

B. d. 11.3

N. 23346

KANSANKIRJASTO 9

FREDR. J. LINDSTRÖM

# KUVAAMATAITEET

JA

# YLEISÖ



SUOMALAISEN  
KIRJALLISUUDEN SEURA  
HELSINKISSÄ.

Kansanvalistus-seuran Toimituksia 138.

32:nen vuosikerta.

1906. 1:nen vihko.

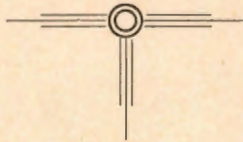
Polistettu SKS:n kirjaston kokoelmista

Fredr. J. Lindström.

# Kuvaamataiteet ja yleisö.

Lyhyt opas

taidekokoelmissa kävijöille.



Helsingissä 1906.

Kansanvalistus-seuran kustannuksella.

1906. Kirjapainoyhtiö Valo.

Helsingissä v. 1906.

Kirjapainoyhtiö Valo.



## LUKIJALLE.

**S**uuren yleisön taidekasvatuksen edistämiseksi ja sen taiteellisen sivistyksen kohottamiseksi tehdään nykyään kaikkialla innokasta työtä. Tarkoituksena on koettaa herättää kansassa — olosuhteista riippuen tietysti etupäässä kaupungeissa — samallaista harrastusta kuvaamataiteihin kuin sillä jo on kirjallisuuteen ja soitantoon. Muissa maissa pyritään tähän päämäärään varsinkin kahta tietä: opastamalla yleisöä suuremmissa joukoissa taidekokoelmissa sekä toimittamalla selittävää käsikirjallisuutta yksityisten kokoelmissa kävijöiden tarpeeksi. Edelliseen keinoon katsoen on meillä Suomessakin jo tehty ainakin alku, mutta suomenkielinen kuvaamataiteita — paitsi niiden historiaa — käsittelevä kirjallisuus sen sijaan puuttuu tietääksemme meiltä täydellisesti.

Ensimmäisenä vaatimattomana yrityksenä lyhyeksi oppaaksi taidekokoelmissa käyvää suurta yleisöä varten ilmestyy nyt tämä kirjanen. Se on aijottu etupäässä sellaisille, jotka eivät voi eivätkä ehdi hyväkseen käyttää runsasta vieraskielistä kirjallisuutta. Sen tarkoitus on määrännyt sen laajuuden ja esitettävien asioiden valinnan; missä määrin tämä on onnistunut ja tarkoituksenmukainen, se jääköön käyttäjien arvosteltavaksi.

Ne taidetta harrastavat henkilöt, joiden kehoituksesta ryhdyin tällaista opasta kirjoittamaan, olivat aluksi suunnitelleet sen pieneksi, aivan helppohintaiseksi vihkoseksi. Mutta Kansanvalistusseura, jolle se tarjottiin kustannettavaksi, katsoi sen parem-

min soveltuvan Seuran tarkoituksiin jossain määrin laajennettuna. Jotta ei alkuosan käsikirjoitusta olisi tarvinnut valmistaa aivan uudestaan, kehoitettiin allekirjoittanutta lisäämään siihen joitakuita selontekoja, analyyseja, yleisesti tunnetuista kotimaisista taideteoksista. Ja siten sai kirjanen nykyisen muotonsa.

*F. L.*

---



**T**aidekokoelmia pidetään markkinapaikkoina, missä uusia tavaroita ohikulkiessa arvostellaan, kiitetään ja halveksitaan; ja niiden tulisi olla pyhäkköjä, joissa hiljaisessa ja äänettömässä nöyryydessä ja mieltäylentävässä yksinäisyydessä voisi suuria taiteilijoita ihaila, sekä pitkällä, herkeämättömällä katselemisella viehättävimpien ajatusten ja tunteiden päivänpaisteessa itseään lämmittää.«

»Taiteilijoiden taikakuvat ovat mykkiä ja umpimielisiä, jos niitä kylminä katselette; teidän sydämenne täytyy niitä *ensin* voimakkaasti puhutella, jos mieli niiden teille puhua ja voida koko voimallaan teihin vaikuttaa.« — —

»Oikea nautinto vaatii hiljaista ja rauhaisata mielen keskittämistä, eikä se ilmaiseikse huudahduksina eikä kätentaputuksina, vaan ainoastaan sisäisinä sielun liikkeinä.«

Näin kirjoitti v. 1797 saksalainen romantikko W. H. Wackenroder teoksessaan »Taidetta rakastavan luostariveljen sydämen purkauksia«. Samat sanat voi sovittaa meidänkin aikamme oloihin, sillä suuren yleisön suhde kuvaamataiteihin ei ole tuon pitkän ajan kuluessa sanottavasti muuttunut. Kuinka monelle niistä, jotka käyvät taidekokoelmissa ja taidenäyttelyissä, on tuollainen käynti muuta kuin joko joutohetken kuluttamista, sovinnaisen tavan noudattamista tai korkeintaan aiheen etsimistä keskustelulle



»sivistyneessä« seurassa voidakseen siten osoittaa, että seuraa aikaansa yhtä hyvin kuin toisetkin? Kuinka monelle on taiteen parissa vietetty hetki hiljainen juhlahetki, jolloin mieli ylenee ja avartuu ja jonka vaikutus kestää vielä sittenkin kun on taidekokoelman oven takanaan sulkenut, herättäen halua yhä uudelleen syventyä jo ennen nähtyihin teoksiin ja siten yhä paremmin käsittää niiden henkilöiden elämäntyön suurta merkitystä, joiden rikkaan sieluelämän tulkkeja nuo teokset ovat? Kuinka monille niistä, jotka kylminä kulkevat taideteoksen luota toiselle, johtuu mieleenkään, että noissa teoksissa eri aikakaudet heille tarjoavat nautittavaksi parastaan ja omintaan, ja että heidän on oma syynsä, jos jäävät tuota nautintoa vaille?

Vain ani harvoille.

Keitä ovat sitten nämä harvat? Ovatko he ehkä erityisillä luonnonlahjoilla varustettuja onnellisia, joiden sielullinen vastaanottavaisuus ja henkinen käsityskyky jo syntymästä on suurempi kuin tavallisten ihmisten? Vai kentiesi yksinomaan rikkaita, joilla on yltäkyllin varoja ja aikaa hankkiakseen itselleen nautintoja, jotka eivät ole työmiehen tavotettavissa? Tämäntapaisiin kysymyksiin vastattakoon uusilla kysymyksillä. Ovatko kaikki ne, jotka lukevat kirjallisuuden tuotteita tai soitannosta nauttivat, erityisillä synnynnäisillä lahjoilla varustettuja? Ja eikö varatonkin voi meidän aikanamme lukuhaluaan ja musiikinrakkauttaan tyydyttää? Mistä johtuu kansassa yhä laajemmalle leviävä kirjallisuuden harrastus? Epäilemättä kasvatuksesta. Mutta kaikki kasvatusta olisi turhaa, ellei kansa itse sen arvoa ja välttämättömyyttä ymmärtäisi ja sitä kannattaisi. Mikä on syynä yleisön välinpitämättömyyteen ku-

vaamataiteita kohtaan? Yleisön kasvatuksen puute. Mutta niin kauvan kuin yleisö itse ei tuota puutetta tajua eikä kasvatusta kaipaa, ei oloissa mitään muutosta voi tapahtua. Hyvän kirjallisuuden ja hyvän musiikin kasvattava arvo on jo kauan sitten tunnettu ja tunnustettu, mutta kuvaamataiteiden merkitys on yhä vieläkin useimmille epäselvänä. Ja kuitenkin ovat nämät kaikki, niin runous ja soitanto kuin kuvaamataidekin, vain saman samasta juuresta versovan puun eri haaroja. Tämä puu on taide ja sen juuri on *joka* ihmisen sieluun jo syntyessä kätketty kauneudenkaipuu.

Mitä on sitten taide?

Mitä on taide?

Koettakaamme löytää vastaus havainnollisen esimerkin avulla.

Laajan suon reunalla seisoo kesäisenä iltana auringon mailleen mennessä kolme miestä. — Ensimmäinen antaa katseensa kulkea mättäältä mättäälle, puulta toiselle. Hän tarkastelee jalkojensa juuressa olevaa sammalta suurennuslasilla ja merkitsee tekemänsä havainnot kirjaan. Tuossa vetää hänen huomionsa puoleensa oudon näköinen kukka ja tuolla vähän edempänä pienen lampareen reunalla kasvava saraheinä. Hänen mielenkiintoaan herättävät suolla kasvavat puut, niiden muoto, kasvu ja väri, mikäli ne eroavat kuivalla maalla kasvavista samansukuisista puista. Hän tutkii näin jokaisen yksityisseikan ja kotiinpalatessaan vie hän mukanaan joukon uusia *tietoja*, joilla hän sitten luonnollista ilmaisutarvettaan noudattaen rikastuttaa muidenkin tietovarastoa. — Toinenkin saman suon reunalla seisova mies näkee mättäät ja puut, sammaleet ja kukat, lampareen ja saraheinät, mutta hän näkee ne sittenkin toisin



kuin edellinen: ei yksityisinä, hajanaisina esineinä, vaan osina kokonaisuudesta, yhteen sulautuvina viivoina, pintoina ja väreinä, jotka herättävät hänen sielussaan oudon tunnelman. Tuo aava, yksitoikkoinen, rannaton suo, erämaan syvä äänettömyys ja lampareesen värejäan kuvastava taivas ja kultiaan kimaltava laskeva aurinko täyttävät hänen mielensä alakuloisuuden sekaisella nautinnolla. Ja hänenkin ilmaisutarpeensa herää, hänkin tahtoo siirtää suon synnyttämät vaikutelmat toisille, herättää toisissakin samoja *tunteita*, joita hänellä itsellä oli. Mutta hän tietää, että tällainen tunteiden siirto toisille voi vain välillisesti, ulkoisten havainnollisten merkkien avulla tapahtua. Ja niin luo hän suon kuvan joko sanoin tai värein, ja mitä lähempänä tämä kuva on sitä, mikä hänen sieluunsa suon reunalla seisoessa painui, sen paremmin hän voi myöskin saada oman tunnelmansa muissakin herätetyksi. — Kolmas mies tuntee suota katsellessaan vain mielipahaa. Sillä suo on hänen vihollisensa: se huokuu hallaa viljaille ja tauteja ympäristön asukkaille; lampareet, joissa aurinko kuvaansa katselee, ovat pahimmat kylmän pesät ja suon kasvisto on melkein käytännöllistä arvoa vailla. Mielipaha herättää hänessä halun poistaa pahan syyt, vaikuttaa voimakkaasti hänen *tahtoonsa*. Hän ojittaa suon, kuivaa lampareet, kääntää maan pelloksi ja häätää pois hallan ja taudin.

Ensimmäinen mies on tiedemies, toinen taiteilija, kolmas käytännöllinen ihmisystävä. Ensimmäisellä elämä vaikuttaa pääasiallisesti järkeen, toisella pääasiallisesti tunteihin, kolmannella tahtoon. Eroitus ei kuitenkaan luonnollisesti todellisuudessa aina näin jyrkästi ilmaannu, voihan esim.

taiteilijakin joskus innostua asioita järjenkin' kannalta tutkimaan lisätäkseen tietojaan tai voi hän ryhtyä käytännöllisiin toimiin epäkohtien parantamiseksi. Mutta pääasiallisesti on hänen sieluelämänsä kuitenkin sellainen, että siinä tunteilla on huomattava etusija.

»Taiteilijan koko tehtävä maailmassa on olla näkevä ja tunteva olento, olla niin hennon ja herkän tunteen työaseena, ett'ei ainoakaan varjo, ei ainoakaan vivahdus, ei ainoakaan viiva, ei ainoakaan hetkellisesti leimahtava ja yhtä nopeasti haihtuva hänen ympärillään olevien näkyväisten esineiden aiheuttama vaikutelma tai liike, jonka ne herättävät hänen sielussaan, jää huomioon ottamatta tai häviää hänen muistonsa kirjasta. Hänen asiansa ei ole miettiä, tuomita, todistaa tai tietää. Hänen paikkansa ei ole lukuhuone tai tuomaripöytä, asianajajanpenkki tai kirjasto. Ne ovat muita ihmisiä ja toista työtä varten. Hän ajatteleen sivumennen, tehköön silloin tällöin järkipäätelmiään, kun hänellä ei ole muuta parempata tehtävätä, omistakoon itselleen sellaisia tiedon murusia, joita hän voi kumartumatta poimia ja vaivatta saavuttaa, mutta ei mikään niistä ole hänen oikea tehtävänsä. Hänen elintyönsä on yksinomaan kahdellainen: nähdä, tuntea«. (John Ruskin.)

Taide on siis sellainen ihmisen luonnollisen ilmaisu-tarpeen aiheuttama toiminta, että hän määrättyjen ulkonaisten merkkien, muotojen, viivojen, värien, äänien tai liikkeiden avulla koettaa herättää toisissa ihmisissä samoja tunteita, joita hänessä itsessään on joku ulkonainen tai sisällinen havainto synnyttänyt. Ja taideteos on siis taiteilijan tunne-elämän aisteilla havaittava ilmaus.

**Taideteos.** Mutta voidaksemme taiteilijan tunteita täysin käsittää, on tärkeätä, että niin suuressa määrin kuin mahdollista ymmärrämme sitä merkkikieltä, jonka avulla taiteilija yleisöön vaikuttaa, s. o. niitä keinoja, joita hän käyttää ja niitä lakeja, joita hän seuraa taideteosta luodessaan. Sillä mitä paremmin voimme yksityisessä teoksessa tajuta paitsi sen *sisällystä*: sen aihetta ja tämän herättämiä tunteita, myöskin sen *muotoa*: sen puhtaasti taiteellisia l. teko-tavallisia ominaisuuksia, sen täydellisempi ja monipuolisempi on taideteoksen meille suoma nautinto. Varsinkin monessa nykyaikaisessa taideteoksessa, jonka aihe sellaisenaan ei vielä herätä erityistä mielihyvää, riippuu nautinto pääasiallisesti taiteellisen muodon ymmärtämisestä.

**Tunteet.** Puhuttiin edellä tunteiden siirrosta. Tällainen lause-parsi on oikeastaan väärä, sillä *omia* tunteitaan ei taiteilija voi siirtää katsojalle. Eikä hän edes voi niitä sijoittaa taideteokseensaakaan, sillä teos on havainnollista, ulkonaista, esineellistä, tunteet sen sijaan haihtuvia, sisällisiä, sielullisia. Mutta hän tietää kokemuksesta, että määrättyjä ulkonaisia merkkejä vastaavat määrättyt tunteet ja luodessaan tällaisia näkyviä merkkejä hän siten tahtoo niiden avulla herättää yleisössä, katsojissa, samoja määrättyjä tunteita. Taideteos on siis vain tunteiden ulkonainen aihe, edellytys, mutta katsoja on se, joka siihen sijoittaa, projisioi, omat tunteensa. Taulu tai veistokuva sellaisenaan ei ole kaunis tai ruma, iloinen tai surullinen, katsojan tunteet sen vasta sellaiseksi tekevät. Sillä jos taideteoksen vaikutus riippuisi yksinomaan siitä itsestä, täytyisi sen aina ja jokaiseen katsojaan tehdä sama vaikutus. Mutta että niin ei ole asian laita, sen on epäile-



mättä jokainen huomannut. Tiedämmehän kokemuksestamme, että sama teos ei edes meihin itseemmekään tee aina samaa vaikutusta.

Katsojan suhde taideteokseen ei siis ole yksinomaan vastaanottavaa, passiivista, laatua, vaan toimivaa, aktiivista. Taidenautinto on jossain määrin samallinen sielullinen toiminta kuin taiteilijan sisäinen luomistoimi, katsojan tulee toisin sanoen ulkonaisen taideteoksen avulla sisäisesti jäljitellä taiteilijan työtä, seurata sitä askel askeleelta aluperäisestä aiheesta lähtien.

Katsojan suhde taideteokseen.

Voidakseen taideteoksesta nauttia, vaaditaan katsojalta siis määrättyjä edellytyksiä. Hänen tulee ensiksikin koettaa keskittää jakamaton huomionsa taideteokseen, siis mikäli mahdollista vapautua kaikista muista ajatuksista ja tunteista, jotta taideteoksen herättämät mielikuvat ja tunteet pääsisivät tajunnassa vallitseviksi. Sillä meidän sielumme on rakenteeltaan sellainen, että sen pinnalla voi vain määrätty joukko ajatuksia tai tunteita kerrallaan täysin tietoisiksi kirkastua. Toisten kirkastuessa toiset himmenevät, tärkeämpi ajatus tai tunne työntää vähemmän tärkeän syrjään. Tätä sielun ominaisuutta kutsutaan tajunnan ahtaudeksi. — Toiseksi riippuu meidän silmämme rakenteesta katsojan oikea välimatka taideteoksesta. Mitä vähemmän meidän tarvitse liikuttaa silmäämme, saadaksemme kuvan jostakin esineestä, sen suurempi on näkemisen herättämä mielihyvä. Katsojan tulee siis asettua taideteoksesta niin kauaksi, että hän voi yhdellä silmäyksellä sen havaita. Tämän välimatkan on arveltu olevan suunnilleen puolentoista kertaa niin suuren kuin taideteoksen suurin mitta, leveys tai korkeus. Sillä lähempänä on vaikea nähdä

Huomio.

Välimatka.

yht'aikaa koko teosta, kauvempana taas joutuvat varsin-kin taidekokoelmissa muut viereiset teokset samalla näköpiirin sisälle ja vaikuttavat silloin häiritsevästi. Tästä yleisestä säännöstä vaativat kuitenkin useat nykyaikaiset leveästi ja karkeasti maalatut taulut poikkeamaan, nimittäin välimatkaa jossain määrin pidentämään. — Kolmanneksi tulee katsojan oppia oikein *näkemään*. Sillä niin kummalta kuin se kuuluukin, on kumoamaton tosiseikka se, että useat, ehkäpä useimmat nykyajan ihmiset eivät ole tottuneet tarkkaamaan luonnossa ja elämässä ympärillään olevia esineitä. »Silmä on tavallisilla sivistyneillä henkilöillä vain elin, jonka tulee heille henkisesti välittää painotuotteita ja estää heitä kadulla törmäämästä lyhtypylväihin«, sanoo muuan saksalainen maalaaja. Mitenkä moni meistä kykenee muistista tarkoin kuvaamaan muodolleen ja värilleen jotakin esinettä, jota joka päivä katselee? Syn-tyyhän esim. sangen usein kiista jonkun poissaolevan tut-tavan tukan tai silmien väristä. Mitenkä moni on maalla ollessaan tullut tarkanneeksi laskevan auringon aikaansaa-mia monia värivahduksia taivaalla, tai valon ja varjon leikkiä metsässä puiden alla tai varjojen väriä talven hoh-tavalla hangella? Harva sen lie tehnyt, mutta siitä huoli-matta useimmat pitävät itsensä pätevinä juuri taulun »luon-nonmukaisuutta« arvostelemaan. Tässäkin suhteessa on katsojalla siis oman taiteellisen kasvatuksensa eduksi pal-jon tehtävää. Hänen tulee oppia aina ja kaikkialla liik-kuessaan tarkkaamaan esineitä ja ilmiöitä taiteilijan sil-millä, niiden muotoa, niiden väriä, valon vaikutusta ja nii-den suhdetta niiden ympäristöön. Mitenkä tällaisten ha-vaintojen teon tulee tapahtua, siitä kertoo taidehistoria va-

laisevan esimerkin. Etevä ranskalainen maalaaja Millet ryhtyi kerran maalaamaan niityllä seisovata heinäkekoa. Hän maalasi sen uudestaan ja yhä uudestaan, eri vuodenaikojen ja eri vuorokaudenaikojen erilaisessa valaistuksessa — 15 kertaa peräkkäin! Ja joka taulussa oli tuo sama heinäkeko erilainen, sillä joka kerralla taiteilija näki sen erilaisena.

