. *The grotesque factor : essays*. Málaga Spain: Museo Picasso Málaga. Catalogue of exhibition held 22 October 2012-10 February 2013, Museo Picasso Málaga.
- Bradley, M. M., Cuthbert, B. N. & Lang, P. J. 1996. Picture media and emotion: Effects of a sustained affective context. *Psychophysiology* 33 (6), 662-670.
- Bullot, N. J. & Reber, R. 2013. The artful mind meets art history: Toward a psycho-historical framework for the science of art appreciation. *Behavioral and Brain Sciences* 36 (2), 123-37.
- Calvo, M. G. & Nummenmaa, L. 2007. Processing of unattended emotional visual scenes. *Journal of Experimental Psychology* 136 (3), 347-369.

- Calvo, M. G. & Avero, P. 2009. Reaction time normative data for the IAPS as a function of display time, gender, and picture content. *Behavior research methods* 41 (1), 184-191.
- Calvo, M. G. & Nummenmaa, L. 2011. Time course of discrimination between emotional facial expressions: The role of visual saliency. *Vision research* 51 (15), 1751-1759.
- Campbell, J. D. 2009. *Haunted: the uncanny in the drawings of Sophie Jodoin*: Montreal. Etc. Montreal (87), 51-54.
- Caseras, X., Garner, M., Bradley, B. P. & Mogg, K. 2007. Biases in Visual Orienting to Negative and Positive Scenes in Dysphoria: An Eye Movement Study. *Journal of Abnormal Psychology* 116 (3), 491-497.
- Chaouli, M. 2003. Van Gogh's ear – toward a theory of disgust. Teoksessa F. S. Connelly (toim.) *Modern art and the grotesque*. Cambridge: Cambridge University Press, 47-62.
- Cicero, M. T. & Caplan, H. 1954. *Ad C. Herennium : de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*. London: Heinemann. The Loeb classical library; ISSN no. 403. Lisäpainokset: Repr. 1968. - Repr. 1989. .
- Colavito, J. 2008. *Knowing fear : science, knowledge and the development of the horror genre*. Jefferson N.C.: McFarland & Co.
- Connelly, F. S. 2012. *The grotesque in Western art and culture : the image at play*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Connelly, F. S. 2003. *Modern art and the grotesque*. Cambridge UK: Cambridge University Press.
- Cunningham, W. A., Preacher, K. J. & Banaji, M. R. 2001. Implicit attitude measures: consistency, stability, and convergent validity. *Psychological science* 12 (2), 163-170.
- Cupchik, G. C. 1995. Emotion in aesthetics: Reactive and reflective models. *Poetics* 23 (1–2), 177-188.
- Cupchik, G. C. 2014. Theoretical foundations for an empirical aesthetics. Teoksessa P. P. L. Tinio & J. K. Smith (toim.) *The Cambridge Handbook of the psychology of aesthetics and the arts*. New York: Cambridge University Press, 60-85.
- Cupchik, G. C., Vartanian, O., Crawley, A. & Mikulis, D. J. 2009. Viewing artworks: Contributions of cognitive control and perceptual facilitation to aesthetic experience. *Brain and cognition* 70 (1), 84-91.
- Czachesz, I. 2009. *Metamorphosis and Mind: Cognitive Explorations of the Grotesque in Early Christian Literature*. *Metamorphoses: Resurrection, Body and Transformative Practices in Early Christianity* 1, 207.
- Damasio, A. R., 2005. *Descartes' error : emotion, reason, and the human brain*. London; New York: Penguin.
- De Cesare, A. & Codispoti, M. 2008. Fuzzy Picture Processing: Effects of Size Reduction and Blurring on Emotional Processing. *Emotion* 8 (3), 352-363.
- Dolan, R. J. 2002. Emotion, Cognition, and Behavior. *Science* 298 (5596), 1191-1194.

- Dolcos, F., LaBar, K. S. & Cabeza, R. 2005. Remembering one year later: Role of the amygdala and the medial temporal lobe memory system in retrieving emotional memories. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* 102 (7), 2626-2631.
- Dutton, D. 2009. *The art instinct : beauty, pleasure, & human evolution*. New York: Bloomsbury Press.
- Eco, U. 2007. *On ugliness*. London: Harvill Secker.
- Eilola, J. 2009. *Makaaberi ruumis : mielikuvia kuolemasta ja kehosta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Eizenman, M., Yu, L. H., Grupp, L., Eizenman, E., Ellenbogen, M., Gemar, M. & Levitan, R. D. 2003. A naturalistic visual scanning approach to assess selective attention in major depressive disorder. *Psychiatry research* 118 (2), 117-128.
- Ekman, P. & Cordaro, D. 2011. What is Meant by Calling Emotions Basic. *Emotion Review* 3 (4), 364-370.
- Elkins, J. 2004. *Why are our pictures puzzles?: on the modern origins of pictorial complexity*. New York & London: Routledge.
- Fingesten, P. 1984. Delimitating the Concept of the Grotesque. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 42 (4), 419-426.
- Flykt, A. 2005. Visual search with biological threat stimuli: Accuracy, reaction times, and heart rate changes. *Emotion* 5 (3), 349-350-353.
- Freedberg, D. 1989. *The power of images : studies in the history and theory of response*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gerger, G., Leder, H. & Kremer, A. 2014. Context effects on emotional and aesthetic evaluations of artworks and IAPS pictures. *Acta Psychologica* 151, 174-183.
- Gombrich, E. H. 1982. *Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation*. Teoksessa *The image and the eye : further studies in the psychology of pictorial representation*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 278-297.
- Gombrich, E. H. 1982. *The image and the eye : further studies in the psychology of pictorial representation*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Gombrich, E. H. 1982. *Standards of Truth: The arrested image and the moving eye*. Teoksessa *The image and the eye : further studies in the psychology of pictorial representation*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 244-277.
- Gombrich, E. H. 1977. *Art and illusion : a study in the psychology of pictorial representation*. (5. painos) Oxford: Phaidon.
- Gotlib, I. H. & McCann, C. D. 1984. Construct accessibility and depression: an examination of cognitive and affective factors. *J Pers Soc Psychol.* 47 (2), 427-439.
- Grandjean, D. & Scherer, K. R. 2008. Unpacking the Cognitive Architecture of Emotion Processes. *Emotion* 8 (3), 341-351.

- Green, A. E., Mays, D., Falk, E. B., Vallone, D., Gallagher, N., Richardson, A., Tercyak, K. P., Abrams, D. B. & Niaura, R. S. 2016. Young adult smokers' neural response to graphic cigarette warning labels. *Addictive Behaviors Reports* 3, 28-32.
- Hälbig, T. D., Borod, J. C., Frisina, P. G., Tse, W., Voustantioun, A., Olanow, C. W. & Gracies, J. 2011. Emotional processing affects movement speed. *Journal of neural transmission* 118 (9), 1319-1322.
- Harpham, G. G. 2006. *On the grotesque : strategies of contradiction in art and literature. (2. painos)* Aurora Colo.: Davies Group. *Critical studies in the humanities*.
- Hemenover, S. H. & Schimmack, U. 2007. That's disgusting! ..., but very amusing: Mixed feelings of amusement and disgust. *Cognition and Emotion* 21 (5), 1102-1113.
- Hogarth, W. & Paulson, R. 1997. *The analysis of beauty*. New Haven Conn.: Yale University Press.
- Hoving, K. A. 2003. *Convulsive bodies: the grotesque anatomies of surrealist photography*. Teoksessa F. S. Connelly (toim.) *Modern art and the grotesque*. Cambridge: Cambridge University Press, 220-240.
- Jacobsen, T. 2010. Beauty and the brain: culture, history and individual differences in aesthetic appreciation. *Journal of anatomy* 216 (2), 184-191.
- Jokinen, J. P., Silvennoinen, J. M., Perälä, P. M. & Saariluoma, P. 2015. Quick Affective Judgments: Validation of a Method for Primed Product Comparisons. *Proceedings of the 33rd Annual ACM Conference on Human Factors in Computing Systems*.
- Julkunen, I. 2014. *Interpretation of ambiguous visual stimuli in depression : a behavioral response study. Pro gradu –tutkielma*. Jyväskylän yliopisto, psykologian laitos.
- Kokkonen, M. 2010. *Ihastuttavat, vihasuttavat tunteet. Opi tunteiden säätelyn taito*. Jyväskylä: PS-kustannus.
- Kristeva, J. 1982. *Powers of horror : an essay on abjection*. New York: Columbia University Press.
- Kuusamo, A. 1996. *Tyylistä tapaan : semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus. Diss. Helsingin yliopisto.
- Lang, P. & Bradley, M. M. 2007. The International Affective Picture System (IAPS) in the study of emotion and attention. *Handbook of emotion elicitation and assessment* 29.
- Lang, P. J., Bradley, M. M. & Cuthbert, B. N. 1997. *International Affective Picture System (IAPS): Technical Manual and Affective Ratings*. NIMH Center for the Study of Emotion and Attention.
- Laurence, R. 2012. *Sophie Jodoin's drawings are charged with the spectres of trauma*. Vancouver: Vancouver Free Press Publishing Corp.
- Lawson, C. & MacLeod, C. 1999. Depression and the interpretation of ambiguity. *Behaviour research and therapy* 37 (5), 463-474.
- Leder, H. 2014. Information processing approaches to art appreciation. Teoksessa P. P. L. Tinio & J. K. Smith (toim.) *The Cambridge handbook of the psychology of aesthetics and the art*. New York: Cambridge University Press, 115-138.