Olettaen, että katsojalla on edellä esitetyt edellytykset, seuraa sitten itse taidenautinto. Tässä sangen monimutkaisessa sielullisessa toiminnassa voi erottaa kolme eri astetta, nimittäin 1:o) aistimien (silmän) välittämän vaikutuksen, *aistimuksen*, 2:o) *lumouksen* (suggestionin) ja 3:o) *erittelyn* (analyysin) sekä siihen perustuvan *arvostelun*. Jokaiseen aistimien välittämään aistimukseen liittyy aina välittömästi, ennen kuin se on ehtinyt aivoissa herättää edes selvää mielletäkään, joko mielihyvän tai mielihapahan tunne. Taideteoksen muodot tai värit vaikuttavat meissä, ilman että voimme tehdä itsellemme selväksi sen syytä, pääasiallisesti joko mielihyvää tai mielihapaa. Meissä herää täten määrätynlainen *tunnelma*.

Tämä tunnelma kasvaa sitten vähitellen suuremmissa tai pienemmässä määrin meidän mielikuvitustamme hallitsevaksi lumoukseksi (suggestioniksi). Erityiset muodot, värit, valon ja varjon yhdistykset y. m. ulkonaiset seikat synnyttävät meidän sielussamme joukon erilaisia mielteitä, mielikuvia ja nämä mielikuvat puolestaan herättävät eloon taas joukon uusia mielikuvia, jotka eivät suoraan johdu aistimien tekemistä havainnoista, siis itse taideteoksesta, vaan jotka hämärinä uinuvat tajuntamme pohjalla. Jokaiseen mielteeseen liittyy tunteita ja siten voi meidän tunne-

Nautinto.

Aistimus.

Lumous.



elämämme joutua aivan täydellisen lumouksen alaiseksi. Me unohdamme itsemme ja ympäristömme ja antaamme kokonaan taiteen hengettären kuletettavaksi mielikuvituksen ylhäisille, kirkkaille kentille. Tunnemmehan jokainen tällaista taiteen lumousta sekä soitannon että näytelmän alalta, mutta myöskin kuvaamataiteiden, varsinkin maalaus-taiteen, tuotteet voivat meissä samallaisen sieluntilan synnyttää.

Erittely.

Mutta vähitellen mielikuviitus herpoutuu, lumous särkyä ja nautinnossa seuraa kolmas aste, erittely. Tunne, joka lumouksen aikana on ollut yksinvaltiijana, suo sijaa myöskin ajatukselle. Katsoja alkaa tarkastella taideteoksen kokoonpanoa, hän kysyy itseltään, *mitä* taiteilija on tahtonut kuvata, *miksi* hän on sen juuri näin esittänyt ja *millä keinoin* hän on tällaisen tuloksen saavuttanut. Nyt juuri katsoja harjoittaa sisäistä jäljittelyä ja sen jokainen askel lopullista ratkaisua kohden on hänelle uusi ilon lähde. Hän joutuu käsittämisesään yhä syvemmälle ja näin hän myöskin aivan luonnollista tietä voi muodostaa oman it-senäisen *arvostelunsa* taideteoksesta. Tällainen arvostelu on myöskin ainoa oikea: se on katsojaan nähden kasvat-tava ja kehittävä, kuten kaikki omintakeinen toimi, ja tai-teilijaan nähden rehellinen, koska se perustuu puolueet-tomaan punnitsemiseen.

Arvostelu.

Sisällye ja  
muoto.

Edellä viitattiin jo siihen, että jokaisessa taideteoksessa voidaan erottaa sen *sisällye*: sen esittämä ulkonainen aihe ja tämän taiteilijassa herättämät tunteet, sekä sen *muoto*: ne taiteelliset keinot, joiden välityksellä taiteilija koettaa siirtää sisällyksen katsojan henkiseksi omaisuudeksi. Si-sällyksen ja muodon suhde toisiinsa ei kaikissa teoksissa

ole sama, toisissa, kuten uskonnollisissa, historiallisissa ja kertovissa n. s. laatukuvamaalauksissa, herättää sisällyksen luonnollisista syistä etupäässä katsojan mielenkiintoa, toisissa taas, kuten nykyaikaisissa maisemakuvissa, on itse taiteellinen esitys tärkeämpi. — Koska asiallinen sisällyksen useimmille katsojille on tutumpaa ja helpompaa käsittää, kuin taiteilijan käyttämien taidekeinojen oivaltaminen, on taiteellisen kasvatuksen järjestykseen nähden luonnollisinta, että katsoja aluksi kohdistaa huomionsa ja erittelytoimensa taideteoksen aiheeseen. Lähtökohdaksi sopii valita esim. joku kotimaan historiaa koskettava maalaus. Katsojan tulee koettaa tehdä itselleen selväksi, millä tavoin taiteilija on tuon aiheen käsittänyt. Hänen tulee syventyä seuraamaan jokaista henkilöä erikseen pienimpiä yksityisseikkoja myöten, tarkata jokaista liikettä, jokaista kasvojen ilmettä ja siten koettaa päästä selville siitä, miksi taiteilija on sen tai tuon piirteen juuri näin eikä toisin kuvannut. Sillä tulee muistaa, että todellisessa taideteoksessa ei mitään ole satunnaista ja samantekevätä, vaan kaikki yksityiskohdat ovat kokonaisvaikutusta varten välttämättömiä sekä pitkällisen harkinnan ja ahkeran työn tuloksia. Tarkkaamalla täten yksityiskohtia ja kokoamalla siten saamansa vaikutelmat yhteen, selviää katsojalle vähitellen tapausten ja henkilöiden ulkokuoren takana ja alla oleva henkinen sisällyksen, niiden luonne, ajatukset ja tunteet.

Vasta sitten kun taideteoksen aatteellinen sisällyksen on täysin tyhjennetty, voi katsoja siirtyä sen muotoa: valaistusta, väriä, ryhmitystä y. m. s. katselemaan. Näistä taiteilijan käyttämistä taidekeinoista koetamme seuraavassa esittää tärkeimmät, erikseen maalaus- ja erikseen kuvan-

Maalaus ja kuvanveisto. veistotaiteen alalta. Näistä kahdesta on maalaustaide monipuolisempi ja laajempi, koska luonto ja elämä voivat melkein rajattomasti tarjota sille aiheita; siksi se on myöskin tunnelmarikkaampi ja kansanomaisempi, kuin kuvanveistotaide, jonka ala on rajoitetummpi. Sillä kuvanveistotaiteen aiheena on pääasiallisesti vain yksityinen ihmisruumis ja yksityinen tässä ruumiissa kuvastuva sieluelämä. Siksi ovat myöskin maalaajan käyttämät taidekeinot paljon lukuisammat ja vaihtelevammat kuin kuvanveistäjän.

Maalaustaide. Taideteoksen ikäänkuin siemen on joku ulkonainen Aihe. *aihe, motiivi*, jonka taiteilija havaitsee sopivaksi taiteellista käsittelyä varten. Tällaisen motiivin löytäminen tapahtuu usein aivan vaistomaisesti. Tämä siemen, aistimien välittämä kuva, painuu taiteilijan mielikuvitukseen kuin hedelmälliseen maaperään ja alkaa siellä itää ja orastaa. Se kasvaa ja vaatii hänen tunteensa lämmössä, hän kehittää siinä sitä, mikä sille on kuvaavata, tyypillistä ja erottelee pois sen, mikä on tilapäistä ja häiritsevää. Voidakseen tätä järjestelytointia havainnollisemmin seurata luo taiteilija ripeillä rajapiirteillä ja helpommin hallittavilla keinoilla sisäisen kuvansa näkyväksi, hän tekee itseään varten *luonnoksen, skitsin*, joka sisältää vain tulevan taideteoksen pääkohdat. Näihin pääkohtiin liittää sitten taiteilija vähitellen valaisevia ja täydentäviä sivuseikkoja, järjestee ja ryhmittelee niitä yhä uudelleen siksi, kunnes luonnos lopullisesti vastaa hänen sisäistä kuvaansa ja alkuperäistä tunnelmaansa. Tätä taiteilijan luomistoimen puolta sanotaan *sommitteluksi, kompositsioniksi*. Jo sommitelussa noudattaa taiteilija määrättyjä, yleisiä sielutieteellisiä lakeja, tosin usein aivan tietämättään. Niinpä käyttää



hän, jos tahtoo teoksensa vaikuttamaan tyynnyttävästi, rauhaisasti, pääasiallisesti vaakasuoria ja pystysuoria viivoja sekä ryhmittelee kuvaamansa esineet niin, että taulun kummallakin puolella on jonkinlainen symmetria, tasasuhtaisuus, tasapaino vallitsemassa. Jos taas kuvan tulee esittää liikettä, käyttää taiteilija pääasiallisesti käyriä viivoja (kierre- ja aaltoviivoja) ja mitä vilkkaampaa, mitä kiihkeämpää on kuvattava elämä, sen kulmikkaammin liittyvät viivat toisiinsa ja sen vähemmin seuraa myöskin ryhmitys tasasuhtaisuuden lakia. Tällainen menettely vastaa runoudessa ja soitannossa taidekeinona käytettyä *poljentoa*, *rytmiä*. Jos taiteilija taas tahtoo antaa erityisempää painoa jollekulle sommittelun osalle, henkilölle tai esineelle, voi se tapahtua esim. vastakohtaisuuden lakia noudattamalla. Suuri esine näyttää pienen rinnalla vielä suuremmalta kuin yksinään; loistava väri saa vielä enemmän loistoa, jos se kohoo tummalta taustalta. Tai seuraa hän eristämisen periaatetta: asettaa sen esineen tai henkilön, jolle tahtoo antaa suurempaa painoa, erilleen muista ja johtaa siihen yksityiskohtaisemman käsittelyn avulla katsojan päähuomion.

Sommittelua seuraa varsinainen taideteoksen *suoritus*. Taiteilija valitsee sitä varten itselleen erityiset tarveaineet. Sellaisia ovat maalaustaiteessa maalauspinna — paperi, kangas tai seinä — jolle kuva luodaan sekä maalausaineet — öljy- tai vesivärit, tushi, väri- tai lyijykynä — joiden avulla kuva muodostetaan.

Maalaustaide rajoittuu viivojen ja pintojen, siis sellaisten suuruuksien käyttämiseen, joilla on ulottuvaisuutta vain kahteen suuntaan. Mutta siitä huolimatta tahtoo tai-

Suoritus.

Perspektiivi.

teilija kuitenkin tavallisesti herättää meissä kuvan kappaleista, siis myöskin ulottuvaisuudesta kolmanteen suuntaan. Taulussa tulee nimittäin paitsi leveyttä ja korkeutta, olla myöskin syvyyttä. Tämän saavuttaa taiteilija vain viivojen ja pintojen tarkoituksenmukaisella käyttelyllä. Joka-päiväisestä kokemuksesta tiedämme, että meistä eri etäisyyksillä olevat esineet näyttävät eri kokoisilta, lähempänä olevat suuremmilta kuin kauvempana olevat. Samoin näyttävät meistä näköpiiriin päin kulkevat viivat todellisia lyhemmiltä sekä, jos ovat yhdensuuntaisia, vähitellen yhä enemmän yhteenlänkeävän ja vihdoin kyllin kaukana täydellisesti yhtyvän. Tämän näköhäiriön vaikuttaa n. s. *perspektiivi*. Saadaksean taulunsa tekemään luonnollisen vaikutuksen, tulee taiteilijan ottaa tämä ilmiö tarkoin lukuun teoksensa eri osien keskinäistä suhdetta määrätessään. Erityisen mittausopillisen tieteen, perspektiiviopin avulla, hän oppii arvioimaan eri etäisyyksillä olevien kappaleiden ko'on ja myöskin niiden ääri viivojen suuremman tai pienemmän lyhentymisen ja yhteenlänkeämisen. Jos esineet ovat meidän silmämme kanssa samalla tasapinnalla, puhutaan normaaliperspektiivistä, jos ne taas ovat katsojan silmää paljon alempana, sanotaan niiden olevan lintuperspektiivissä. Perspektiivin täydellinen hallitseminen käytännössä ei ole niinkään helppoa, se vaatii paitsi asian tietopuolista ymmärtämistä, ahkerata ja monipuolista harjoitusta. Siitä riippuu pääasiallisesti taiteilijan piirustuskyky.

Perspektiivi on yksi taideteoksen taiteellisen onnisen Valo ja varjo. tumisen perusehtoja, mutta se ei ole ainoa. Todellisen esineen kuvahan tulee meidän silmäämme valoaltojen vä-

lityksellä, me näemme vain sellaisen esineen, mikä on valaistu. Mutta kokemuksesta taas tiedämme, että esineet eivät ole joka puolelta yhtä hyvin valaistut. Valonlähdetä kohden käännetty puoli saa voimakkaamman valaistuksen, toiset puolet sen sijaan ovat joko melkein pimeitä tai vähemmin valaistuja. Siten syntyvät *varjot*. Valon ja varjojen rajat eivät tavallisesti ole jyrkkiä, vaan sulautuvat eri vahvasti valaistut pinnat huomaamatta toisiinsa. Tätä valon ja varjon vaihtelua, *varjostusta*, käyttää taiteilija saadakseen kuvaamansa esineet näyttämään todellisilta. Varjojen suuremman tai pienemmän valovähyyden mukaan jaetaan ne *täysivarjoihin* ja *puolivarjoihin*. Se varjo, jonka toinen esine luo toiselle, on *heittovarjo*; valoisaammasta tummemmalle heijastuva valo taas on *heijastus* eli *refleksi*. Kuva, joka taitavan varjostuksen avulla on saatu ikäänkuin taulun pinnalta kohoamaan, on hyvin *modelleerattu* eli *muovailtu*.

Varjoetus.

Täydellisen todennäköisyyden antaa taiteilijan teokselle kuitenkin vasta *väri*, sillä elämässä ja luonnossa on kaikkialla väriä. Värin käyttäminen erottaa myöskin varsinaisen maalauksen piirustuksesta, joka tavallisesti on yksivärinen. Värit sitäpaitsi vaikuttavat sangen voimakkaasti meidän tunteihimme, niin että varsinaisella maalauksella jos senkin vuoksi on suurempi vetovoima yleisöön kuin piirustuksella. Samoin kuin perspektiivi perustuu mittausoppiin, on värioppiinkin tieteellinen pohjansa, valooppi. Yksinkertainen koe, auringonvalon taittuminen kolmisärmäisen lasin, prisman, läpi, osoittaa, että valkea valo on kokoonpantu useista muista väreistä, nimittäin kolmesta jakaumattomasta *pääväristä*, jotka ovat punainen, sininen ja

Väri.



keltainen ja joihin vanhempina aikoina — vaikka tosin väärin — luettiin vielä täydellinen valon puute, musta, ja täydellinen valon runsaus, valkea. Kolmen päävärin välillä ovat *välivärit*, jotka syntyvät kahden spektrissä — eri väreihin jakaantuneen auringonvalon kuvassa — vierekkäin olevan päävärin yhdistyksestä ja joiden värisävy ja nimitys riippuu siitä, kumpaa pääväriä ne ovat lähempänä. Tärkeimmät niistä ovat punakeltainen eli oranssi, sinikeltainen eli vihreä ja sinipunainen eli violetti. Päävärin sekä mustan ja valkean — joita käytännössä niitäkin täytyy pitää eri väreinä — eri yhdistyksistä saadaan taas suuri joukko mitä erilaisimpia *sivuvärejä* ja väri-  
vivahtuksia.

Vaikka yksityiset värit tuntuvatkin vastaavan erityisiä sielullisia tunnelmia, kuten musta surua, synkkyyttä, valkea viattomuutta, juhlallisuutta, vihreä iloa, hilpeyttä, punainen intohimoisuutta, loisteliaisuutta j. n. e. ei kuitenkaan yksityisellä värillä enempää kuin soitannossa yksityisellä äänelläkään sellaisenaan vielä ole varsinaista taiteellista merkitystä. Sillä yksityiseen väriin meidän silmämme pian väsyä. Virkistyäkseen se hakee tämän värin *täyteväriä*, jolla ymmärretään sitä väriä, joka edellisen kanssa muodostaa valkean valon. Tämä silmän pyrkimys on niin voimakas, että jos katse oltuaan ensin jonkun aikaa suunnattu kirkkaalle värilliselle esineelle äkkiä käännetään valkealle pinnalle, syntyy silmän verkkokalvolle itsestään edellisen värin täyteväri. Punaisen täyteväri on vihreä, sinisen oranssi, keltaisen violetti. Samoin kuin soitannossa erityisten äänien yhdistykset, soinnut, tuottavat meille suurempaa mielihyvää kuin muutamien

toisten äänien yhdistykset, muodostavat myöskin määrättyt värit keskenään tunnearvoltaan erilaisia värisointuja. Tila ei kuitenkaan salli käydä niiden lähempään selittämiseen. Mainittakoon vain, että kahden värin yhdistyksistä herättävät keltainen-punainen, oranssi-vihreä, sininen-punainen, violetti-oranssi, keltainen-sininen, vihreä-violetti, sekä kolmen värin yhdistyksistä punainen-keltainen-sininen, oranssi-vihreä-violetti suurempaa mielihyvää kuin muut yhdistykset. Nämä värien vaikutukset perustuvat siihen, että eri väreissä olevat valoallot ovat sekä pituudeltaan että värähdysnopeudeltaan vieläpä lämpö- määrältäänkin erilaisia ja sen mukaan on niillä myöskin meidän ruumiiseemme erilainen vaikutus. Lämpimin väri on punainen, senjälkeen oranssi, keltainen ja vihreä; sininen sen sijaan on melkoisen kylmä ja violetti horjuu lämpimän ja kylmän välillä. Punaisella ja sen lähiväreillä on meidän valtimoomme samallinen vaikutus kuin mielihyvätunteilla, sinisellä ja sen lähiväreillä taas samallinen kuin mielipahantunteilla. Siksi vaativat vilkkaat, iloiset, voimakkaat tunteet punaiseen vivahtavia, tyynet, alakuloiset, heikommät taas siniseen vivahtavia värejä tulkeikseen. Tällaisia seikkoja noudattavat taiteilijat taide-teoksiaan luodessaan, tosin enimmäkseen vaistomaisesti, koska heidän tunne-elämänsä on siksi herkkä, että se ilman selvää aj. tusta johtaa heitä värien oikeassa valinnassa. Kokonaisten aikakausien luonne kuvastuu niiden taiteen käyttämissä väreissä: elämänhaluinen, iloinen aika rakastaa kirkkaita värejä, väsynyt, vakava aika hillittyjä, vaalistuneita. Verrattakoon vain renessansin ja meidän aikamme maalauksia toiselta puolen ja rokokoajan sekä

19:nnen vuosisadan alkupuolen teoksia toiselta puolen toisiinsa!

Värien taiteellista käyttämistä maalauksessa kutsutaan Väritys. *väritykseksi* eli *koloriitiksi*. Ihmisruumiin alastoman pinnan, ihon, värillisellä käsittelyllä on erikoisnimenä *karnatsioni* ja pidetään varsinkin onnistunutta karnatsionia maalaajan taiteellisen kyvyn yhtenä tärkeimpänä koetus-kivenä. Sillä värityksen oppiminen on vielä vaikeampaa kuin perspektiivin, koska se näyttää suuressa määrin riippuvan taiteilijan yksilöllisestä luonnonlaadusta, temperamentista.