- Leder, H., Belke, B., Oeberst, A. & Augustin, D. 2004. A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. *British Journal of Psychology* 95 (4), 489-508.
- Leder, H. & Nadal, M. 2014. Ten years of a model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments : The aesthetic episode ? Developments and challenges in empirical aesthetics. *British Journal of Psychology* 105 (4), 443-464.
- LoBue, V. & DeLoache, J. S. 2010. Superior detection of threat-relevant stimuli in infancy. *Developmental science* 13 (1), 221-228.
- LoBue, V. 2010. What's so scary about needles and knives? Examining the role of experience in threat detection. *Cognition and Emotion* 24 (1), 180-187.
- Lull, R. B. & Bushman, B. J. 2015. Do Sex and Violence Sell? A Meta-Analytic Review of the Effects of Sexual and Violent Media and Ad Content on Memory, Attitudes, and Buying Intentions. *Psychological Bulletin*, 141(5), 1022-1048.
- Marković, S. 2010. Aesthetic experience and the emotional content of paintings. *Psihologija* 43 (1), 47-64.
- Martindale, C. 2007. Recent trends in the psychological study of aesthetics, creativity, and the arts. *Empirical Studies of the Arts* 25 (2), 121-141.
- Martindale, C., Moore, K. & Borkum, J. 1990. Aesthetic Preference: Anomalous Findings for Berlyne's Psychobiological Theory. *The American Journal of Psychology* 103 (1), 53-80.
- Mastandrea, S. 2014. How emotions shape aesthetic experiences. Teoksessa P. P. L. Tinio & J. K. Smith (toim.) *The Cambridge handbook of the psychology of the aesthetics and the arts*. New York: Cambridge University Press, 500-518.
- Mather, M. & Nesmith, K. 2008. Arousal-enhanced location memory for pictures. *Journal of Memory and Language* 58 (2), 449-464.
- Mathews, A. & MacLeod, C. 1985. Selective processing of threat cues in anxiety states. *Behaviour research and therapy* 23 (5), 563-569.
- McAndrew, F. T. & Koehnke, S. S. 2016. On the nature of creepiness. *New Ideas in Psychology* 43, 10-15.
- McManus, I. C. & Stöver, K. 2014. Aesthetics and Photography. Teoksessa P. P. L. Tinio & J. K. Smith (toim.) *The Cambridge Handbook of The Psychology of Aesthetics and The Arts*. New York: Cambridge University Press, 243-276.
- Men, D., Huang, Y. & Hu, X. 2013. Study of Colors Cognitive Preference in Grotesque Advertising With Influence Factors of Consumers' Gender, Age and Living Areas. *International Conference on the Modern Development of Humanities and Social Science*. Researchgate.net: .
- Mikels, J. A., Fredrickson, B. L., Larkin, G. R., Lindberg, C. M., Maglio, S. J. & Reuter-Lorenz, P. A. 2005. Emotional category data on images from the International Affective Picture System. *Behav Res Methods* 37 (4), 626-630.
- Mitchell, W. J. T. 1986. *Iconology : image, text, ideology*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.

- Mocaiber, I., Perakakis, P., Pereira, M. G., Pinheiro, W. M., Volchan, E., de Oliveira, L. & Vila, J. 2011. Stimulus appraisal modulates cardiac reactivity to briefly presented mutilation pictures. *International Journal of Psychophysiology* 81 (3), 299-304.
- Mogg, K., Bradbury, K. E. & Bradley, B. P. 2006. Interpretation of ambiguous information in clinical depression. *Behaviour research and therapy* 44 (10), 1411-1419.
- Morgan, J. 2002. *The Biology of Horror : Gothic Literature and Film*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Öhman, A., Flykt, A. & Esteves, F. 2001. Emotion drives attention: detecting the snake in the grass. *J Exp Psychol Gen* 130 (3), 466-78.
- Panofsky, E. 1955. *Meaning in the visual arts : papers in and on art history*. Garden City N.Y.: Doubleday Anchor Books.
- Ramachandran, V. S. & Hirstein, W. 1999. The science of art: A neurological theory of aesthetic experience. *Journal of consciousness Studies* 6 (6-7), 15-51.
- Ruch, W. & Malcherek, J. 2010. Sensation Seeking, General Aesthetic Preferences, and Humor Appreciation as Predictors of Liking of the Grotesque. *Journal of Literary Theory* 3 (2), 333-351.
- Russell, J. A. 2003. Core affect and the psychological construction of emotion. *Psychological review* 110 (1), 145.
- Schaefer, A., Nils, F., Sanchez, X. & Philippot, P. 2010. Assessing the effectiveness of a large database of emotion-eliciting films: A new tool for emotion researchers. *Cognition and Emotion* 24 (7), 1153-1172.
- Scherer, K. R. 2005. What are emotions? And how can they be measured? *Social science information* 44 (4), 695-729.
- Schimmack, U. 2007. Methodological issues in the assessment of the affective component of subjective well-being. Teoksessa A. D. Ong & M. H. M. Van Dulmen (toim.) *Oxford handbook of methods in positive psychology*. New York: Oxford University Press
- Seppä, A. 2012. *Kuvien tulkinta : menetelmäopas kuvataiteen ja visuaalisen kulttuurin tulkitsijalle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Silvia, P. J. 2009. Looking past pleasure: Anger, confusion, disgust, pride, surprise, and other unusual aesthetic emotions. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 3 (1), 48.
- Soranzo, A. & Newberry, M. 2015. The uncatchable smile in Leonardo da Vinci's La Bella Principessa portrait. *Vision research* 113, Part A, 78-86.
- Stafford, B. M. 2007. *Echo objects: The cognitive work of images*. University of Chicago Press.
- Teghtsoonian, R. & Frost, R. O. 1982. The effects of viewing distance on fear of snakes. *Journal of Behavior Therapy and Experimental Psychiatry* 13 (3), 181-190.
- Tinio, P. P. L. & Smith, J. K. 2014. *The Cambridge handbook of the psychology of aesthetics and the arts*. Cambridge handbooks in psychology.

- Verstegen, I. 2006. A Plea for a Cognitive Iconology within Visual Studies. *Contemporary Aesthetics* 4.
- Verstegen, I. 2014. *Cognitive Iconology : When and How Psychology Explains Images*. Amsterdam: Brill Academic Publishers.
- Wagner, V., Menninghaus, W., Hanich, J. & Jacobsen, T. 2014. Art schema effects on affective experience: The case of disgusting images. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 8 (2), 120.
- Williams, J. M., Mathews, A. & MacLeod, C. 1996. The emotional Stroop task and psychopathology. *Psychological bulletin* 120 (1), 3-24.
- Winkielman, P. & Cacioppo, J. T. 2001. Mind at ease puts a smile on the face: Psychophysiological evidence that processing facilitation elicits positive affect. *Journal of personality and social psychology* 81 (6), 989-1000.

Elektroniset lähteet:

<https://kunstgeschichte.univie.ac.at/en/research-projects/laboratory-for-cognitive-research-in-art-history/> , viitattu 17.9.2015.

<http://sophiejodoin.com/site/oeuvres-works/>, viitattu 21.4.2016.