Taidekeinoit.

Perspektiivi, varjostus ja väritys ovat ne tekijät, jotka yhdessä antavat taiteilijan luomalle näkökuvalle todellisen elämän leiman; ne ovat ne pääasialliset keinot, joiden avulla taiteilija voi katsojassa herättää mitä erilaisimpia tunnelmia. Siksi ovatkin eri aikojen maalaajat koettaneet kehittää näitä keinoja yhä suurempaan luonnonmukaisuuteen ja täydellisyyteen. Onpa ollut aikoja, jolloin on alvan unohdettu, että ne sittenkin ovat vain *keinoja*; maalaustaiteen päämääräksi on joskus asetettu yksinomaan teknillinen, tekotavallinen taituruus. Se, *mitä* on maalattu, on saanut astua syrjään sen kysymyksen tieltä, *miten* on maalattu. On unohdettu, että todellinen taide on sisällyksen ja muodon täydellinen sopusointu, jossa kummallakin on oma tehtävänsä ja merkityksensä.

Valohämy.

Jo renessanssi-ajan suuret mestarit Correggio ja Rembrandt olivat ahkerasti työskennelleet varjojen ja värien yhteensulattamiseksi. Heidän kokeittensa tuloksena oli vaikeasti opittava taidekeino, n. s. *valohämy* (clair-obscur). Tätä selittää kuuluisa italialainen maalaaja Leonardo da



Vinci seuraavalla tavalla: »Valoisalla ja pimeällä, nimitäin valolla ja varjolla on keskus, jota ei voi kutsua valoisaksi eikä pimeäksi, mutta jolla on yhtä paljon osaa sekä valoisassa että pimeässä, toisin sanoen se erottuu yhtä paljon valoisasta kuin pimeästäkin, toisin ajoin on se lähempänä toista kuin toista.«

Mutta vasta uudemman ajan tehtäväksi jäi kuitenkin valon, varjon ja värin täydelliseen sopusointuun saattaminen. 1870-luvulla alkoi Ranskan maalaustaiteessa uusi, entisiä käsityksiä mullistava suunta murtautua läpi ja ennen pitkää tämä uusi taidekäsitys kulki voittoisana halki Euroopan. Se oli n. s. *ulkoilma-maalaus* (plenärismi), joka särki säälimättä kaikki vanhat perinnäiset taidetraditionit. Mikä on sitten erotus vanhemman ja uudemman maalaussuunnan välillä? Vanhempi maalaustaide sommiteli taulunsa yksinomaan työhuoneessa, atelierissä joko mielikuvituksen tai kuvaelmien tapaan järjestettyjen ryhmien avulla, — näin syntyivät aikaisemmin kovin ylistetyt historialliset ja laatumaalaukset —, tai luonnosta eri paikoilta koottujen »kauniiden« yksityiskohtien ja luonnosten mukaan, — kuten vähemmän yleiset maisemat. Näihin yksityiskohtiin uhrattiin paljon työtä ja huolta, puissa koetettiin kuvata jokainen lehti, maassa jokainen kukka ja korsi, järvellä jokainen aalto erikseen. Värien valinnassa noudatettiin taidekouluissa opittuja perinnäisiä sääntöjä, valmista sovinnasta väriasteikkoa silmällä pitäen. Varjot kuvattiin melkein aina ruskealla värillä ja siitä johtuu se tumma sävy, joka on vanhemmille tauluille ominaista. Mutta yksityiskohtien liiallisesta huolittelusta kärsi helposti teoksen kokonaisvaikutus. Sillä katsojankin silmä

Ulkoilma-  
maalaus.

Vanhempi  
maalaustaide.

takertui näitä yksityisosia ihailemaan ja siten hän ei tullutkaan huomanneeksi »metsää puiden vuoksi«. (Vrt. ylläsanotun johdosta esim. Becker'in, Liljelund'in ja Jansson'in laatukuvia ja Wright'in, Holmberg'in ja Lindholm'in maisemia Taideyhden kokoelmissa.)

Naturalismi.

Että maalaustaide näin oli kangistumassa vähitellen kaikkea edistystä ehkäisevään kaavamaisuuteen, sen huomasi monet taiteilijat ja taiteenystävät ensin Englannissa ja sitten Ranskassa. He alottivat 1830-luvulla sitä vastaan taistelun, mutta kesti noin 40 vuotta, ennenkuin piintyneiden ennakkoluulojen vahva valta oli murrettu. Uusi suunta sai pyrkimyksissään tukea samanaikaiselta ja samantapaiselta kirjalliselta liikkeeltä, siltä liikkeeltä, joka tunnetaan realismin tai naturalismin nimellä ja jonka innokkain oppi-isä oli Émile Zola. Maalaaajienkin, samoin kuin kirjailijoidenkin, päävaatimukseksi tuli: »Totuus, ainoastaan totuus!« Elämän ja luonnon tuli olla taiteilijan ensimmäinen ja viimeinen opettaja. Ulos siis työhuoneen ummehtuneesta ilmasta ja keinotekoisesta valaistuksesta, ulos raikkaaseen luontoon, Luojan kirikkaaseen päiväpaisteeseen! Pois taiteesta kaikki valheellinen yksityiskohtien valinta sekä mielivaltainen sommittelu ja kaunistelu ja sijalle totuus, sellaisena kuin silmä sen edessään näki! Historiallinen maalaus kadotti näin ollen kaiken arvonsa. »Vain se mikä on totta, on kaunista!« Englannin suurin taidearvostelija, John Ruskin, kehoittaa maansa maalaaajia: »Käykää yksinkertaisin sydämin luontoon, ahkerina ja luottavaisina, ajatelkaa vain sitä, miten voisitte syvimmälle sen ymmärtämiseen tunkeutua ja noudata sen opetuksia. *Elkää mitään hyljätkö, elkää*



*valitko elkäätkä halveksiko; pitäkää kaikkea oikeana ja hyvänä ja iloitkaa yhä totuudesta!*» — Taiteilijan tuli myöskin luopua työhuoneessa opituista sovinnaisista väreistä ja oppia värityksensä luonnolta. Pois siis varjoista ruskea väri, sillä onhan varjoissakin eri värejä! Ja miten paljon ja miten erilaisia värivahduksia onkaan päivän kirkastamisissa kohdissa ja miten nämä värit vaihtelevatkaan sen mukaan ovatko ne meitä lähempänä vai kauvempana, onko siis esineen ja katsojan silmän välillä ohuempi vai paksumpi ilmakerros! Valon ja värin lisäksi tuli uusi tekijä taiteeseen, *ilma*. Kokemus osoittaa meille, että etäiset esineet eivät näytä ainoastaan pienemmiltä, vaan että ne muuttavat vähitellen myöskin väriään harmahtavammiksi tai sinertävemmiksi sekä käyvät samalla myöskin piirteiltään epäselvemmiksi sen mukaan kuin välimatka pitenee. Tämän ilmiön vaikuttaa katsojan ja esineen välinen ilmakerros, joka ei ole väritöntä, vaan vaalean sinistä. Voidakseen tässäkin suhteessa päästä luontoa ja totuutta niin lähelle kuin suinkin, tulee taiteilijan vähitellen taaksepäin miedontaa käyttämäänsä jyrkkärajaisia ja kirkkaita *paikallis-* eli *lokaalivärejä* siten, että ne etualalla ovat voimakkaampia, keskialalla jo vähemmin selviä ja taka-alalla sitä enemmän epämääräisiä ja toisiinsa sulautuvia, mitä lähempänä esineet ovat näköpiiriä. Tällaisen *ilmaperspektiivin* käyttäminen antaa taululle vasta täysin sen kolmannen ulottuvaisuuden, syvyyden. Riippuen jokaisen yksityisen pinnan ja sen osan valo-, väri- ja ilmamäärästä saa se siten taulussa oman itsenäisen *arvonsa* eli *valöörinsä*. Valööriksi kutsutaan siis valon, värin ja ilman yhteisvaikutusta määrättyllä pinnalla.

Ilma.

Ilmaperspektiivi.



Uudempaa suuntaa maalaustaiteen historiassa kutsutaankin usein myöskin valöörimaalaukseksi.

Impressio-  
niemi.

Edellä huomautettiin sitäkin seikkaa, että etäisemmät esineet käyvät piirteiltään yhä epäselvemmiksi. Senkin vaikuttaa ilma, joka on alinomaisessa väreilevässä liikkeessä. Mutta kaikki muukin luonnossa on oikeastaan yhtämittaista liikettä. Valo vaihtuu herkeämättä muuttanen sekä varjoja että värejä, ja ken siis tahtoo todellisuutta täysin rehellisesti kuvata, hänen tulee tyytyä tavottamaan vain yhden ainoan ohikiitävän hetken vaikutelmaa. Tämän hetkellisen tunnelman, impressioonin, kuvaaminen voi vain siten tapahtua, että pääpaino pannaan kokonaisvaikutukseen. Minkälainen on sitten jonkun hetken kokonaisvaikutus meidän silmäämme? Epäilemättä sellainen, että se, mihin katse suoraan kohdistuu, esiintyy kuvassa selvempänä, kaikki muu näkökeskuksesta kaukaisempi asteettain hämäämpänä. Taulussakin tuli siis antaa tärkeämmille, oleellisille osille sekä tarkempi piirustus että myöskin voimakkaampi väritys, sivuseikat jätettiin joko kokonaan pois tai vain kevyesti hahmoiteltiin. Täten kehittyi naturalismin helmasta uusi suunta, n. s. *impressionismi* eli tunnelmataide, joka antoi enemmän arvoa ja vapautta taiteilijan yksilöllisyydelle ja joka paremmin vastasi Zola'n taidemääritelmää — että »taide on pala luontoa katsottuna taiteilijan temperamentin (luonnonlaadun) läpi«, — kuin koneellisesti kopioiva naturalismi.

Pointillismi.

Väriopin alalla tehtiin samaan aikaan hauska havainto. Keinotekoiset värit eivät milloinkaan ole aivan puhtaita; varsinkin yhteen sekoitettaessa saavat ne likaisen sävyn,

joka tummentaa niiden kirkkautta. Mutta jos kaksi väriä asetetaan kankaalle rinnakkain ja sitä katsotaan siksi etäältä, että värit sulautuvat katsojan silmän verkkokalvolla, on täten syntyneen uuden värin loisto paljon voimakkaampi ja kirkkaampi, kuin paletilla, värilaudalla, tehdyn sekavärin. Näin syntyi taas uusi suunta, *pistemaalau*s eli *pointillismi*, joka sai nimensä siitä, että taulu läheltä katsoen oli kokoonpanttu monen monista vierekäin asetetuista värilönteistä. Täten muuttui siveltimen käyttö paljon leveämmäksi ja karkeammaksi, kuin vanhemman suunnan tauluissa, joissa yksityisosien huollittelu oli vaatinut hienoa ja terävätä sivellintä. (Vertaa uudem-paa suuntaa koskevan esityksen johdosta esm. Gallén'in, Järnefelt'in ja Edelfelt'in ulkoilmamaalauksia.)

Symbolismi.

Mutta kun ulkonaiset keinot oli täten saatu kehite-tyiksi, työaseet hienoiksi hioutuiksi, ei ulkonaisen luonnon ja elämän kuiva kopioiminen enää voinut ajan pitkään henkevämpiä taiteilijoita tyydyttää. Huomattiin ensiksi-kin, että taide ei milloinkaan voi tarkkuudessa kilpailla itse luonnon eikä edes mekaanisten kuvaamistapojen, esm. valokuvauksen, kanssa, toiseksi, että sellainen taide on köyhää ja kylmää, koska se pakoittamalla taiteilijan vain kopioimiskoneeksi riistää häneltä sen, mikä hänelle tai-teilijana on kuitenkin kalleinta, hänen yksilöllisyytensä, ja kolmanneksi, että ulkonaisen aisteille tajuttavan maailman rinnalla löytyy toinen yhtä tärkeä, ihmisen sisällinen maailma. Ja koska äärimmäisyydestä on vain lyhyt as-kelel toiseen äärimmäisyyteen, jouduttiin helposti siihen, että ulkonaiselle maailmalle ei annettu mitään arvoa. Sielu-elämän salaperäisimpiä aavistuksia, olemuksen syvällisim-



piä ongelmoita koettiin kuvata kankaalla havainnollisten merkkien, symbolien, avulla. Mutta koettaessaan täten esittää uusia maailmoja niiden takana, »joita silmä näkee ja aistit käsittävät«, astui maalaustaide mahdollisuuksiensa rajojen ulkopuolelle, ja siksipä olikin tällainen suunta, joka tunnetaan *symbolism*in eli *aatemaalauksen* nimellä, lyhytaikainen ja merkitykseltään jotenkin ohimenevä ilmiö.

Dekoratiivinen  
maalauksen

Jotain jätti symbolismi kuitenkin jälkeensä perinnöksi: värirakkauden sekä vaatimuksen yksilöllisen taiteilijapersoonallisuuden ja mielikuvituksen vapauden oikeudesta taiteessa. Paremmiin kuin ehkä milloinkaan näyttävät nykyajan taiteilijat tajuavan, mitenkä suuri vaikutus väreillä on meidän tunne-elämiämme, mitenkä suuressa määrin sopusointuiset värit kykenevät herättämään sitä elämäniloa ja tarjoamaan sitä tyynnyttävää, puhdistavaa ja kohottavaa taidenautintoa, jota meidän monirientoinen ja särkyneet aikamme kaipaa. Taiteen ei tule koettaa olla todellisuuden tarkkapiirteinen valokuva, vaan sen tulee olla sitä, tosin todellisuuden pohjalla mutta kuitenkin todellisuutta ylempänä olevata, »kaunista valhetta«, jota se aina suurina taidekausina on ollutkin. Ei maassa mataavaa realismia eikä taivasta tavoittelevaa idealismia, vaan *elämää*, joka ei kadota varmaa pohjaa jalkojensa alta eikä yleviä ihanteita näkyvistään! Taulun ei tarvitse olla kuin akkuna seinässä, josta näkyy pala luontoa, vaan sen tulee olla ennenkaikkea taitelijan voimakkaan tunne-elämän näkyvä tulkki. Mutta kaikista maalaajan taidekeinoista ilmaisevat parhaiten hänen tunteitaan värit. Koska taulun siis ei välttämättä tarvitse tehdä pettävän todellisuuden vaikutusta, voi värejä käsitellä vapaammin puh-



taina paikallisväreinä ilman välittäviä ja miedontavia valöörejä ja vain niiden keskinäisiä suhteita silmälläpitäen, kuten keskiaikaisissa lasimaalauksissa. Tällaista taidesuuntaa kutsutaan *dekoratiiviseksi* eli *koristeelliseksi* taiteeksi ja on se nykyään, sen jälkeen kun yhä vilkkaampi harrastus *kodin* taiteelliseen sisustamiseen on herännyt, saavuttanut suuria voittoja. Tällainen taide tarjoaa myöskin maalajaalle aihe-valintaan nähden paljon suurempia vapauksia kuin naturalistinen, täydellistä luonnonmukaisuutta tavoitteleva taide. Se voi laajentaa piirinsä paljon yli todellisuuden rajojen, mielikuvituksen rikkaat aarreaitat ovat sen ammennettavissa. Jumalaistaruston ja kansansatujen salaperäinen tunnelma pakenee helposti todellisuuden kirkasta valoa, mutta säilyy siinä, missä taiteilija antaa meidän katsella kuviaan oman yksilöllisesti väritetyn tunnelmalasinsa lävitse. (Dekorat. taiteesta vrt. Gallén'in taulua »Lemminkäisen äiti« sekä luonnoksia freskomaalauksiin Suomen paviljongissa.)

Edellä näimme, että maalaja ryhtyessään luomaan sisäistä kuvaansa näkyväksi, käyttää välittävänä asteena luonnosta voidakseen sen avulla helpommin ja havainnollisemmin teoksensa eri puolia tarkastella. Aivan samoin menettelee kuvanveistäjäkin. Mutta koska hänen teoksensa on kolmeen suuntaan ulottuva kappale eikä pinta, kuten maalajaan, muodostaa hän *luonnoksensakin* kappaleeksi. Hän muovailee, modelleeraa, sen tavallisesti savesta, koska se pehmeytensä vuoksi ei tekotavallisessa suhteessa tuota mitään vaikeuksia. Luonnos sisältää pääasiallisesti jo kaiken sen, minkä varsinainen teos-

Kuvanveisto-  
taide.

Luonnos.

kin, mutta eroaa siitä yksityiskohtien vähemmän selvyiden ja huolittelun sekä tavallisesti myöskin pienemmän kokonsa vuoksi. Luonnoksesta siirtyy kuvanveistäjä varsinaista *mallia, modellia* muovailemaan. Sekin tehdään

Malli.

useimmiten savesta, mutta aiotun teoksen suuruiseksi sekä yksityiskohtia myöten valmiiksi. Koska savimalli kuivaessaan helposti särkyä, ottaa taiteilija siitä valamalla

Kipeimalli.

kestävämmän *kipsimallin*. Tälle kannalle jäävätkin useat taideteokset, koska niiden lopullinen vaimistaminen kalliimmasta aineesta, marmorista tai metallista, kysyy suuria kustannuksia taitelilta, joka useimmiten ei edeltäkäsintiedä saako teoksensa myödyksi. Mutta jos hänellä on tämä tieto, tahtoo hän mielellään myöskin jalompaa ainetta käyttää, koska teos siinä ensiksikin esiintyy edullisemmassa valossa ja toiseksi paremmin säilyy

Kuvanveistäminen.

ajan hampaan jäytävältä vaikutukselta. Jos aineena käytetään marmorista, antaa taiteilija erityisten ammattilaisten, marmorinhakkaajien, jäljentää teoksensa piirre piirteeltä kiveen. Tämä tapahtuu siten, että mallin tärkeimmät

Punkteeraus.

esiin pistävät osat mittauksen avulla merkitään (punteerataan) marmorilohkareeseen; työ alotetaan sitten merkittyjen pisteiden välisistä pinnoista ja mitä enemmän työ edistyy, sitä useampia uusia pisteitä (punteja) määrätään. Itse toimittaa sitten taiteilija lopullisen viimeistelyn. Pinta joko jätetään karkeaksi, niin että taltan jäljet siinä tuntuvat, tai silitetään erityisten aineiden avulla kiiltäväksi. Tällainen työ on varsinaista *kuvanveistämistä*. Jos taas teoksen tulee olla metallista, tapahtuu jäljentäminen tavallisesti valamalla ja siksi voisi sellaista kuvanveiston lajia kutsua *kuvanvalamiseksi*. Valaminen tapahtuu lyhyesti

Kuvanvalaminen.

sanoen seuraavalla tavalla. Valaja muodostaa joko koko kipsimallista tai sen osasta aivan tarkan muotin hiekkaan, jolla on se hyvä ominaisuus, että se kuumennettaessa ei kutistu eikä laajene. Tällaista muottia kutsutaan *verhoksi* eli *mantteliksi*. Sitten muodostetaan toinen täysinäinen malli, *sydän* eli *täyte*, joka on alkuperäistä kipsimallia siksi paljon pienempi, että, kun se pistetään verhon sisään, jää verhon seinämien ja täytteen väliin ohut tyhjä tila. Tämä tyhjä tila saadaan myöskin siten, että kipsistä tehdyn verhon sisälle valetaan ensin ohut vahakerros ja sitten varsinainen kipsitäyte. Vahakerros poistetaan sitten kuumentamalla. Tällaiseen muottiin lasketaan senjälkeen juoksevaksi sulattu metalli ja kun se on jähmettynyt, rikotaan ja poistetaan muotti. Valamiseen käytetään enimmäkseen pronssia, metalliseosta, joka sisältää 87 % vaskea, 10 % tinaa ja 3 % sinkkiä. Näin saadun metalliteoksen pinta tasoitetaan, *siselöidään*, takomalla ja viilaamalla. Siselöiminen.