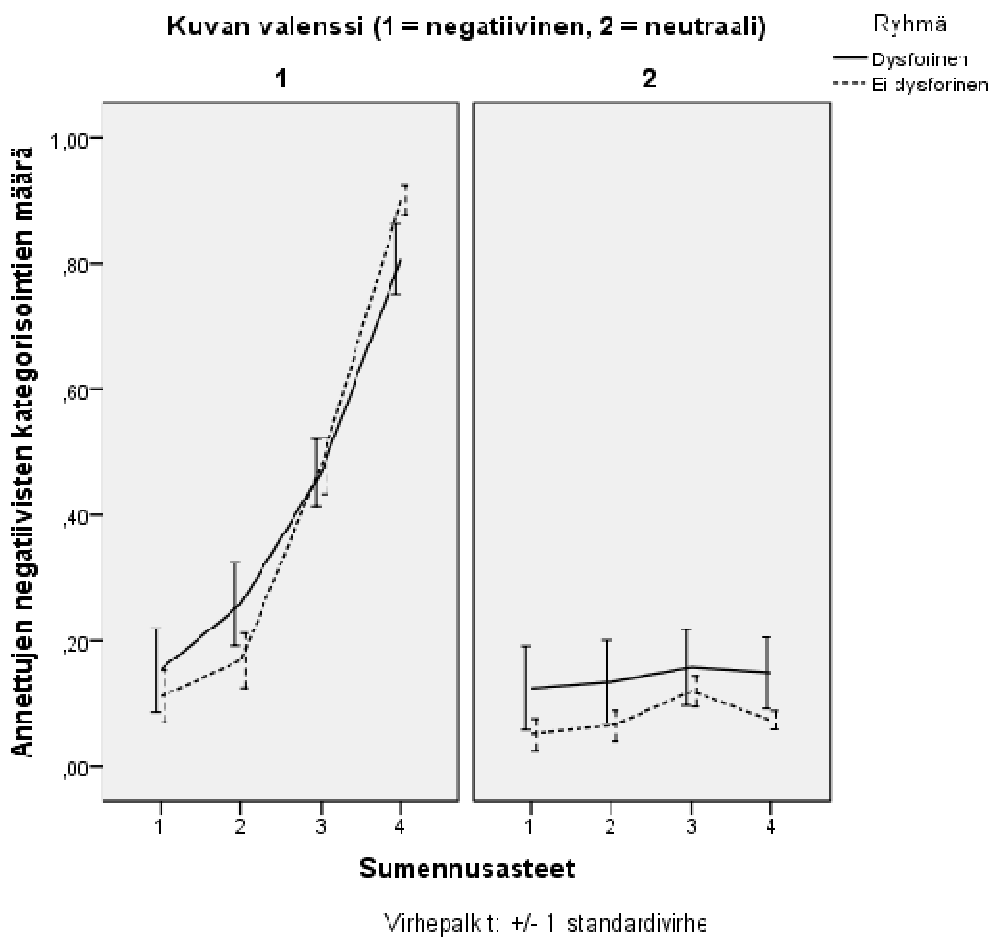
<http://www.andydenzler.com/index/>, viitattu 21.4.2016.

<http://www.mayakulenovic.com/writingac.htm>, viitattu 20.4.2016

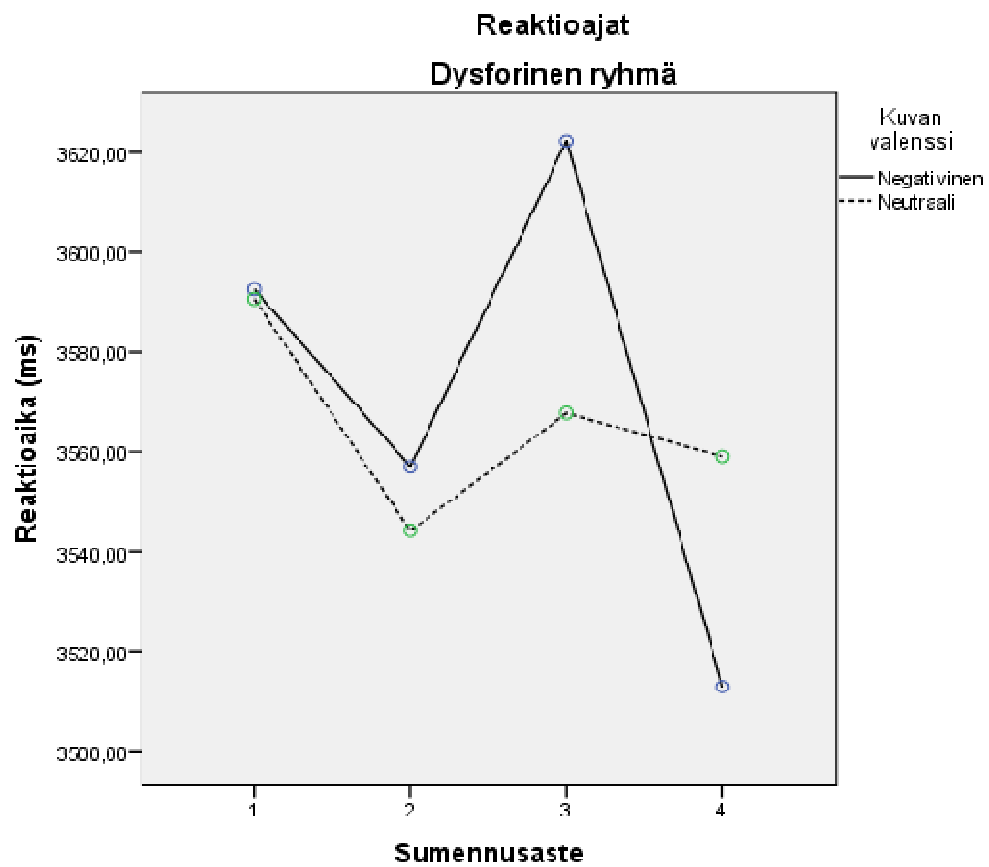
<http://www.mayakulenovic.com/interviewatlas.htm>, viitattu 20.4.2016.