Vanhempina aikoina käytettiin metallisia veistokuvia valmistettaessa toistakin menettelytapaa. Kuvaa varten rakennettiin metallitangoista ja -langoista koossapitävä teline, ikäänkuin luuranko, ja tämä verhottiin vaskilevyillä, jotka sisältäpäin oli takomalla muovailtu täysin yhtäläiseksi kuin kipsimallin vastaava osa. Eri metallilevyt kiinnitettiin sitten toisiinsa joko juottamalla tai niittaamalla. Taiteellisessa suhteessa on tällainen *metallinpakotus* asetettava jotenkin koneellisen valamisen edelle, mutta koska se on vaikeampaa ja paljon vitkallisempaa sekä siis myöskin kalliimpaa, ei sitä nykyään suurempia kuvia valmistettaessa melkein lainkaan käytetä. Pienempiä taide-esi- Metallinpakotus.



neitä, astioita, koristeita y. m. s. sen sijaan yhä vieläkin valmistetaan pakottamalla, varsinkin jalommista metalleista.

Patina.

Vaskesta ja pronssista valettujen kuvien kiiltävä pinta muuttuu pian ilman vaikutuksesta vihertäväksi, hapettuu. Tämä hapettuma, *patina*, kolfottaa suuresti teoksen taiteellista vaikutusta, koska se poistaa metallipinnalta sen räikeän rauhattoman ja kovan kiillon. Patina antaa teokselle miedon, pehmeän loiston ja arvokkaan, juhlallisen leiman. Patina voi olla useata eri värivivahdusta riippuen metalliseoksen kokoonpanosta. Erilaisia happoja käyttämällä ja kuumentamalla voidaan teokselle jo heti alkuaankin saada mitä erivärisimpiä patinavivahduksia. (Vrt. esm. Vallgrén'in pienoiskuvia.)

Kuvanveisto-  
taiteen  
rajoituksia.

Kuvanveistotaiteen ominaisesta luonteesta johtuu maalaustaitteeseen verraten koko joukko rajoituksia. Koska kuvanveisto aineenaan käyttää pääasiallisesti yksiväristä kiveä tai metallia, ei se milloinkaan voi saavuttaa sellaista pettävätä todellisuuden näköä kuin maalaus. On tosin käytetty aikaisemmin ja joskus nykyäänkin erivärisiä kivilajeja samassa veistokuvassa, samoin kuin metallinkin värittämistä patinan avulla, mutta taiteilijan tarkoituksena on tuskin silloinkaan niin paljon suuremman luonnonmukaisuuden kuin suuremman tunnelmarikkauden aikaansaaminen. Varsinaista veistokuvien maalaamista täytyy pitää taiteellisesti hyljättävänä, koska sellaisen teoksen vaikutus perustuu osaksi muuhun, kuin kuvanveistotaiteelle ominaiseen plastilliseen muotoon, nimittäin väriin, ja katsojan huomion siten täytyy jakautua kahtaalle. Kuvanveistotaiteen yksivärisyydestä johtuu myöskin sen suurempi ihanteellisuus; koska se on luonteeltaan vähemmän

realistista, on se vaikutukseltaankin tyynempää, viileämpää, vähemmän aistillista kuin maalaustaide. Toinen rajoitus on se, että kuvanveistotaiteen varsinaisena alana on oikeastaan vain yksityisen olion, ihmisen tai eläimen, kuvaaminen. Sillä silloinkin kun kuvattavana on suurempi tai pienempi ryhmä, käsittelee taiteilija jokaista kuvaa erikseen yhtä suurella huolellisuudella ja tarkkuudella, sillä jokainen niistä muodostaa silloinkin itsenäisen kokonaisuuden. Poikkeuksena on kuitenkin n. s. korkokuva (reliefi), joka muodoltaan, ryhmitykseltään ja käsittelytavaltaan lähenee suuresti maalausta.

Yksityisoliota, etenkin ihmistä, kuvatessaan ei kuvanveistotaide saa rajoittua vain ulkokuoren, pelkän ruumiin, esittämiseen, vaan on sen tehtävänä myöskin sielun kuvaaminen sikäli kuin se ruumiin eri elimien avulla ilmaiseksee. Mutta meidän sielulliset liikkeemme ja ominaisuutemme kuvastuvat ruumiissa kahdella eri tavalla: ruumiin eri asentoina, *ryhtinä*, ja jäsenien sekä varsinkin kasvojen liikkeinä, *ilmeinä*. Ryhti riippuu sielun joko pysyvistä ominaisuuksista, luonteesta, tai myöskin satunnaisista ruumiin ja sielun tiloista. Onhan ylpeällä toinen ryhti kuin aralla, kuolevalla soturilla toinen kuin taistelevalla. Ilmeet taas kuvastavat sielun vaihtelevia tunnelmia ja ilmauvat pääasiallisesti kasvojen, mutta myöskin muiden ruumiinosien, varsinkin käsien, lihasten liikkeinä. Todellisessa taideteoksessa sulautuvat molemmat puolet, ryhti ja ilmeet, sopusointuisesti yhteen.

Tehdäkseen katsojalle selväksi kuvattavan henkilön ulkonaisen arvon ja tarkoituksen käyttää kuvanveistotaide *selittäviä liitteitä* eli attribuutteja. Niin on usein hallit-

Ryhti ja  
ilme.

Selittävät  
liitteet.



sijalla valtikka, sotilaalla miekka, Apollolla (runouden jumalalla) lyyry, Rauhan hengettärellä palmunoksa j. n. e. vertauskuvallisina merkkeinä. (Vrt. esm. Aleksanterin-patsaan sivukuvia.)

Kaksi eri  
suuntaa.

Ryhdin ja ilmeen käsittelyssä huomaa eri aikojen kuvanveistotaiteessa kaksi eri pääsuuntaa: vanhemman n. s. antiikkisen ja uudemman n. s. modernin. Edellinen suunta käsittää koko vanhanajan ja suurimman osan nykyaikaa aina 19:nneen vuosisadan puoliväliin saakka. Sen etevimmät mestarit olivat muinaiset kreikkalaiset, ja heidän taidekäsityksensä on pysynyt määräävänä ja heidän taideteoksensa saavuttamattomina esikuvina kaikkien aikojen ja kaikkien kansojen antiikkiselle eli klassilliselle kuvanveistotaiteelle. Kreikkalaisten ihanne oli kaikinpuolisesti ja sopusuhtaisesti voimistelun avulla kehitetty alaston ihmisruumis ja siinä ilmaantuva yhtä sopusointuinen, intohimoista vapaa sielu. Mutta koska tällaista kaikinpuolisesti täydellistä ihmistä oli vaikea todellisuudessa tavata, loivat kreikkalaiset kuvanveistäjät malleina käyttämistään eri ihmisistä eri osia valikoimalla ja yhdistämällä ihannekuvia, tyyppejä, jotka heidän kauneudenlakejaan täysin vastasivat. Helleenisen kukoistusajan kuvanveistotaide on ylevän kaunista ja hillityn tyyntä; voimakkailla intohimoilla ja niitä vastaavilla rajuilla ruumiin liikkeillä ja ilmeillä ei siinä ole sijaa. Se on idealistista taidetta: on poistettu kaikki, mikä on tilapäistä, satunnaista, yksilöllistä ja säilytetty vain se, mikä on pysyvää, oleellista, yleisinhimillistä. Samoja periaatteita on myöhempikin antiikkinen taide koettanut noudattaa, senkin teokset ovat enemmän tyyppejä, yleiskuvia, kuin muotokuvia ja siksi



se on enimmäkseen aiheensakin valinnut vanhanajan jumalais- ja sankaritarustosta. (Vrt. lukuisia jäljennöksiä Yliopiston Veistokuvakokoelmassa ja esm. Runeberg'in »Apollo ja Marsyas«.)

Mutta nykyaika ei ole samallinen kuin helleenien aika eikä nykyajan ihminen ole enää ulkomuodoltaankaan samallinen kuin muinainen kreikkalainen. Toisellaiset olosuhteet ja elintavat, varsinkin työ, ovat muodostaneet ihmisruumiin sekä myöskin ihmissielun toisellaiseksi kuin ne olivat vain voimistelua harrastavilla ja ulkoilmassa elävillä kreikkalaisilla. On siksi luonnollista, että nykyajan kuvanveistäjät tahtovat etsiä kuvattavan arvoista myöskin omasta ajastaan eivätkä tyydy elämään vain noilla vuosituhanten takaisilla lainoilla. Olkoonpa niinkin, että ruumis on rumentunut, mutta sieluelämä on sen sijaan monin verroin rikastunut. Kuten uudempi maalaustaide on uudempi kuvanveistotaidekin hyljännyt vanhat kangistuneet kaavat ja ottanut luonnon ja elämän opettajakseen. Siitä syystä se on realistista taidetta: se antaa arvoa satunnaiselle ja yksilölliselle sikäli kuin nämä ilmaisevat kuvattavan luonnetta ja persoonallisia sieluntiloja ja ominaisuuksia tai myöskin aikakauden omituisia elämää. Samalla se on myöskin astunut sekä aiheittensa että vaikutuksensa puolesta paljon lähemmäksi nykyaikaista suurta yleisöä kuin vanhempi kuvanveistotaide. (Vrt. edellisen johdosta esm. Stigell'in »Haaksirikkoisia«.)

Nykyaikainenkin kuvanveistotaide esittää usein kuvattavansa alastomina, varsinkin silloin, kun ei ole kysymys yksityisen, tunnetun henkilön muotokuvasta. Useat katsojat pitävät tätä epäsiiveellisenä tai ainakin häveliäisy-

Alastomuus

den tunnetta loukkaavana. Tässä ei ole tilaisuutta lähemmin selvittää paljon kiisteltyä kysymystä taiteen suhteesta siveellisyyteen; niin paljon olkoon kuitenkin sanottu, että ihmisruumis sellaisenaan ei suinkaan ole epäsideellistä. Siksi sen tekee vasta joko taiteilijan sen ilmeissä ja liikkeissä esittämä epäsideellinen tarkoitus tai useimmiten katsojassa sen johdosta heränneet siveettömät tunteet. »Puhtaalle on kaikki puhdasta«, sanotaan, ja päinvastoin voi turmeltunut mielikuvitus löytää virikettä kaikkialla.

**Tyyli.** Monet ja monellaiset seikat ovat myötävaikuttamassa taiteilijan luodessa taideteostaan. Ympäröivä luonto ja ilmasto, valtiolliset, yhteiskunnalliset ja sivistykselliset olot sekä ennen kaikkia taiteilijan oma persoonallisuus — hänen mielikuvituksensa suurempi tai vähempi rikkaus, hänen luontaiset taipumuksensa, hänen yksilöllinen ominakeisuusensa ja hänen taiteellinen taituruutensa ja tekotapansa — lyövät hänen teoksiinsa erikoisen, yhtenäisen leiman, joka ne erottaa toisten taiteilijoiden tuotteista. Tämä yksityisen taiteilijan teoksille ominainen leima on se, jota kutsutaan *tyyliksi*. Mitä etevämpi ja yksilöllisempi on taiteilija, sen selvemmin hänen taiteensa kantaa hänen tyyliensä tunnusmerkkejä. Mutta koska saman kansan, vieläpä koko saman aikakaudenkin taideteoksilla on aina yhteisiä, yleisiä ominaisuuksia, voidaan myöskin puhua kansallisesta tai määrätyn ajan tyylistä.

**Maalaus-** Lopuksi viitattakoon lyhyesti maalaus- ja kuvanveisto-  
**taiteen jako.** taiteen tärkeimpiin eri lajeihin. Maalauksitaiteessa voi jakoperusteena käyttää joko aihetta tai tekotapaa.

A. Aiheen mukaan jakautuvat maalaukset: uskonnol-



lisiin, mytologisiin (jumalaistarustollisiin), historiallisiin, muotokuvaan, laatumaalauksiin (aiheina jokapäiväisen elämän tapahtumat, olot tai tavat), eläin-, maisema-, meri-, kukka- ja n. s. stilleben- (aiheina hedelmät, pyydetyt linnut, kalat, ravintoaineet, astiat tai muut esineet) maalauksiin.

B. Tekotavan mukaan jakautuvat maalaukset:

1. *Maalauspintana paperi.*

a. *Piirustukset:* lyijykynällä, tushilla, hiilellä, mustalla tai värillisellä liidulla. Piirustuksiin voi myöskin lukea *syövytyskuvan* (radeerauksen, etsauksen). Piirustus tapahtuu neulalla jollakin suojelevalla aineella, esim. vernissalla, siivellylle metallilevyllä. Piirteiden kohdalta paljastuneelle levyllä kaadetaan syövyttävää happoa ja, kun se on kuluttanut piirteet kyllin syviksi, puhdistetaan levy ja syvennykset täytetään painomusteella. Tällainen levy pannaan kostutettua paperia vastaan kovan painon alle ja niin on kuva valmis.

b. *Pastellimaalaus.* Maalaaminen tapahtuu erilaisilla, tarkoitusta varten valmistetusta taikinasta («pasta») tehdyillä kuivilla väripytkyillä. Tällaisen kuvan pinta on pehmeän jauhomainen, kuiva ja kiilloton. Värin lähtemistä suojellaan lasipeitteellä.

c. *Vesivärimaalaus.* Maalausaineina käytetään vesili. akvarellivärejä, kuivia värejä, jotka liuennetaan vedellä. Tavalliset vesivärit ovat läpikuultavia, niin että akvarellikuvien piirustus ja varjostus voi tapahtua ennen värittämistä joko lyijykynällä, tushilla tai ruskealla sepiävärillä.

d. *Guashimaalaus.* Värit vesivärien tapaisia, mutta paksumpia, läpinäkymättömiä peitevärejä, koska sideaineena käytetään juoksevat gummiliuosta. Käytetään pääasiallisesti dekoratiivisiin tarkoituksiin.



e. *Miniatyyrimaalaus.* Keskiajalla nimitettiin siksi käsikirjoituksissa käytettyjä, vesiväreillä, varsinkin punaisella *minium*-värillä tehtyjä maalauksia. Nykyään ymmärretään miniatyyreillä aivan pieniä tavallisesti norsunluulevyille hienosti maalattuja kuvia.

2. *Maalauspintana kangas, puu tai metalli.*

a. *Temperamaalaus.* Temperaksi nimittävät italialaiset kaikkia muita kuivan värin sideaineita, kuten munanvalkuaista, viikunamaitoa y. m. paitsi öljyä. Käytäntö nykyään verrattain vähäinen. (Vrt. Gallén'in »Lemminkäisen äiti«.)

b. *Öljyamaalaus.* Nykyään yleisin maalaustapa, koska öljyvärit mehevän loistonsa, rajattoman värivaihduksautensa sekä myöskin kestävyytensä ja mukavan käytäntönsä vuoksi voittavat kaikki muut tunnetut värit.

3. *Maalauspintana kiviseinä.*

a. *Sekkomaalaus.* Seinä peitetään laastekerroksella, joka saa kuivaa. Tälle *kuivalle* pinnalle (al secco) piirretään kuva ja väritetään käyttämällä kivennäisvärejä sekä sideaineena liimaa, munanvalkuaista, viikunamaitoa t. m. s.

b. *Freskomaalaus.* Laasteella peitetylle seinälle levitetään toinen ohut kerros hiekka- tai marmorijauhelaastetta, mutta vain siksi paljon kerrallaan, että taiteilija voi joka päivä maalata *tuoreelle* pinnalle (al fresco). Väreinä käytetään kivennäisvärejä ja sideaineena vettä. Tämä väriaine imeytyy tuoreeseen laasteeseen, ja kuivuessa muodostuu värin päälle ohut, kiinteä kristallimainen kerros. Freskomaalauksen tekotapa on vaikeampi kuin minkään muun maalauslajin, koska se sen vuoksi, että kristallikerros estää kaiken myöhemmän korjailun, vaatii taitei-

lijalta aivan erinomaista väriaistia ja ammattitaitoa. Fresko-tekniikka soveltuu parhaiten suuriin, monumentaalsiin seinämaalauksiin. (Vrt. Gallén'in »Kullervon sotaanlähtö« Ylioppilastalon musiikkisalissa ja Rissasen »Työmiehiä« Helsingin Kansankirjastossa.)

4. Lukuisista muista maalauslajeista mainittakoon vain lasimaalaus ja porsliinimaalaus.

a. *Lasimaalaus.* Tekotavallisessa suhteessa eroitetaan kaksi eri lajia. Vanhemman mukaan kuva muodostetaan pienistä värillisistä lasinkappaleista, jotka sitten lyijypuitteilla yhdistetään kirjavaksi, mosaikkimaiseksi kokonaisuudeksi. Uudemman mukaan maalataan valkea lasi joko toiselta tai molemmilta puoliilta ja täten valmistettu levy poltetaan, jotta eivät värit irtautuisi. Koska kovin suurten levyjen käsittely ja polttaminen tuottaa vaikeuksia, käyttää uudempikin lasimaalaus metalliliitoksia. (Vrt. lasimaalauksia esm. Turun tuomiokirkossa ja Uusmaalaisen Osakunnan talossa Helsingissä.)

b. *Porsliinimaalaus.* Kuvitus tapahtuu kiilteen (glasyyrin) alle tai päälle, jonka jälkeen esine useampaan kertaan poltetaan, niin että väri ja kiille täydellisesti sulautuvat yhteen.

Kuvanveistotaiteen tuotteet voidaan ryhmitellä joko aiheen tai niiden ulkonaisen muodon mukaan. Kuvanveistotaiteen jako.

A. Aiheen mukaan jakautuvat kuvanveistokset samoin kuin maalauksetkin uskonnollisiin, mytologisiin, historiallisiin, muotokuviin, eläinkuviin ja enimmäkseen rakennustaiteellisina koristeina käytettyihin kasvikuviin.

B. Muodon mukaan jakautuvat veistokuvat:

1. *Kuvapatsaat* eli *statyyt*. Henkilö esitetään ko-

konaan joko seisovana tai istuvana, harvoin makaavana (hautapatsaat). Seisova kuva nojautuu tavallisesti toiselle jalalle, *tukijalalle*, toisella, *liikejalalla*, on sen sijaan vähempi paino.

2. *Pylväskuvat* eli *hermit*. Henkilöstä kuvataan vain pää ja kaula, jotka alaspäin jatkuvat nelikulmaisena pylväänä. Nimitys hermi johtuu siitä, että vanhalla ajalla oli tapana täten esittää varsinkin Hermes-jumalata.

3. *Rintakuvat* eli *bystit*. Pään ja kaulan lisäksi kuvataan myöskin joku määrä rintaa ja hartioita ja kuva päättyy alaspäin erityiseen jalkaan.