Merriam-Webster –sanakirja ja Oxford Dictionary, internet-versiot. Viitattu 20.7.2015.

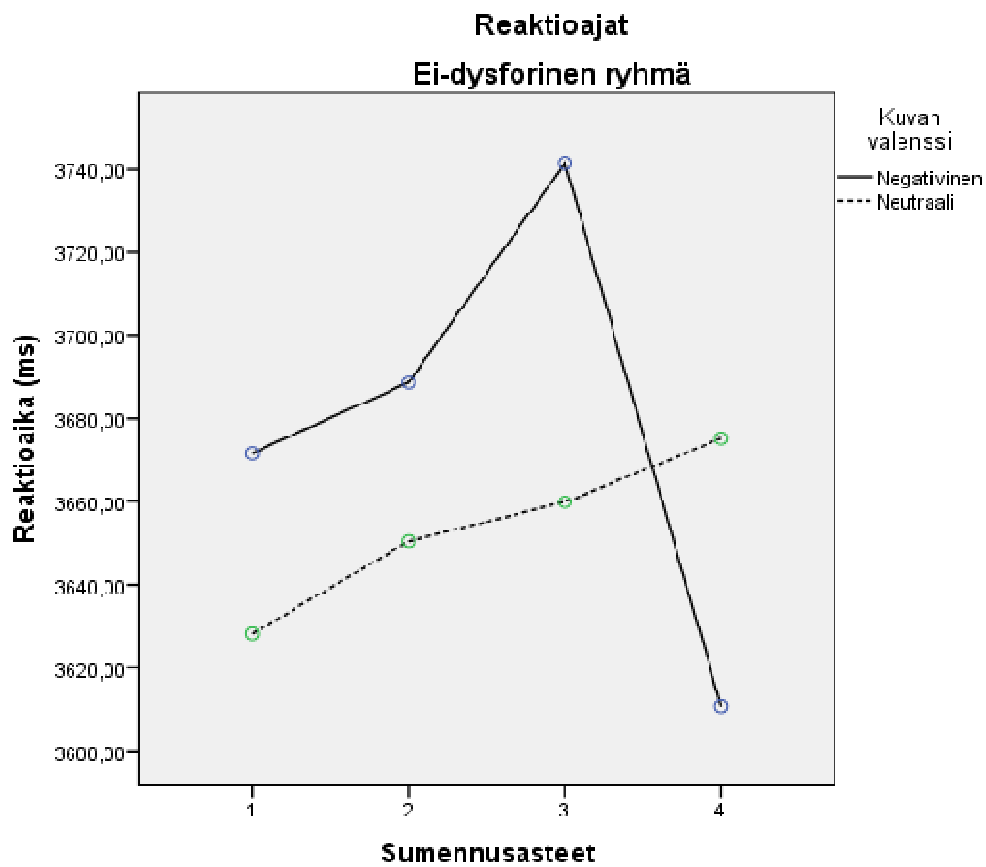
KUVALIITE 1



Kuvaaja 1. Negatiivisten kategorisointien lukumäärät halki sumennusasteiden negatiivisia ja neutraaleja kuvia kohtaan molemmissa koeryhmissä. Vasen laatikko (1) kuvaa annettujen negatiivisten tulkintojen lukumäärää kielteisiksi määriteltyihin kuviin, oikea (2) taas neutraaleiksi määriteltyihin. Horisontaalisesti x-akselilla kummankin laatikon alla kulkevat kuvan sumeusasteet (1 = täysin sumea, 4 = täysin kirkas). Kaksi eri janaa kummassakin laatikossa kuvastavat kahta koeryhmäämme: yhtenäinen viiva dysforisia (masentuneita) henkilöitä, katkonainen viiva ei-dysforisia. Vertikaalinen y-akseli kuvaa kielteisten kategorisointien esiintymistä ajatuksella, että mitä lähemmäs arvoa 1 jana kohoaa, sitä enemmän kyseistä kuvaluokkaa kohtaan kyseisen janan edustama ryhmä antoi kielteistä kategorisointia.



Kuvaaja 2. Reaktioajat dysforisessa koeryhmässä negatiivisia ja neutraaleja kuvia kohtaan.



Kuvaaja 3. Reaktioajat ei-dysforisessa koeryhmässä negatiivisia ja neutraaleja kuvia kohtaan.

Parittaisten otosten t-testi

			Parien erot				t	df	Sig. (2- hätai- nen)	
			Kes- kiarvo	Standardipoik- keama	Keskivir- -heen keskiarv o	95% luottamusväli Matalamp Korkeam -pi				
Pari 1	Time 1.1 – Time 1.2		22.68	78.94	14.41	-6.79	52.16	1.57	29	.126
Pari 2	Time 2.1 – Time 2.2		25.53	68.09	12.43	.11	50.96	2.05	29	.049
Pari 3	Time 3.1 – Time 3.2		68.06	75.85	13.84	39.73	96.38	4.91	29	.000
Pari 4	Time 4.1 – Time 4.2		-55.33	156,79	28.62	-113.88	3.21	- 1.93	29	.063

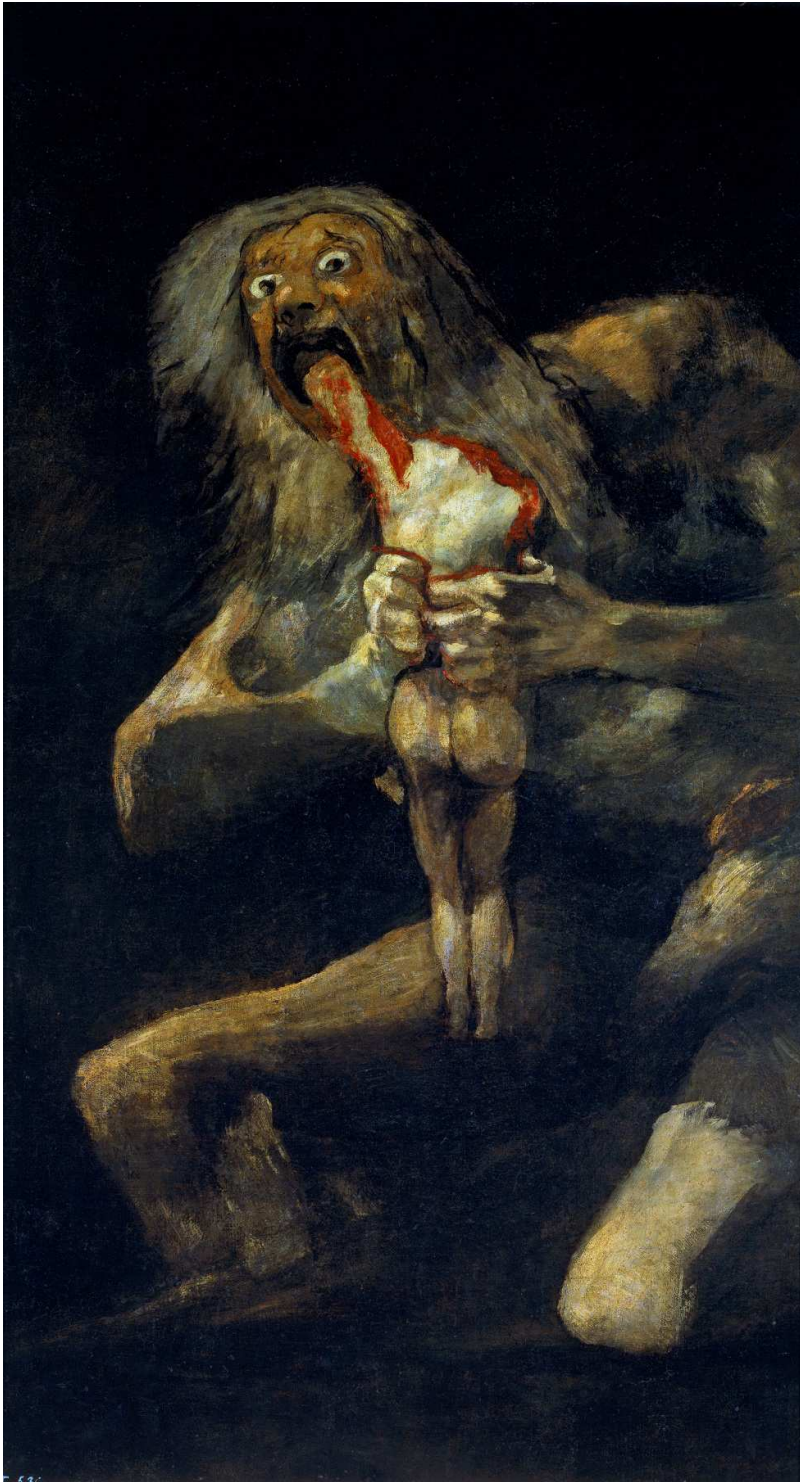
Taulukko 1. Tulokset t-testistä, jossa verrattiin eroja reaktioajoissa (“Time”) kaikilla sumennusasteilla (1-4) sekä negatiivisia että neutraaleja kuvia kohtaan (x.1, x.2). Kukin pari edustaa yhtä kuvan sumeusastetta. Pari 3 on Sig.- eli merkitsevyyssarvoltaan saavuttanut p-arvon .000, tarkoittaen että tuolla sumeusasteella (toiseksi kirkkain, eli Gaussian Blur -efekti ollut 25-prosenttinen) koehenkilöidemme reagoitajat kielteisiin ja neutraaleihin kuviin erosivat toisistaan tilastollisesti erittäin merkittävästi.