4. *Korkokuvat* eli *relieffit*. Jonkunlainen väliaste kuvanveistotaiteen ja maalaustaiteen välillä, koska korkokuvat ovat osaksi vapaasti seisovia kappaleita, osaksi vain tauluntapaisia pintoja. Korkokuvan tavallisimmat lajit ovat: *matala korkokuva* (basso-rilievo, bas-relief), jossa kuvat vain hiukan kohoavat pohjalevyn pinnalta; *korkea korkokuva* (alto-rilievo, haut-relief), jossa kuvat kohoavat siksi paljon, että ne ovat ainakin puolipyöreitä; ja *vapaakuviainen korkokuva*, jossa ainakin etumaiset ja tärkeimmät kuvat ovat pohjapinnasta aivan erillään. (Vrt. erilaisia korkokuvia esm. Sjöstrand'in »Väinämöisen laulu« Yliopiston eteisessä, lukuisia kipsijäljennöksiä Yliopiston veistokuvakokoelmassa, Vallgrén'in Kristus-pää Taideyhdn kokoelmissa.)

---





*Verner Holmberg:*

## **Ihanteellinen maisema.**

N:o 234 Taideyhdistyksen kokoelmassa.

Ensimmäinen suomalainen taiteilija, joka valitsi maisemamaalauksen yksinomaiseksi erikoisalakseen ja tällä alalla saavutti ihailun mestarin maineen, oli Saksassa v. 1860 nuorena kuollut Verner Holmberg. Vaikka hän ei ehtinytkään toteuttaa kaikkia niitä suuria toiveita, joita hänen lukuisat teoksensa herättivät sekä Saksassa, jossa hän enimmänsä taiteilija-aikansa asui, että varsinkin kotimaassa, on hänen siveltimensä tuotteilla ainaisiksi ajoiksi oleva kuitenkin kunniasija Suomen taiteen aikakirjoissa. Kahdestakin syystä. Holmberg edustaa ehkä puhtaammin, mutta samalla itsenäisemmin kuin kukaan muu meidän taiteessamme sitä historiallista suuntaa, jota kutsutaan düsseldorfilaiseksi kouluksi, ja ansaitsee jo siitäkin syystä siis taiteenystävän huomiota. Mutta vielä enemmän kuitenkin siksi, että hän verrattomasti paremmin kuin muut aikalaisensa on kuvannut meille Suomen, ja erittäinkin sisä-Suomen, luontoa sen monen monituisissa eri muodoissa ja vaihtelevissa tunnelmissa. Sillä Holmberg oli ennenkaikkia hienojen tunnelmien maalaaja, runoilija, jonka taulut vaikuttavat meihin samalla tavalla kuin yksin-

kertaiset, kauniit kansanlaulumme. Topelius lausuu niistä: »Ei yksikään Holmberg'in tauluista hämmästytä ensi hetkessä. Mutta mitä kauemmin sitä katselemme, sitä enemmän meitä lumooa kunnahilla välkkyvä vieno päivän valo, auringon välke pilvistä, sumu, joka keveällä harsollansa kattaa laaksot, ja nuo ihanteellisen kauniit lehväkset, jotka jaoittavat ja rajoittavat näköalaa, — sanalla sanoen tuo todellisuuden ja teeskentelemättömän sulouden luonne, joka meihin vaikuttaa niinkuin olisimme sata kertaa nähneet ja rakastaneet näitä seutuja».

Yksi hänen kauniimpia ja samalla hänen taiteelleen ominaisimpia taulujaan on »Ihanteellinen maisema». Se on lahja taiteilijan leskeltä Taideyhdistykselle. Holmbergin kuollessa se ei tosin ollut aivan valmis, mutta hänen monivuotinen opettajansa ja ystävänsä, norjalainen maalaaja, prof. Hans Gude, on sen varovaisesti viimeistellyt. Aiheiltaan se ei ole alkuperäisesti täysin suomalainen, vaan ainakin osaksi norjalainen, mutta ken kysyy sitä katsellessaan, ovatko nuo koivut kasvaneet Norjassa vai Suomessa tai onko tuo etualalla lirisevä puro kuvastanut alkuaan Norjan vai Suomen taivasta? Pääasia on, että sen kokonaisvaikutus, sen yleinen luonne ja siis sen tunnearvo meille on puhtaasti suomalainen.

Katsojan huomio kiintyy ensiksi taulun omituiseen muotoon. Mitä se muistuttaa? Epäilemättä alttaritaulua. Ja sellainen se onkin, — luonnon suuren tempelin hartautta herättävä alttaritaulu.

Maalauksen varsinainen sisältö, sen ulkonainen aihe on muutamalla sanalla esitetty. Etualalla kohoaa kaksi komeata, valkorunkoista koivua. Niiden alla olevata



maata, joka viettää katsojaan käsin, peittää rehevä nurmikko ja sen kätköstä pistäikse esille pieni ryöppyisiä puro. Suurien koivujen takaa ja sivulta siintää edempänä muutamia pienempiä, ja taka-ala näyttää aukeavan laaksoksi, jota oikealla puolella rajoittaa jyrkkä, osaksi kallioinen osaksi metsäinen vuorenrinne. Keskiälällä, koivujen ja vuoren välillä, istuu paimentyttö. Hänen takanaan seisoo muhkea sonni ja makaa yksi lehmistä, kaksi muuta ovat syömässä, toinen laskeutumassa laaksoon, toinen etualalla puron luona. Maiseman yllä kaareilee kesäinen taivas, joka laelta on aivan sininen, mutta lähempänä metsän latvoja on valkean pilvihunnun peittäjä.

Kirjasemme ensi osassa huomautimme, että taide-teoksen sisällykseen kuuluvat paitsi sen ulkonaista aihetta myöskin ne tunteet, joita sen on tarkoituksena meissä herättää. Mitä tunteita herättää sitten meissä tämä taulu? Ja mitä on taiteilija tehnyt niiden herättämiseksi?

Tiedämme, että düsseldorfilainen koulu ei kopioinut taulujaan suoraan luonnosta, vaan sommitteli ne yksityisten eri luonnosten avulla. Näin menetteli Verner Holmberg'kin maalatessaan. Edessämme olevalla maisemallakaan ei sellaisenaan ole vastinettaan todellisuudessa, mutta kyllä sen yksityisosilla, puilla, purolla, vuorella, jotka epäilemättä ovat luonnon mukaan, vaikka eri seuduilta, piirretyt. Näistä yksityisosista on taiteilija sommitellut teoksensa siten, että hän on yksinomaan pitänyt silmällä kokonaisvaikutusta, sen tunnelman eheyttä, jonka taulun hänen mielestään tulisi katsojassa herättää. Ja tällaisen eheän, täyteläisen vaikutuksen se tekeekin, siihen

ei kaipaa mitään lisäksi, mutta ei siitä myöskään toivoisi mitään pois. Sommittelu jo siis herättää katsojassa tyytyväisyyttä, mielihyvää. Pääasiallisen vaikutuksen on taiteilija kuitenkin saavuttanut käyttämiensä värien avulla. Tottumatonkin silmä huomaa heti, että ne eivät ole suoraan luonnosta lainattuja. Todellisuuden räikeätä kirjavuutta on tuntuvasti heikennetty siten, että kirkkaiden ja voimakkaiden paikallisvärien asemesta on käytetty samojen värien miedompia vivahtuksia. Sen havaitsee helposti, jos tarkkaa esim. etualalla olevien koivujen lehvistöä tai niiden alla olevata nurmikkoa. Kummassakaan ei ole todellisen luonnon voimakasta vihreyttä, vaan peittää sitä epämääräinen ruskeanharmaja sävy. Mutta jotta etuala kuitenkin tarpeeksi kohoaisi ja eroituisi taka-alasta, esiintyy tämä harmaansinervän autereen verhoamana ja siten väriarvoiltaan jotenkin epäselvänä. Joskaan väriasteikko ei siis esiinnykään luonnonmukaisena, on sillä kuitenkin se etu, että se tekee tyynen, sopusointuisen vaikutuksen, jota ei mikään liian voimakas ja toisten kustannuksella esille pistävä väripinta pääse rikkomaan. Ja tätä vaikutusta silmälläpitäen ovat valot ja varjotkin taulussa määrättyt, nekin sulautuvat toisiinsa pehmeästi ilman jyrkkiä rajoja. Mutta eikö tämä rauhallisuuden, sopusointuisuuden tunne olekin juuri sama, joka meissä herää tyynenä, kirkkaana kesäpäivänä, nähdessämme korkean, kuulakan taivaan päämme päällä, tuntiessamme lempeän tuulosen hyväilevän ruumistamme ja kuullessamme sen humisevan kuin hiljainen soitanto tuuhealehtisten puiden latvoissa! Luonto käyttää tarkoitustensa saavuttamiseksi omia keinojaan, taiteilija niini-

kään omiaan, mutta jos viimeks mainitun on onnistunut tarkoituksensa perille päästä, on meidän ihailen annettava hänelle tunnustuksemme vaikkapa hänen taiteensa ei olisikaan enää sellaista, mitä nykyinen aika pitää ainoana oikeana ja täydellisenä.

---



*Albert Edelfelt:*

**Kaarlo-herttua herjaa Klaus Flemingin  
ruumista.**

N:o 128 Taideyhdistyksen kokoelmassa.

Ruotsin kuninkaana oli vv. 1592—1600 Juhana III:n poika Sigismund. Hän asui kuitenkin koko tämän ajan Puolassa ja Ruotsin hallitusta johti silloin hänen setänsä, herttua Kaarlo. Kun tämä pyrki Suomessakin ylimmäksi käskijäksi, asettui Sigismund'ille uskollinen aatelisto ja sotaväki, jonka ylipäällikkönä oli tarmokas mutta raaka Klaus Fleming, ankaraan vastarintaan. V. 1597 valloitti Kaarlo-herttua kuitenkin Turun linnan, jota urheasti puolusti vähän aikaisemmin kuolleen Klaus Fleming'in leski, ylpeä Ebba Stenbock. Päästyään linnan avautti herttua — saadakseen selville, oliko perää huhussa, että Klaus-herra ei olisikaan kuollut vaan piilossa — Flemingin ruumisarkun. Nähdessään siinä kuitenkin vanhan vastustajansa hengetönnä tarttui hän tätä parrasta ja lausui: »Jospa nyt olisit elossa, ei pääsi istuisi lujassa». Ebbarouva, joka oli tapauksessa läsnä, vastasi tähän: »Jos minun autuas herrani eläisi, ette Te, herra herttua, olisikaan nyt täällä».

Tämän kohtauksen on Edelfelt valinnut taulunsa aiheeksi. Se pantiin ensi kerran näytteille v. 1878, ja



taiteilija oli sen luodessaan vasta 24 vuoden ikäinen. Kotimaassa se herätti sellaista huomiota, että se sai valtionpalkinnon, ja antoi voimakasta virikettä sille toivolle, että Edelfelt'istä olisi tuleva Suomelle suuri, kansallinen historiamaalaja. Tämä toivo kuitenkin petti, sillä maalattuaan vielä yhden historiallisaiheisen taulun »Palava kylä Isonvihan aikana» (Cygnaeusin galleriassa), jätti Edelfelt romantisen historiamaalauksen ja kääntyi realistisempaan taiteeseen, kansanelämän kuvaamiseen.

Turun linnan jylhän, koruttoman kappelin lattialla olevalla, mustan peitteen verhoamalla korokkeella (katakilla) lepää metallinen, kullatuilla vaakunoilla ja latinaisilla kirjaimilla I. H. S. (Jesus hominum salvator — Jesus ihmisten vapahtaja) koristettu ruumisarkku. Kansi on juuri avattu ja Kaarlo-herttua, kookas tuimannäköinen sotilas, on asettunut sen viereen. Oikea käsi on tempaissut paksun keltaisen silkkipiteen Klaus Flemingin kasvoilta ja vasen tarttunut vainajata parrasta. Käsien liike ja arkkuun selin kääntynyt asento ilmaisevat kunnioituksen puutetta kuollutta kohtaan, niinikään jalkojen asento — ruumiinpaino oikealla jalalla, vasen ottanut askelen eteenpäin — kiihoittunutta mielentilaa. Mutta varsinkin kuvastavat tätä kasvot. Rypistetyt kulmakarvat, synkkä otsa, yhteenpuristetut huulet ja tuima kuollutta tuijottava katse ovat ankaruuden, tylyyden, vihan tunnusmerkkejä.

Osaksi samantapaisia tunteita on taiteilija kuvannut Ebba Fleming'issäkin. Pystyinen pää ja hiukan taaksepäin nojautuva ryhti osoittavat uhkamielisyyttä, ylpeyttä; lujasti nyrkkiin puristetut kädet harmia, suuttumusta ja



tiukasti sulettu suu ja herttuaan suunnattu katse sekä pelkäämättömyyttä että myöskin — alasvedetty suupieli — inhoa, halveksumista.

Edellisen täydellinen vastakohta on nuori kamarineiti. Kasvot — selällään olevat silmät, arka katse ja hiukan avoimet huulet — ilmaisevat pelästystä ja yhteenpuristetut, rinnalle kohotetut kädet epätoivoa.

Ovenvartija, jonka tunnemme suuresta avainkimpusta, seisoo taampana katse nöyrästi maahan luotuna. — Pääryhmän vasemmalla puolella seisoo joukko herttuan seuralaisia. Arkun kanteen nojautuva nuori käsityöläinen — sivumennen sanoen lahjakkaan, mutta nuorena kuolleen taidemaalajan, Aukusti Uotilan muotokuva — ja hänen takanaan oleva sotilas katselevat tapausta uteliaina, vanhempi, parrakas hiukan kummissaan ja aivan äärimäinen seinän puolella täysin välinpitämätönä, kädet ristissä miekan kahvalla ja silmät puoliummessa.

On helppo huomata, että taiteellisen sommittelun keskuksen muodostaa muita ylempänä seisova herttua. Sitä osoittaa sekin seikka, että taiteilija on häneen kohdistanut sekä suuremman yksityiskohtaisen tarkkuuden että myöskin taulun pääasiallisen valon ja värin. Koko puku — haarniska, nahalla päärmätty samettitakki, aseet ja pitkät hirvennahkasaappaat — on suurella huolella ja taiteellisella hienoudella maalattu. Herttuan vastapainona toisella puolen on Ebba-rouva kamarineitineen, edellinen mustassa raskaassa samettipuvussa, jälkimäinen kevyemmässä silkissä. Molempien vastapuolten välillä on taulun ikäänkuin painopisteenä Fleming-vainajan vahankeltainen pää. Taustalla sivuhenkilöinä ja siitä syystä epäselvem-

pinä ovat vasemmalla sotilaat ja tasasuhtaisuutta, symmetriaa, ylläpitämässä oikealla ovenvartija. Kohtauksen draamallista jännittäväisyyttä osoittavat paitsi päähenkilöiden ilmeitä ja ryhtiä sotilaiden asennot, jotka vino-kulmaisesti liittyvät toisiinsa. — Valo tulee osaksi pienestä akkunasta vasemmassa ylänurkassa, mutta pääasiallisesti kuitenkin, kuten varjot ja heijastukset, refleksit, osoittavat, etupuolelta jotenkin nuoren neidin kohdalta. — Värejä on taiteilija aiheen luonnon mukaisesti käyttänyt niukasti; tummat puvut ja synkkä, harmaja kivi-seinä lisäävät nekin teoksen jylhää tunnelmaa. Vain herttuan sinikeltainen miekankannin ja keltainen ruumispeite antavat sille hiukan eloa. Koska teoksen vaikuttavuus ei näin ollen perustu pääasiallisesti väreihin vaan etupäässä itse sommitteluun, voi katsoja saada siitä sangen tyydyttävän käsityksen hyvän ja tarpeeksi suuren yksivärisenkin jäljennöksen — valokuvan, valopainoksen t. m. s. — avulla.

---

*Eero Järnefelt:*

## **Kaski.**

N:o 259 Taideyhdistyksen kokoelmassa

Esittäessämme kirjassamme alkuosassa muutamia yleisiä piirteitä maalaustaiteen kehityksestä, huomautettiin m. m. mitenkä Ranskassa 1870-luvulla uusi suunta, täydelliseen todenmukaisuuteen, realismiin, perustuva ulkoilmamaalaus murtautui vallitsevaan asemaan. Ennen pitkää alkoivat sen uudet opinkappaleet herättää huomiota ja vetää puoleensa taiteilijoita muuallakin Europassa. Meidänkin taideoloissamme tapahtui täydellinen käänne, sillä 1880-luvulta lähtien ovat melkein kaikki meikäläiset maalaajat suunnanneet opintomatkinsa Pariisiin. Näistä ansaitsee Eero Järnefelt tulla ensimmäisten joukossa mainituksi sekä kykynsä puolesta että myöskin siksi, että hän koko taiteellisen toimintansa aikana on ehkä muita johdonmukaisemmin pysynyt nuoruutensa ihanteille uskollisena. Hän ei ole koskaan ollut äärimmäisyyksien mies, tyyneä, intoilematonna on hän osannut valita uudistuksista sen, millä on ollut pysyvä arvo, ja käyttänyt sitä sekä omansa että maansa taiteen eduksi.

Taideyhdistyksen kokoelmassa on Eero Järnefelt'iltä — lukuunottamatta pienempiä maisemaharjoitelmia ja erästä





muotokuvaa — kaksi suurehkoa maalausta, nimittäin »Syysmaisema Pielisjärveltä» («Koli») ja »Kaski». Kun näistä selonteosta on kuitenkin jo yksi omistettu puhtaalle maisemamaalaukselle, kiinnitämme huomiomme tällä kerralla viimeksi mainittuun, koska se edustaa uuden-aikaista n. s. laatukuvamaalausta. Sillä pääasiallisesti laatukuvana lienee taiteilija itsekin sitä pitänyt antaessaan sille nimeksi »Raatajat rahanalaiset», vaikka se, arvatensikin mukavuuden vuoksi, kulkeekin luettelossa »Kasken» nimellä.

Korkealla, karuperäisellä kunnaalla on joukko miehiä ja naisia kaskea viertämässä. Kaadetut puut ovat jo melkein loppuun palaneet, sillä kivistä maata peittää vaaleanharmaja tuhkerkerros, joka kuitenkin vielä savuten kytee ja paikoin leimahtaa liekkiinkin. Pitkillä riuvuilla kohentelevat työssä olevat ihmiset kekäleitä yhteen. Etualalla on selkä köyryssä vanhanpuoleinen mies. Kasvoja ei tosin paljon näy syvälle painetun hattureuhkan ja pitkän tuuhean tukan alta, mutta repaleisen paidan repeämistä paistava keltainen iho näyttää tukevan sitä otaksumaa, että hän jo on parhaat vuotensa jättänyt. Hänen vieressään päin katsojaan seisoo hiukan levähtäen nuori tyttö. Niin, nuori kyllä ijältään, sitä osoittavat ruumiin kehittymättömät muodot; mutta ei enää nuori mieleltään, se kuvastuu selvään hänen kasvoistaan. Nehän ovat täysikasvuisen, ankarata työtä tehneen, nälkää ja kurjuutta kokeneen kasvot. Ei liene tyttörukka paljon leikkimään joutanut! Suuret silmät tähystävät avuttoman surullisina ja hiukan tylsinä suoraan eteenpäin. Vähän loitommalla puuhailee katsojaan selin oleva mies

samassa toimessa kuin ukko etualalla ja kauimpana keskialalla niinkään kaksi naista sekä mies, joka keräilee kaadettuja näreitä nuotioon. Vasemman syrjän etualaa sekä melkein koko keskialan peittää sakea ilmaan kohoava savu. Kunnaan takana ja sitä melkoisesti alempana leviää silmäkantamattomiin synkkä, koskematon korpi sulautuen näköpiirissä yhteen taivaan sinen kanssa.

Esitys- ja tekotavaltaan on taulu naturalistiseen taidekäsitykseen, koristelemattomaan todellisuuteen perustuva teos. Jos ottaa verratakseen sitä esim. K. E. Jansson'in ja Arvid Liljelund'in tuotteihin Taideyhdistyksen kokoelmissa, huomaa helposti mikä on eroitus vanhemman n. s. düsseldorfilaisen laatumaalauksen ja uudemman realistisen laatumaalauksen välillä. Kumpikin kuvaa arkielämän oloja, mutta edellinen panee pääpainon sen tapahtumiin, jälkimäinen itse elämän ulkonaiseen muotoon; edellisen suunnan taiteilija on kertoja, joka esittää meille mitä tapahtuu, jälkimäisen suunnan taiteilija on ennenkaikkia maalaaja, joka tahtoo kuvata, miltä tapaus näyttää. Vanhemmissa laatukuvissa ovat henkilöt enimmäkseen siisteissä sunnuntaipukimissa ja ilmeissä, asennoissa sekä ryhmityksessä on usein jotain sovinnaisesti järjestettyä teatterimaisuutta, uudemmissa laatumaalauksissa kuvataan ihmiset sen sijaan puvun, asentojen ja sommittelun puolesta aivan sellaisiksi kuin sattuma ja esillä oleva toimi kulloinkin määräävät. Jonkinlainen tasasuhtaisuuden laki eri henkilöryhmien välillä näyttää Järnefelt'in taulussa kyllä vallitsevan, mutta vaikkapa se olisikin taiteilijan järjestelevän käden eikä satunnaisten olosuhteiden aikaansaama, on se kaikissa tapauksissa täysin luonnon- ja



todellisuuden mukainen. Ainakaan hän ei ole vähimmässäkään määrässä ihannoinut kuvaamiensa henkilöiden ulkoasua, ne ovat repaleisia, nokisia ja likaisia kuin kaskenpolttajat ainakin.

Elolliskuviinsa nähden on taulu siis oiva näyte n. s. realistisesta kuvaamistavasta. Mutta myöskin maisema-maalauksena sillä on nykyaikaisen ulkoilmamaalauksen tunnusmerkit. Sen tavattoman laaja prespektiivi, kahdenlainen valaistus — auringonvalo ja tuli — sekä erilaiset ilmakerrokset tarjoavat katsojalle hyvän tilaisuuden mitä monipuolisimpien väriarvojen, valöörien, tutkimiseen. Katsottakoonpa esim., miten metsän väri muuttuu vähitellen yhä sinervämmäksi, mitä enemmän se lähenee taivaanranta!

Tällaisten teosten arvo, joiden aihe sellaisenaan ei ole erikoisemman merkillinen, riippuu suurimmaksi osaksi siitä taiteellisesta kyvystä, jolla ne ovat suoritettut. Mutta toisaalta ei ole sekään kuitenkaan yhdentekevätä, min silmin tai oikeammin tuntein taiteilija on aihettaan käsitellyt. Että Järnefelt on kuvaamiensa henkilöitä kohtaan tuntenut syvää ja lämmintä myötätuntoisuutta, osoittaa sekä hänen taululleen antama paljonsanova nimi »Raatajat rahanalaiset» että myöskin se tapa, millä hän on varsinkin tuon nuoren tytön kuvannut. Ja tämä osanotto herää varmaankin useimmassa tarkkaavassa katsojassakin.

Mutta hänessä voi herätä vielä muitakin ajatuksia, joita taiteilijalla itsellä ei ehkä ole teostaan luodessaan ollutkaan. Eikö tuo taulu ole kuin vertauskuva Suomen sivistystyöstä? Yhtä ankarata ja herkeämätöntä voimainpönnistusta kuin kivikkomäen pelloksi perkaaminen vaatii

meillä valistuksenkin levittäminen, sillä yhtä ääretön kuin taustalla leviävä kolkko korpi on vielä pimeyden ja tietämättömyyden valta Pohjolassa. Ja vain askel askeleelta on sekin valloitettava.

Ttaideteoksen aate- ja tunnerikkaus se sittenkin taannee sille suurimman suosion ja pysyvimmän arvon.

---





*Albert Edelfelt:*

## **Laulajatar Aino Achté'n muotokuva.**

N:o 142 Taideyhdistyksen kokoelmissa.

Se maalaustaiteen laji, joka tavallisesti vähimmin herättää kokoelmissa käyvän yleisön mielenkiintoa, on muotokuvamaalaus. Monet muotokuvat esittävät useille jotenkin vieraita henkilöitä ja siksi niiden ohi kuletaankin suomatta niille juuri minkäänlaista huomiota. Jos taas kuvattu henkilö on sellainen kuuluisuus, että hänen ulkomuotonsa on yleisemmin tunnettu, keskittyy arvostelu taulusta melkein säännöllisesti kysymykseen, onko kuva »näköinen» vai eikö? Jos vastaus on myöntävä, on taulun arvo tunnustettu, jos se on kieltävä, ei sille myöskään taideteoksena anneta mitään merkitystä. Näin menetellen tehdään kuitenkin monelle taideteokselle ja taiteilijalle väärin, ja se johtuu siitä, että yleisöllä on enimmäkseen sangen vaillinainen, vieläpä virheellinenkin käsitys siitä, miten muotokuvamaalausta on taiteen kannalta arvosteltava.

Mittakaavana muotokuvia arvosteltaessa pidetään yleiseen valokuvaa. Mutta jo lyhytkin vertailu valokuvan ja maalatun muotokuvan välillä riittää osoittamaan, että ne eivät synny samanlaisten olosuhteiden tuloksina eivätkä

siis perusolemukseltaan ole samanlaisia. Valokuvaushan on puhtaasti mekaaninen toimi, kuvaajana on pelkkä tunteeton kone, jonka suuremmasta tai vähemmästä tarkkuudesta ja hienoudesta kuvan »onnistuminen» pääasiallisesti riippuu. Valokuvaajan teos on siis aivan puolueeton, objektiivinen kuva todellisuudesta, s. o. ihmisen ulkopinnasta. Taidemaalaja sitävastoin on herkkätunteinen ihminen; se mitä hänen silmänsä näkee, herättää hänen sielussaan heti erityisen vaikutelman, tunteen ja täten liittyy hänellä jokaiseen sisälliseen kuvaan joukko tunteita. Nämä tunteet painavat jo jossain määrin leimansa hänen työhönsä. Mutta sitäpaitsi syntyy kuvattavan ja kuvaajan välillä melkein aina jonkinlaista henkistä kosketusta; taiteilija tietää, että hänen aiheensa ei ole eloton esine, vaan erikoisilla sielullisilla ominaisuuksilla varustettu henkilö, jonka ulkonaisenkin yksilöllisyyden määrää paitsi hänen ulkomuotoaan ainakin yhtä suuressa määrin hänen sielunsa, mikäli se ruumiin pinnalla ilmeinä ja liikkeinä kuvastuu. Voidakseen saada tämän kuvattavan yksilöllisyyden kyllin selvästi esille, koettaa taiteilija antaa niille piirteille ja ilmeille enemmän painoa, jotka voimakkaimmin hänen erikoisominaisuuksiaan ilmaisevat ja siten täytyy ehkä joskus uhrata joku määrä ulkonaista yhdennäköisyyttäkin sisäisen sielun- ja luonteenkuvauksen eduksi. Tietysti tässäkin voi olla liiallisuuden vaara väijymässä, ja onnistunein muotokuva taiteellisessa suhteessa on se, jossa täydellisin yhdennäköisyys yhtyy täydellisimpään luonteenkuvaukseen. Luonnollisesti on sitäpaitsi taiteellisen tekotavan hallitseminen itsestään selvä vaatimus.

Kaikista suomalaisista taiteilijoista on Albert Edelfelt tunnetuin ja yleisimmin käytetty muotokuvamaalaja. Hänen kotona ja ulkomailla valmistamiensa muotokuvien luku nousee useampiin kymmeneen, ehkäpä sataankin saakka. Hänen suuri teknillinen taituruutensa sekä hänen laaja, monipuolinen ja hieno sivistyksensä, joka teki hänelle helpoksi ikäänkuin asettua kuvattaviensa henkilöiden asemaan, olivat juuri muotokuvamaalajalle erittäin tärkeitä ja edullisia ominaisuuksia. Muuan saksalainen arvostelija — Hans Rosenhagen — on väittänyt, että Edelfelt'in maalaamilta muotokuvilta puuttuu suurempaa luonteen syvyyttä ja sielullisen erittelyn, analyysin, terävyyttä, ja että tätä puutetta osoittaa muka sekin, että hän kuvatakseen henkilöidensä luonnetta turvautuu usein ulkonaisen miljööön, lähimmän ympäristön s. o. henkilöiden tointa ja elämää osoittavien esineiden esittämiseen ja siten herättää helposti katsojassa häiritseviä syrjävaikutelmia. Tässä väitteessä voi kyllä muutamien teoksien, esim. prof. Runeberg'in ja kapellimestari Kajanuksen muotokuvien suhteen olla osaksi perääkin, mutta toiselta puolen on muistettava, että tällainen ympäristön kuvaus on kaikkina aikoina ollut taiteessa sangen tavallista. Puuttuvan ajatuksen syvyyden ja erittelyn terävyyden korvaavat taas Edelfelt'illä sellaiset ominaisuudet kuin käsittelytavan hienous ja loistavuus, synnynnäinen ja erittäin herkäksi kehitetty kauneudenaisti sekä se myötätuntoinen mielenkiinto, joka näyttää häntä useimpia muotokuviaan maalaessa ohjanneen. Nämä ominaisuudet tekivät hänestä onnistuneen ja ihaillun varsinkin naisten muotokuvien maalajan.



Ne esiintyvät erittäin huomattavina ja sopusointuisina etenkin siinä teoksessa, jota tämän selonteon tulisi koskea, nimittäin suuren laulajattaremme Aino Achté'n muotokuvassa, jota pidetäänkin yhtenä kaikkein parhaimmista Edelfelt'in siveltimen tuotteista. Taiteilija maalasi sen Pariisissa v. 1901. Laulajatar on poislähtemäisillään oopperan harjoituksesta seisahtunut vielä hetkeksi näyttämölle. Mistä tiedämme, että hän seisoo näyttämöllä? Se käy selville omituisesta valaistuksesta. Valo tulee nimittäin etupuolelta taulun alareunasta ja heittää punertavan hohteensa ylöspäin laulajattaren vartalolle ja kasvoille. Pääasiallisena valonlähteenä ovat n. s. ramppilamput. Vain heikkona kajastuksena tunkeutuu muutama päivänsäde sisälle taustana olevan ruskean verhon vasemmalta sivulta heijastuen päällystakin korkean nahkakauluksen ja vasemman puolisen rinnuksen yläreunaan. Tässä tapauksessa ei ainakaan voi puhua ympäristön häiritsevästä vaikutuksesta, koska katsoja ei sitä oikeastaan näekään, vaan ainoastaan välillisesti aavistaa. Kuvattavan asento on vapaa ja luonnollinen, vartalo on katsojaan nähden puoliksi syrjittäin, profiilissa, ja siten pääsee sen nuorekas solakkuus ja sulava joustavuus täysin oikeuksiinsa; ilmehikkäät kasvot sitä vastoin ovat suoraan eteenpäin (en face) katsojaa kohden käännettyt. Vasen käsi on kevyesti laskeutunut lanteille, oikea, joka pitelee puuhkaa ja hansikkaita, riippuu melkein suorana sivulla.

Koettakaamme nyt tarkastella, mitä puolia kuvattavan luonteessa taiteilija on tahtonut huomattavammin tuoda näkyville. Jos kuvaa kokonaisuudessaan katselee, luulisin

siitä ennen muita ominaisuuksia pistävän esille sen vaikeasti määriteltävän hienouden, jota vieraalla nimellä kutsutaan eleganssiksi: sen liikkeiden sulavuuden ja käytöstävän varmuuden, joka on sekä rotuperinnön että ylemmissä piireissä saavutetun elämäntottumuksen tulos. Tällainen hienous ei ole jäykkää ja ylpeätä arvokkaisuutta, mutta ei myöskään paljasta itsetiedotonta ja vaatimatonta suloa, vaan jotain niiden välillä, ja se ilmaiseksee paitsi liikkeissä ja käytöksessä myöskin puvun valinnassa ja sen kantamisessa. Se on aistikasta, mutta samalla hillittyä ja vaikutuksiltaan säästeliästä. Tällainen hienous, jota ei niin helposti meidän pienissä oloissamme saavuteta, on kulttuurin keskuksissa liikkuneen maailman naisen tunnusmerkki. — Erityisellä taiteellisella mielihyvällä näyttävät laulajattaren kädet olevan kuvatut. Ne ovat kapeat ja hennot, sormet harvinaisen pitkät ja ohuet. Tällaisia käsiä pidetään kehittyneen, moitteettoman rodun sekä myöskin yksilöllisen kauneudenviljelemisen erikoismerkkinä, jonkinlaisena naisen syntyperäisen aateluuden vaakunana.

Joku ulkomaalainen nainen lie tästä kuvasta lausunut, että huolimatta kaikesta pariisilaisesta ulkoasusta ja eleganssista, on siinä sittenkin jotain suomalaista, jotain, joka osoittaa, että kuvattu henkilö on suomalainen nainen. Mitä on sitte tämä suomalaisuus? Luulisin sen ilmenevän erityisesti kasvoissa. Se on noiden suurten silmien kirkas, mutta samalla niin puhdas ja tyyni katse ja suun hiukan alakuloinen väre, jotka ovat pohjoisen kotimaan häviämätöntä perintöä, sekä myöskin koko olennon kaikesta teennäisestä keimailusta vapaa luonnollisuus.

Lopuksi sananen Edelfelt'in maalaustavasta. Keino-  
tekoisen valon käyttäminen ei ole ollut taiteilijalla yksin-  
omaan keinona osoittaa kuvattavan tointa ja ympäristöä,  
vaan se on ollut hänellä myöskin sangen vaikuttavana  
taiteellisena aseena. Lampun punertava valo on luonut  
kasvoille paljon lämpimämmän värin kuin auringon kir-  
kas, mutta samalla kylmä valaistus. Ja kun valo tulee  
alaaltakäsin, syntyy siten varsinkin silmien alle tummat  
varjot ja vastakohtaisuuden lain vaikutuksesta saavat siis  
itse silmät siten suuremman loiston ja kirkkauden. Puh-  
taasti tekotavallista taitavuutta osoittaa se mestarillisuus,  
jolla sormuksien säteilevät jalokivet, rinnalla välkehtivät  
koristeet ja päällystakin turkikset erilaisine valoineen,  
heijastuksineen ja varjoineen ovat maalatut. Kun lopuksi  
vielä ottaa huomioon taulun hillityn hienon väriharmo-  
nian, käynee katsojalle selväksi, että hänellä on edessään  
teos, jonka vertaista ei meidän taiteellamme ole mon-  
takaan näytettävänä.

---





*Axel Gallén:*

## **Lemminkäisen äiti.**

N:o 193 Taideyhdistyksen kokoelmissa.

Se suomalainen taiteilija, joka sekä luonteensa että kykynsä puolesta on parhaiten osoittanut soveltuvansa kansallisaarteemme Kalevalan kuvittajaksi, on epäilemättä Axel Gallén. Vaikka muut suuret tehtävät ovat viime vuosien kuluessa vieneet taiteilijan kaiken ajan, niin että hänelle ei ole jäänyt tilaisuutta mieliaiheidensa käsittelemiseen, on kuitenkin hänen Kalevala-taulujensa luku jo melkoinen. Ne edustavat hänen elämässään verrattain pitkää ajanjaksoa, noin 10 vuotta, ja myöskin sangen monipuolista ja erilaisista taidepyrkimyksistä rikasta kehitystä. Toiset niistä, kuten Aino-taulu (v. 1891) ja Sammon taonta (1893) ovat kuvaustavaltaan puhtaasti realistisia, sellaiset kuin Sammon puolustajat (1896), Kullervon sotaan lähtö (1900) ja freskoluonnokset Suomen paviljonkia varten Pariisin maailmannäyttelyssä v. 1900 ovat puhtaasti dekoratiivista taidetta ja näiden molempien suuntien yhteisvaikutuksen alaisena näyttää syntyneen Kullervon kirous (1899). Se taulu, joka ehkä parhaiten kuvastaa Gallén'in taiteilijakehityksen eri puolia ja siihen vaikuttaneita eri taidesuuntia, on mielestämme kuitenkin Lemminkäisen äiti (1897).

Kalevalan runoissa 13, 14 ja 15 kerrotaan, mitenkä Lemminkäinen kosiessaan Pohjolan kuulua<sup>3</sup> tytärtä oli saanut tehtäväkseen ampua joutsenen Tuonelan joesta. Kun hän oli saapunut virralle, ampui hänet kuitenkin Ulappalan sokea paimen kostaakseen hänelle kärsimänsä häväistykseen ja syöksi ruumiin jokeen, jossa Tuonen verenhimoinen poika löi sen miekallaan kappaleiksi. Kun ei Lemminkäistä alkanut kuulua kotia, kävi äiti levottomaksi ja lähti onnettomuutta aavistaen häntä etsimään. Monien harhailujen perästä hän saapui vihdoinkin Tuonelan joelle ja ryhtyi Ilmariselta saamallaan vaskiharavalla haraamaan sieltä poikansa ruumista. Saatuaan sen pala palalta kokoon, sovitteli hän rannalla luut luita ja lihat lihoja myöten ja sai lopulta mehiläisen tuoman voiteen avulla eri kappaleet liittymään yhteen. Mutta henki vielä puuttui. Äiti lähetti mehiläisen uudelle retkelle, aina Luojan kellarieihin asti, ja täältä toi mehiläinen uusia, tehokkaampia voiteita. Kun äiti niitä käytti, palasi henki ruumiiseen; Lemminkäinen heräsi kuin unesta ja lähti kotia mieli täynnä uusia seikkailuja.

Ratkaisevimman hetken on taiteilija ottanut taulunsa aiheeksi. Taustalla leviää Tuonelan sysimusta joki, jonka pintaa yksinäinen joutsen piirtelee. Veden rajaa reunustavat suuret veripunaisen sammalen verhoamat paadet ja tasaista rannikkoa peittävät pienet samankokoiset ruskean harmajat kivet. Tästä omituisesta maaperästä kasvaa kummannäköisiä valkeita kukkia — kuoleman kukkia — ja tummansinisiä marjoja, ja pääkalloja sekä muita puoleksi lahonneita luita viruu siellä täällä. Rannalla levitettyllä valkealla vaatteella lepää Lemminkäisen hengetön



ruumis, jalat virtaan, pää maalle päin. Kasvojen yläpuolta ja toista silmää peittää allaolevan vaateen yksi kulma, vain toinen hiukan raollaan oleva silmä on näkyvässä. Vasen käsi on kyynärpäältä taipunut ylöspäin olkapään kohdalle. Ruumiin etupuolella jotenkin sen keskikohdalla istuu äiti, oikea käsi nojautuu koko kämmenellä maahan, vasen on laskeunut rakastetun pojan rinnalle kuin sydämen sykintää tunnustellakseen. Äidin kasvot ovat käännettyt ylöspäin ja silmäin tavattoman harras ilme näyttää hänen juuri parhaillaan rukouksillaan lähestyvän Ukkoa, ylimmäistä avunantajata. Äidin vieressä maassa on avattu voiderasia ja pieni vispilän tapainen kapine, jota lie käytetty voidetta siveltäessä. Taulun yläreunasta jonkun matkaa alaspäin kulkee joukko yhdensuuntaisia kultaisia aaltoviivoja ja niiden alapuolella liihoittelee kultainen mehiläinen.