KUVALIITE 2

Kuva 1. Nan Goldin. Nan one month after being battered. 1984. Värivalokuva. Cibachrome-paino paperille. 695 x 1015 mm. Kokoelma: Tate. Kuvalähde: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045>. 14.4.2016.



Kuva 2. Théodore Géricault. Têtes coupées. Irtilleikatut päät. 1818. Öljy kankaalle. 50 × 61 cm.
Kuvälähde: Wikimedia Commons. 14.4.2016.



Kuva 3. Francisco Goya. Saturnus nielee lapsensa. 1819–1823. Kankaalle siirretty seinämaalaus, öljy. 143cm x 81cm. Museo del Prado, Madrid. Kuvalähde: Wikimedia Commons. 12.11.2014.



Kuva 4. Peter Paul Rubens. Medusan pää. Väri kankaalle. 1617-1618. Kunsthistorisches Museum, Wien. Kuvalähde: Wikimedia Commons. 14.4.2016



Kuva 5. Francis Bacon. Figure with Meat. 1954. Öljy kankaalle. 129.9 x 121.9 cm. Art Institute of Chicago. Kuvälähde: Wikipedia 14.4.2016.



Kuva 6. Sophie Jodoin. Homicide 4. 2008. Öljy mylarille, 28 x 21.5 cm. Kuvalähde: <http://sophiejodoin.com/site/wp-content/uploads/2012/06/SJ63.jpg>. Viitattu 21.4.2016.



Kuva 7. Andy Denzler. Black Water IV. 2016. Öljy kankaalle, 180 x 150 cm. Kuvalähde: www.andydenzler.com Viitattu 21.4.2016



Kuva 8. Maya Kulenovic. LEARNED. 2012. Öljy kankaalle, 51 x 67 cm. Kuvalähde: http://www.mayakulenovic.com/selection/kulenovic_learned_1.jpg. Viitattu 20.4.2016.



Kuva 9. Man Ray. Markiisitar Casati. 1922. Valokuva. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Pariisi. Kuvälähde: <https://artblart.files.wordpress.com/2013/03/image-4-web.jpg>, Viitattu 14.4.2016.



Kuva 10. Gottfried Helnwein. Marilyn Mansonin Golden age of grotesque –albumin kansi. 2003. Interscope Records. Kuvälähde: Wikipedia. Viitattu 22.4.2016.