Sommittelultaan muistuttaa taulu jossain määrin n. s. pietä-kuvia, jotka esittävät kuollutta Vapahtajaa ja hänen surevata äitiään. Niissä, samoin kuin Gallén'inkin teoksessa, on kuolleen asento tavallisesti yhdensuuntainen taulun vaakasuorien ääriviivojen kanssa. Tätä vaakasuoraa leikkaa keskeltä jotenkin suorakulmaisesti pystysuora: äidin vartalo. Täten on maalauksen saatu tyyni, juhlallinen tunnelma. Pystysuoran halkaisijan oikealle puolelle jäävät sekä Lemminkäisen että äidin kasvot, joihin katsojan päähuomio kohdistuu, tasasuhtaisuuden ylläpitäjinä ja kaamean kalmansävyn herättäjinä ovat vasemmassa alakulmassa olevat pääkallot ja yläkulmassa häämöittävä joutsen.

Valaistus on taulussa sekin omituinen. Valo näyttää virtaavan suoraan yläpuolelta leviten tasaisesti yli koko

rannikon synnyttämättä juuri minkäänlaisia varjoja. Värien valinta ja käsittely osoittaa taiteilijan pääasiallisesti pitäneen niiden dekoratiivista vaikutusta silmällä. Joen musta pinta, kivien verenkarva, äidin sammalvihreä hame ja valkea röijy ynnä päähine, Lemminkäisen norsunluunvärinen ruumis ja keltainen tukka ja parta sekä rannikon epämääräinen harmaa sävy muodostavat sellaisen väri-soinnun, jossa ei mikään yksityinen tekijä pyri esille toisten kustannuksella. Tätä eheyden ja rauhallisuuden tunnelmaa lisää vielä se seikka, että värejä on käsitelty yhtenäisinä, välivärien rikkomattomina pintoina, kuten vanhoissa lasimaalauksissa. Näitä muistuttavat sitäpaitsi vielä mustat, kaikkialla sangen selvinä esiintyvät rajapiirteet, kontuurit. Kohottaakseen taulun vanhanaikaista leimaa on taiteilija maalannut sen tempera-väreillä noudattaen — oman ilmoituksensa mukaan — samaa tekotapaa, joka oli yleinen ennen 15:nnettä vuosisataa. Naturalistista taidetta teoksessa edustaa mielestämme se todennukaisuus ja ihmisruumiin täydelliseen tuntemiseen perustuva tarkkuus, jolla sekä äiti että Lemminkäinen ovat piirretyt. Mutta paitsi näitä kahta suuntaa, on myöskin symbolismi, aatemaalaus, jolle Gallén aikoinaan hänkin innokkaasti uhrasi, jättänyt jälkiä tähän teokseen. Siten ainakin selittäisimme nuo aaltomaiset kultajuovat. Ne esittänevät nimittäin Ukon ylijumalan parantavaa voimaa, joka mehiläisen mukana äidin rukouksen taivuttamana laskeutuu taivaasta ja herättää eloon senkin, minkä väsymätön, uhrautuva rakkaus on Tuonelan tuvilta takaisin elävien maille etsinyt.

---





*Valter Runeberg:*

## **Apollo ja Marsyas.**

N:o 733 Taideyhdistyksen kokoelmassa.

Siihen kuvanveistotaiteen antiikkisia ihanteita noudattavaan n. s. uusklassilliseen kouluun, jonka henkiin herättäjä ja etevin edustaja 19:nnellä vuosisadalla oli tanskalainen Bertil Thorwaldsen († 1844), kuuluvat myöskin suuren runoilijakuninkaamme pojan, Valter Runeberg'in, aikaisemmat teokset. Ensimmäisen taidekasvatuksensa sai hän Kööpenhaminassa Thorwaldsen'in oppilaan H. V. Bissen'in johdolla sekä sittemmin antiikkisen taiteen varsinaisessa kotimaassa, Italiassa. On siis näin ollen aivan luonnollista, että klassillisen koulun ihanteet: muotojen kauneus ja sopusuhtaisuus ja sieluelämän tyyni ylevyys, tulivat Runeberg'inkin taiteelle aluksi määrääviksi. Vasta myöhemmin — v:sta 1876 —, kun hän oli siirtynyt Pariisiin ja siellä tutustunut uudemman ranskalaisen realistisen koulun pyrkimyksiin, alkaa tämä vaikutus tuntua hänen teoksissaan.

Mutta hänen varhaisemmat tuotteensa eivät kuulu uusklassilliseen suuntaan yksin käsittelytavan, vaan myöskin aiheiden puolesta. Ne ovat nimittäin enimmäkseen lainattuja muinaisen Kreikan jumalais- ja sankaritarustosta. Sellainen on m. m. hänen etevin teoksensa roomalais-

ajalta, marmorinen ryhmäkuva Apollo ja Marsyas, jonka Helsingin naiset lahjoittivat Taideyhdistykselle.

Sen aihe on seuraava. Atena-jumalatar, joka oli kek-sinyt huilun, oli viskannut sen kuitenkin pois, koska sen soittaminen pahasti rumensi soittajan kasvonpiirteitä. Soit-tikon otti silloin haltuunsa sileeneistä, luonnonjumalista kuuluisin Marsyas ja opetteli sillä soittamaan. Ylimieli-syydessään hän vaati Apolloa, runouden jumalata, kans-saan kilpasille. Apollo suostui tähän ja runottaret (muu-sat) määräisivät ehdoksi, että se, joka joutuisi tappiolle, tulisi elävänä nyljettäväksi. Kilpailun ratkaisivat runotta-ret Apollon eduksi, ja tämä sitoi Marsyaan petäjään sekä pani kamalan rangaistuksen täytäntöön.

Runeberg'in veistos kuvaa hetkeä, jolloin kilpailun tulos jo on selvillä, vaikka se ei olekaan vielä loppuun suoritettu. Marsyas on vastikään monitorvisella ruoko-huilullaan (syrinx) soittanut kilpakappaleensa, yksinkertai-sen kansanlaulun. Silloin tarttuu Apollo soitikkoonsa, lyyryyn, ja helähyttää siitä ensimmäiset säveleet kuuluville. Uljaana ryhdiltään, katse itsetietoisena ja voitonvarmana suunnattuna eteenpäin seisoo jumala nojaten lyyryään puunrunkoon. Taiteellisen innostuksensa haltioimana näyt-tää hän kokonaan unohtaneen kilpailijansa, sävelten sii-villä kiittää hänen henkensä kauas yli tavallisen elämän rajojen. Mutta Marsyaaseen on näiden ensi säveleiden vaikutus kerrassaan tuhoisa. Hänelle on silmänräpäyk-sessä selvinnyt, mihin uhkapeliin hän on antautunut ja mikä kamala kohtalo häntä odottaa. Tyrmistyneenä on hän lysähtänyt istualleen läheiselle kivelle, oikea käsi on vaistomaisesti tarttunut kiini puunrungosta ja vasen, joka

pitelee ruokohuilua, on hervotonna vaipunut sivulle. Jal-  
kojen asento — oikea polviasennossa etupuolella, vasen  
vetäytyneenä sivulle kuin ponnistamaan ylös ruumista —  
näyttää osoittavan kuin tuntisi Marsyasparka vaistomaista  
pakoon lähtemisen tarvetta. Mutta samat sävelet, jotka  
hänelle tuhoa ennustavat, kahlehtivat hänet paikalleen.  
Säikähtyneenä, mutta samalla kuitenkin tenhoutuneena  
kääntyy hänen katseensa ylöspäin Apolloa kohden, suloi-  
sen soitannon tuottama nautinto saa hänet unohtamaan  
oman tappionsa ja häntä odottavan hirveän rangaistuksen.

Kreikkalaiseen tarinaan perustuen on taiteilija tässä  
teoksessaan tahtonut havainnollisesti kuvata sivistyksen  
saavuttamaa voittoa alhaisesta luonnontilasta, taidेरunou-  
den ylevämmyyttä kansanrunouden rinnalla. Selittävinä liit-  
teinä on Apollolla lyyry sekä korkeimman runouden muo-  
don, näytelmärunouden, vertauskuvana puunrungolle vis-  
kattu ja osaksi Marsyasta verhoava pukinnahka. (Murhenäy-  
telmän kreikkalainen nimi tragedia merkitsee alkuaan suo-  
meksi pukkilaulu, koska kuoroja alkuaikoina esittivät pu-  
kinnahalla verhotut, satyyreiksi, luonnonhaltijoiksi, puetut  
näyttelijät.)

Mutta itse tarina sellaisenaan lienee ollut taiteilijalle  
kuitenkin vain jonkinlainen tekosyy, ulkonainen aihe saa-  
dakseen tilaisuutta miehisen kauneushantteen esittämi-  
seen. Apollo on kaikissa suhteissa sellainen, joksi kreik-  
kalaiset kuvittelivat voimistelun avulla täydellisen sopu-  
sointuiseksi kehittynyttä nuorukaista. Rinjakehä korkea  
ja laaja, hartiat leveät, lantio verrattain kapea ja lihakset  
siksi kehittyneet, että ne suovat muodolle solakan pyö-  
reyden ja täytelyyden, mutta eivät muodosta jyrkästi toi-



sistaan eroavia lihaskimppuja, kuten nykyajan atleeteilla. Kasvot ovat melkein naisellisen kauniit, posket pyöreät, suu pieni, korkea otsa ja nenän selkä muodostavat melkein suoran viivan. Suuria, toisistaan jotenkin kaukana olevia silmiä varjostavat jalosti kaareutuvat kulmakarvat. Tukka on kammattu taidokkaille kiharoille. Ruumiin paino lepää vasemmalla, tukijalalla, oikea, liikejalka, on kevyesti taivutettu. Vasen käsi koskettelee pehmeästi lyyryn kieliiä, oikea pitelee plektron'ia, näppäintä. Apollo on melkein alaston, jotta muotojen sopusuhtainen kauneus paremmin pääsisi näkyville; vain jaloissa on hienotekoiset sandaalit (anturakengät) ja harteilla kevyt levätti, joka pehmeissä poimuissa putoaa alas pitkin selkää.

Apollon kauneutta kohottaa vielä se seikka, että taiteilija vastakohtaisuuden lakia noudattaen on hänen rinnalleen asettanut Marsyaan, luonnonhaltijan, jonka muodot ja piirteet ovat vailla kauneuden aateluutta. Jo kooltaan on Marsyas Apolloa paljon pienempi. Rintakehä on kapea ja sisäänpainunut, posket kuopalla, nenä kyömyinen ja lyhyt, otsa matala ja silmät pienet. Tukka ja parta ovat pörröiset ja vanukkeiset. Alhaisen, puoleksi eläimellisen, alkuperän tuntomerkkeinä ovat pienet pyöreät sarventyngät ja suippokärkiset korvat. Sekä kyyryisestä asennosta että varsinkin silmien ilmeestä kuvastuu pienen ja kehittymättömän sielun tavallinen ominaisuus, pelko. Mutta samalla on siinä myöskin ihailun sekaista kunnioitusta, jotain orjamaista nöyrytymistä. Niin katselee alhaisella henkisellä asteella oleva ylempänä olevata, ihailen ja ihmetellen hänen neroaan, mutta samalla tuntien sitä kohtaan pelkoa, koska hän ei pysty sitä käsittämään.

---



*Ville Vallgren:*

## **Kristuksen pää.**

N:o 839 Taideyhdistyksen kokoelmissa.

Suomen uudemmassa taiteessa ovat varsinaisesti uskonnolliset aiheet sangen niukasti edustettuina. Ellei oteta lukuun alttaritauluja, joita kyllä useat nykyisenkin taiteilijapolven maalaajat ovat tilauksien johdosta valmistaneet, on niiden teosten luku sangen vähäinen, joiden uskonnollinen aihe sellaisenaan olisi taiteilijata houkutelut työhön ryhtymään. Ja onhan tällainen asian tila tavallaan luonnollinenkin. Sillä kaukana ovat ne ajat, jolloin taiteilija oli harras kristitty, jolloin teos oli tulos hänen persoonallisen uskonelämänsä ja aiheen välisestä läheisestä kosketuksesta. Useimmat, milteipä kaikki, Suomen nykyisistä taiteilijoista ovat ranskalaisen naturalistisen koulun kasvatteja, ja tämän koulun maailmankatsomuksessa on uskonto ollut jotenkin tuntematon tekijä. Jos uskonnollisiin aiheihin joskus tartuttiinkin, oli vaikuttimena pääasiallisesti, ei niiden aatteellinen sisälllys, vaan niiden ulkonainen sopivaisuus taiteellista käsittelyä varten.

Jotenkin tältä kannalta tulisi mielestämme selittää sellaisenkin taideteoksen kuin Ville Vallgren'in Kristus-kuvan (v:lta 1890) syntyä. Sillä ollen taiteilijan tuotannossa



tietääksemme ainoa laatuaan osoittaa tämä seikka, että joku muu puoli kuin puhtaasti uskonnollinen lienee häntä sen luomiseen innostuttanut. Tätä ei ole suinkaan moitteeksi käsitettävä, sillä kuten jo ylempänä viitattiin on se olosuhteiden mukaan aivan käsitettävää. Ja onhan taideteilijan ponnistusten tuloksena kaikissa tapauksissa ylevä taideteos, joka voi herättää siihen syventyvässä katsojassa koko joukon jaloja tunteita ja ajatuksia. Emmekä myöskään epäile, ett'eivät nämä voisi saada erikoista uskonnollistakin väritystä, jos vain katsojan tunne-elämässä on siihen suuntaan edellytyksiä olemassa.

Soikean, muodoltaan jotenkin epäsäännöllisen marmorilohkareen etusivusta kohoaa osaksi matalana, osaksi sangen korkeana korkokuvana Ristiinnaulitun rintakuva. Taustan yläosassa näkyy ristinpuiden liitekohta ja sitä vastaan Vapahtajan päätä ympäröivä glooria, sädekehä. Vartalo päättyy alaspäin heti rintalastan alapuolelle; oikeanpuolisen rinnan alla on keihään tekemä haava. Käsivarsista on myöskin vain niin paljon näkyvissä, että niiden asento ja tämän aiheuttama rintalihasten jännitys käy katsojalle selväksi. Päähuomio kohdistuu luonnollisesti päähän. Se on kallistunut vähän vasemmalle. Korkealta otsalta, jota ympäröi kahdesta orjantappuranoksasta kierrety kruunu, valuvat hienot hiukan suortuvaiset hiukset olkapäille. Silmät ovat umpeen painuneet, sillä kuolema on jo lopettanut kärsimykset; mutta näiden — sekä ruumiillisten että henkisten — kärsimysten kauhea voima kuvastuu vielä selvästi yhteenrypistettyjen kulmakarvojen muodostamissa syvissä uurroksissa. Samaa pitkälisten kärsimysten leimaa vahvistavat vielä syvät varjot silmien

alla, laihat, ulkonevat poskipääät ja myöskin riutunut rintakehä. Mutta omituisen vastakohdan kasvojen surulliselle yläosalle muodostaa suu. Huulet ovat hiukan raollaan, niin että niiden takaa ylempi hammasrivi näkyy. Hymyilyyn ovat hyytyneet nuo huulet, hymyilyyn, joka kirkastaa kasvojen alaosaa aina kulmakarvoihin saakka. Tuska on viime hetkellä väistynyt täydellisen onnellisuuden tieltä, tieto siitä, että elämän suuri tehtävä, sovituksen jättäilytyö nyt on loppuun suoritettu, on marttyyrin kasvoille luonut taivaallisen rauhan häviämättömän hohteen.

Se katsoja, joka on muodostanut italialaisten renessansimestarien, Rafael'in, Leonardo'n, Reni'n tai Dolci'n ja heidän jäljittelijöidensä yleisesti tunnettujen taulujen perusteella itselleen ihanteellisen kauniin Kristus-tyypin, tuntee ehkä Vallgren'in kuvan johdosta jonkinmoista pettymystä. Sillä siinä merkityksessä kaunis kuin yllämainittu ei tämä ole. Jos sille välttämättä on esikuvia etsittävä, on käännättävä sen taiteen puoleen, jota edustavat Dürer ja muut vanhat saksalaiset ja hollantilaiset maalajat ja nykyaikaisista ehkä johdonmukaisimmin saksalainen taiteilija F. von Uhde. Edellinen suunta tavoitteli yksinomaan muodollista kauneutta, jälkimäinen sen sijaan painee pääpainon sielunilmausten luonteenomaiseen todenmukaisuuteen. Se tahtoo esittää sitä puolta, minkä me ihmiset voimme täysin ymmärtää, ihmistä Kristuksen persoonassa ja siksi se myöskin etsii ja löytää Kristus-kuvansa todellisten ihmisten keskuudesta. Niin on tehnyt Edelfelt taulussaan Kristus ja Matalaena, niin on tehnyt Vallgrenkin. Ja jos katsoja voi vapautua siitä erehdyttävästä, mutta sangen yleisestä ennakkoluulosta, että

uusiin taideteoksiin tulee muka aina voida sovittaa ne säännöt ja käsitykset, jotka ovat vanhemmassa taiteessa vallalla, — tulee hän varmaan ystävänä ja hartaana ihailijana palaamaan monen taideluoman luo, jolle ensi silmäyksellä on paheksuen kääntänyt selkensä.

---





*Emil Vikström:*

**Aleksanteri I avaa Porvoon valtiopäivät  
v. 1809.**

Säätytalon otsikko.

Kooltaan mahtavin ja myöskin aiheeltaan suurisuuntaisin teos, minkä kukaan suomalainen kuvanveistäjä on luonut, on Emil Vikström'in Säätytalon otsikkoryhmä. V. 1893 pantiin toimeen yleinen kilpailu Säätytalon päätykolmion kaunistamiseksi arvokkaalla isänmaallisella taide-teoksella. Aiheeksi oli määrätty Aleksanteri I avaamassa Porvoon valtiopäiviä v. 1809, koska siten tahdottiin samalla pystyttää pysyvä muisto Suomen suurelle hyvän-tekijälle ja valtiollisen elämämme alkuunpanijalle. Kilpailussa sai nuori kuvanveistäjämme Emil Vikström ensimmäisen palkinnon ja seuraavana vuonna jätettiin teoksen lopullinen valmistaminen hänen haltuunsa. Innolla ryhtyi hän heti työhön, mutta kesällä 1896 hävitti äkkiä tuhoisa tulipalo, joka poltti hänen työhuoneensa Sääksmäellä, sekä luonnoksen että jo pitkälle edistyneen teoksen. V. 1897 alkoi taitelija työn kuitenkin uudelleen, tällä kerralla Pariisissa. Syksyllä 1903 saapui teos vihdoinkin valmiiksi pronssiin valettuna Helsinkiin, ja 21 p. marraskuuta samana vuonna se paljastettiin — tosin olojen pakosta ilman juhlallisuuksia — yleisön nähtäväksi.

Aihe sellaisenaan sopii oikeastaan paremmin maalauskuin kuvanveistotaiteen käsiteltäväksi. Sitäpaitsi kahlehti sitä varten määrätty tila — leveä mutta matala kolmio — jo edeltäkäs in taiteilijan vapautta. Vikström olikin siitä syystä muuttanut — tietysti asianomaisten suostumuksella — jossain määrin tehtävänsä, hän tahtoi nimittäin ryhmällään kuvata »Suomen kansan kehitystä taistelussa ja työssä sen ensimmäisiin valtiopäiviin asti v. 1809«. Ja tämän aiheensa oli hän luonut ja kehittänyt havainnolliseksi sellaisella ajatuksen johdonmukaisuudella ja syvällisyydellä, että palkintolautakunta yksimielisesti ilman minkäänlaisia muistutuksia määräsi hänelle ensimmäisen palkinnon.

Miten on sitten taiteilija tämän tehtävänsä käytännössä toteuttanut? Päätykolmion keskellä seisoo yleväryhtinen Aleksanteri I nojaten kevyesti vasenta kättänsä takana olevaan valtaistuimeen. Oikean käden puhuva liike näyttää ikäänkuin viittaavan noihin ikimuistettaviin sanoihin, joilla jalo hallitsija ainaisiksi ajoiksi vahvisti maallemme sen uskonnon ja perustuslait sekä eri säätyjen etuudet ja oikeudet, ja jotka taiteilija seuraavassa latinalaisessa muodossa: »Leges et instituta Fenniae solenniter confirmatae« (Suomen lakien ja laitosten juhlallinen vahvistaminen) on asettanut teoksensa tunnukseksi. Tätä ilosanomaa julistavat valtaistuimen kummallakin puolella olevat vertauskuvalliset olennot raikuvin pasuunoin kaikelle kansalle ja kaikille ajoille. Keisarin oikealla puolella seisovat maamarsalkka ja porvarissäädyn puhemies sekä vasemmalla arkkipiispa ja talonpoikaissäädyn puhemies juhlallisina ja hartaina kuten hetken suuri historiallinen mer-



kitys vaatii. Kilpailun esineenä olleeseen pakolliseen aiheeseen voidaan lukea vielä ne säätyjen edustajien takana seisovat naisolennot, joista oikeanpuolinen kuvaa lakia ja vasemmanpuolinen uskontoa. Edellisellä on se liittävänä liitteenä taulu, johon on kaiverrettu sana »Lex« (laki) ja niiden kahden lakiteoksen — Ruotsin valtakunnan lain v:lta 1734 ja 1772 vuoden hallitusmuodon — ilmestymisvuodet, jotka yhä vieläkin ovat meidän valtiollisen ja yhteiskunnallisen elämämme peruskivinä. Oikea käsi, jonka kaksi sormea on ojennettuna, on kohotettu kuin valan tekoa varten. — Jälkimäisellä naisella on vasemmassa kädessä rinnalle nostettu raamattu ja kohotetussa oikeassa risti. Kummallakin puolella jällellä ovat ryhmät ja yksityiset kuvat esittävät sitten havainnollisesti sitä ajatusta, jonka taiteilija itse oli lisännyt pakolliseen aiheeseen.

Näin monihenkilöisen teoksen sommittelulta, jotta se voisi saada aikaan eheän ja yhtenäisen vaikutuksen, vaaditaan välttämättä, että eri osien välillä vallitsee niitä koossapitävä ajatusyhteys. Ja kuten jo huomautettiin, oli juuri tämä Vikström'in teoksen vahva puoli muiden kilpailuluonnosten rinnalla. Tämän ajatusyhteyden, eri osia liittävänsä siteen löytää katsojakin verrattain helposti, jos vain pitää mielessään taiteilijan ajatuksen, että teoksen tulee esittää Suomen kansan kehitystä *taistelussa* ja *työssä*. Päätykolmion oikeanpuolisessa kolkassa riehuu taistelu parhaillaan, sitä seuraavassa ryhmässä »Sovinto« on se jo tyyntynyt, sillä siinä nainen sitoo sodan haavoja ja jos siirrymme vielä askelen eteenpäin, näemme vanhuksen ja nuoren pojan, jotka ovat jättäneet taakseen

veriset kauhunpäivät, vaeltavan yhdessä »parempaa tulevaisuutta kohden«. Tälle tulevaisuudelle rukoilee ylhäältä siunausta kaksi uskonnon eteen polvistunutta naista: »Siunaa, Herra, synnyinmaata!« Uskonnon vertauskuva sitoo siten oikeanpuoliset sivuryhmät keskukseen, sillä vahvistaessaan Suomelle sen isiltä perityn uskonnon, takasi Aleksanteri I sille samalla rauhallisen ja onnellisen tulevaisuuden.

Oikeanpuolinen sivu esitti siis kansan kehitystä taisteluissa, vasemmanpuolinen kuvaa samoin asteittain sen edistymistä rauhan toimissa. Äärimmäisessä kolkassa vasemmalla on siten ensin työn symbooleina havutukki, kirves, aura ja pari elolyhdettä, kuten olivat oikealla puolella sodan symbolit: kaatunut sotilas ja tykki. Mutta ruumiillisen, aineellisen työn ohella on Suomen mies jo ammoisista ajoista osannut antaa arvoa myöskin henkiseen viljelykselle: havutukin vieressä istuu vanha ukko soittaen kanteletta ja edustaen siten henkisen sivistyksen alkuperäisintä ilmausta, kansanrunoutta. Hänen takanaan olevat ryhmät kuvaavat saman työn edistymistä yhä suurempaan täydellisyyteen: ensin äiti, joka opettaa lapselleen tiedon ensi alkeita, sillä aikaa kun isä innokkaasti perkaa maata pelloksi, ja sitten lopuksi kehittyneimmän yhteiskunnallisen elämän ilmausmuodot: teollisuus ja kauppa sekä korkeimman sivistyksen kukkaset: taide ja tiede. Mutta nämä voivat vain lain turvissa kasvaa ja kantaa hedelmiä, siksipä lain hengetär ne yhdistääkin pääryhmään keskustassa.

Täten voi katsoja havaita molemmilta puoliilta lähtevän, keskustaa kohti kohoavan liikeketjun, jossa eri ryh-

mät ovat toisiinsa liittyvinä renkaina. Mutta kuten eräs tunnettu arvostelija — professori J. J. Tikkanen — on huomauttanut, voi tuon liikkeen ajatella uudistuvan takaisinkinpäin, s. o. lähtevän keskustasta ja leviävän laineen tavoin kumpaisellekin sivulle. Sillä taiteilijan valitsemat ryhmät ja yksityiset kuvat ovat sellaisia, että ne yhtä hyvin voivat myöskin edustaa ja esittää Suomen olojen ja laitoksien kehittymistä Aleksanteri I:n vahvistamien uskonnon ja perustuslakien suojassa: isänmaanrakkaus takaa kansalle onnellisemmän tulevaisuuden, jossa sovinto parantaa sodan haavat ja tyyntyyttää keskinäiset taistelut ja jossa aineellinen ja henkinen sivistys ja hyvinvointi levittää siunaustansa eri kansankerroksiin ja yhteiskuntaluokkiin. Näin käsitettynä saa teoksen aate vielä suuremman kantavuuden: taiteilija ei ole loihtinut kansansa katseltavaksi vain sen menneisyyden muistoja, vaan hän on myöskin ikuistuttanut tuon menneisyyden pohjalle perustuvat tulevaisuuden toiveet.

Tällaisen sekä aiheeltaan että muodoltaan edeltäkäs määrätyn teoksen sommittelu asettaa luonnollisesti taiteilijan voitettavaksi paljon suurempia vaikeuksia kuin sellainen työ, jossa hänellä alun pitäin on aivan täydellinen toimintavapaus. Hänen tulee järjestää ryhmityksensä siten, että kuvat täyttävät tarjolla olevan alan jättämättä välilleen suurempia ammottavia aukkoja, mutta toiselta puolelta on hänen kuitenkin otettava huomionsa se seikka, että teosta voi vain yhdeltä puolelta katsella ja että siis eri kuvat eivät saa peittää toisiaan. Sitäpaitsi on hänen noudatettava vielä kolmatta eikä suinkaan vähemmän tärkeätä sääntöä: eri ryhmien ja henkilöiden tulee ei yksin



aatteellisesti vaan myöskin muodollisesti liittyä toisiinsa ja kuvata sivuilta keskustaan kohoavata liikettä. Mutta tätä liikettä ei saata ilmaista vain eri kuvien yksitoikkoisella vierekkäin asettamisella, vaan tulee ääriviivojen nousta ja laskea erityisen poljennon, rytmin, mukaan, jonka rauhallisuus tai kiihkeys on taideteoksen aatteellisesta luonteesta, sen sisällyksestä riippuvainen. Mitenkä Vikström on teoksessaan näitä eri sommittelulakeja noudattanut, jääköön katsojan tarkastettavaksi.

Eri ryhmien ja henkilöiden erilaisen luonteen mukaan on taiteilija myöskin käyttänyt erilaista tekotavallista käsittelyä. Kansanmiehiä ja -naisia esittävät kuvat ovat impressionistisen yleispiirteisiä, koska niiden ei tarvitse olla yksilöllisiä muotokuvia, vaan yleiskuvia, tyyppejä; uskonnon ja lain vertauskuvalliset, allegoriset, henkilöt edustavat sen sijaan olemukseltaan jotain ylimaailmallista, joka-päiväisyyden yläpuolella olevata ja niitä vastaa siis parhaiten ihanteellinen muotokin, ja lopuksi vaativat keskiryhmän historialliset henkilöt kuvanveistäjän noudattamaan muotokuvataiteen yleisiä lakeja: yhdennäköisyyden ja luonteenkuvauksen sekä myöskin aikakautisen värityksen saavuttamiseksi on hänen käytettävä tosin realistista, todellisuuteen perustuvaa, mutta samalla kuitenkin yksityiskohtaista käsittelyä. —

Emil Vikström'in taideluoman julkinen asema takaa sille jo itsestään paljon suuremman huomion ja kansanomaisuuden kuin mikä voi tulla useimpien muiden taide-teostemme osaksi. Mutta olkoon se myöskin kansallemme muutakin kuin vain kauniin rakennuksen kaunis koristus, jonka ohi ehkä ihailen, mutta enempää ajattelematta as-

tutaan. Opettakoon se sekä nykyisiä että tulevia kansalaisia muistamaan, että kansan elämä kehittyy aina historiallisten lakien mukaan, että myöhemmät sukupolvet rakentavat sille perustalle, jonka edelliset ovat työllään laskeneet ja että, miten yhteiskunnalliset laitokset ja valtiolliset olot vuosien vierissä vaihtunevatkin, niiden aikaisemmatkin asteet ovat kuitenkin olleet välttämättömiä renkaita kansallisen kehityksen katkeamattomassa ketjussa! Ja opettakoon se ennen muuta suomalaisille, että vasta sitten voi tälle maalle onnellisempi tulevaisuus koittaa, kun sen kaikki kerrokset veljesvihansa unohtaen käsi kädessä käyvät kukin alallaan työhön tämän onnellisen tulevaisuuden turvaamiseksi!

---

# Kuvia

ja selontekoja taideteoksista:

<i>Verner Holmberg</i> : Ihanteellinen maisema . . . . .	45
<i>Albert Edelfelt</i> : Kaarlo herttua herjaa Klaus Flemingin ruu- mista . . . . .	50
<i>Eero Järnefelt</i> : Kaski . . . . .	54
<i>Albert Edelfelt</i> : Laulajatar Aino Achtén muotokuva . . . . .	59
<i>Axel Gallén</i> : Lemminkäisen äiti . . . . .	65
<i>Valter Runeberg</i> : Apollo ja Marsyas . . . . .	69
<i>Ville Vallgren</i> : Kristuksen pää . . . . .	73
<i>Emil Vikström</i> : Aleksanteri I avaa Porvoon valtiopäivät v. 1809 . . . . .	77

---



<i>Sjöstrand</i> . . . . .	42	<i>Uotila</i> . . . . .	52
<i>Stigell</i> . . . . .	37	Ulkoilma-maalaus . . . . .	25
Sekkomaalaus . . . . .	40	<i>Wackenroder</i> . . . . .	7
Selittävät liitteet . . . . .	35—36	<i>Vallgren</i> . . . . .	34, 42
Sisälöiminen . . . . .	33	„ Kristus ( <i>kuva</i> )	73—76
Sisällys . . . . .	16—17	<i>Wikström</i> Säätytalon	
Skitsi kts. luonnos		otsikko ( <i>kuva</i> ) . . . . .	77—83
Sommittelu . . . . .	18	<i>Vinci</i> kts. Leonardo da V.	
Statyy kts. kuvapatsas		<i>Wright</i> . . . . .	26
Suggestioni kts. lumous		Valo . . . . .	20—21
Suoritus . . . . .	19	Valohämy . . . . .	24
Sydän . . . . .	33	Valokuva . . . . .	59—60
Symbolismi . . . . .	29—30	Valööri kts. arvo	
Syövytyskuva . . . . .	39	Vanhempi maalaus-	
<i>Thorwaldsen</i> . . . . .	69	taide . . . . .	25—26
<i>Tikkanen</i> . . . . .	81	Varjo . . . . .	20—21
<i>Topelius</i> . . . . .	46	Varjostus . . . . .	21
Taide . . . . .	9—12	Verho . . . . .	33
Taidekeinot . . . . .	24	Vesivärimaalaus . . . . .	39
Taideteos . . . . .	12	Välimatka . . . . .	13
Temperamaalaus . . . . .	40	Väri . . . . .	21—24
Tunteet . . . . .	12	Väritys . . . . .	24
Tukijalka . . . . .	42	Yleisön kanta . . . . .	7—9
Tyyli . . . . .	38	<i>Zola</i> . . . . .	26, 28
Täyte kts. sydän		Öljymaalauk . . . . .	40
<i>Uhde</i> . . . . .	75		

Karnatsioni . . . . .	24	Motiivi kts. aihe	
Katsojan suhde taideteokseen . . . . .	13	Muoto . . . . .	16—17
Kipsimalli . . . . .	32	Naturalismi . . . . .	26—27
Koloriitti kts. väritys		Nautinto . . . . .	15
Kompositsioni kts. sommitelu		Näkeminen . . . . .	14
Koristeellinen kts. dekoratiivinen		Paikallisväri . . . . .	27
Korkokuva . . . . .	: 35, 42	Pastellimaalaus . . . . .	39
Kuvanveistotaide . . . . .	18, 31	Patina . . . . .	34
Kuvanveistotaiteen jako . . . . .	41—42	Perspektiivi . . . . .	20
Kuvanveistotaiteen rajoituksia . . . . .	34—35	Piirustukset . . . . .	39
Kuvanveistotaiteen suunnat . . . . .	36—37	Pistemaalaus kts. pointillismi	
Kuvanveistäminen . . . . .	32	Pointillismi . . . . .	28—29
Kuvanvalaminen . . . . .	32—33	Poljento . . . . .	19, 82
Kuvapatsas . . . . .	41—42	Porsliinimaalaus . . . . .	41
<i>Leonardo da Vinci</i> . . . . .	25, 75	Punkteeraus . . . . .	32
<i>Liljelund</i> . . . . .	26, 56	Pylväskuva . . . . .	42
<i>Lindholm</i> . . . . .	26	<i>Rafael</i> . . . . .	75
Lasimaalaus . . . . .	41	<i>Rembrandt</i> . . . . .	24
Liikejalka . . . . .	42	<i>Reni</i> . . . . .	75
Lumous . . . . .	15—16	<i>Rissanen</i> . . . . .	41
Luonnos . . . . .	18, 31	<i>Rosenhagen</i> . . . . .	61
<i>Millet</i> . . . . .	15	<i>Runeberg</i> . . . . .	37
Maalaustaide . . . . .	18	"    Apollo ja Marsyas (kuva) . . . . .	69—72
Maalaustaiteen jako . . . . .	38—41	<i>Ruskin</i> . . . . .	11, 26
Malli . . . . .	32	Radeeraus kts. syövytyskuva	
Mantteli kts. verho		Reliefi kts. korkokuva	
Metallinpakotus . . . . .	33	Rintakuva . . . . .	42
Miniatyyrimaalaus . . . . .	40	Ryhti . . . . .	35
		Rytmi kts. poljento	

# Nimi- ja asialuettelo.

(Numerot osoittavat sivuja).

- |                                     |        |  |                |
|-------------------------------------|--------|--|----------------|
| Aleksanterinpatsas . . . . .        | 36     | <i>Edelfelt</i> Aino Achté<br>(kuva) . . . . . | 59—64          |
| Aatemaalaus kts. symbolismi         |        | Erittely . . . . .                             | 15, 16         |
| Aihe . . . . .                      | 18     | Etsaus kts. syövytyskuva                       |                |
| Aistimus . . . . .                  | 15     | Freskomaalaus . . . . .                        | 40             |
| Akvarelli kts. vesivärimaa-<br>laus |        | <i>Gallén</i> . . . . .                        | 29, 31, 40, 41 |
| Alastomuus . . . . .                | 37—38  | Lemminkäisen                                   |                |
| Analyysi kts. erittely              |        | äiti (kuva) . . . . .                          | 65—68          |
| Arvo . . . . .                      | 27     | <i>Gude</i> . . . . .                          | 46             |
| Arvostelu . . . . .                 | 15, 16 | Guashimaalaus . . . . .                        | 39             |
| <i>Becker</i> . . . . .             | 26     | <i>Holmberg</i> . . . . .                      | 26             |
| <i>Bissen</i> . . . . .             | 69     | Ihanteellinen<br>maisema (kuva) . . . . .      | 45—49          |
| Bysti kts. rintakuva                |        | Hermi kts. pylväskuva                          |                |
| <i>Correggio</i> . . . . .          | 24     | Huomio . . . . .                               | 13             |
| <i>Dolci</i> . . . . .              | 75     | Ilma . . . . .                                 | 27             |
| <i>Dürer</i> . . . . .              | 75     | Ilmaperspektiivi . . . . .                     | 27             |
| Dekoratiivinen maalaus              | 30—31  | Ilme . . . . .                                 | 35             |
|                                     |        | Impressionismi . . . . .                       | 28             |
| <i>Edelfelt</i> . . . . .           | 29, 75 | <i>Jansson</i> . . . . .                       | 26, 56         |
| Kaarlo-herttua<br>(kuva) . . . . .  | 50—53  | <i>Järnefelt</i> . . . . .                     | 29             |
|                                     |        | Kaski (kuva) . . . . .                         | 54—58          |



Näköispainos, Kvs-säätiön Arkisivistyksen digikirjasto

Digitoitu Suomen tiedekustantajien liiton Kopiosto-  
korvauksista myöntämällä apurahalla.

Alkuperäinen julkaisu:

*Kuvaamataiteet ja yleisö : lyhyt opas taidekokoelmissa  
kävijöille /* Fredr. J. Lindström. (Kansanvalistus-seuran  
Toimituksia ; 138; Kansankirjasto ; 9) Helsingissä :  
Kansanvalistus-seuran kustannuksella, 1906. (Helsingissä :  
Kirjapainoyhtiö Valo, 1906)

YKL 70; YKL 73.92; YKL 74.92

kuvanveisto; kuvataide; maalaustaide; oppaat (teokset);  
taidehistoria; taidekasvatus; taidenäyttelyt

Holmberg, Werner (Verner), 1830–1860: Ihanteellinen maisema (1860)

Edelfelt, Albert, 1854–1905: Kaarle-herttua herjaa Klaus Flemingin  
ruumista (1878)

Edelfelt, Albert, 1854–1905: Laulajatar Aino Achtén muotokuva

Järnefelt, Eero, 1863–1937: Raatajat rahanalaiset / Kaski (1893)

Gallen-Kallela, Akseli (Gallén, Axel), 1865–1931: Lemminkäisen äiti Runeberg,

Walter (Valter), 1838–1920: Apollo ja Marsyas (1872)

Vallgren, Ville, 1855–1940: Kristus (1890)

Wikström (Vikström), Emil, 1864–1942: Säätytalon otsikkofriisi, Aleksanteri I  
avaa Porvoon valtiopäivät v. 1809

ISBN 978-952-7533-21-5

URN:ISBN:978-952-7533-21-5



Kvs-säätiö (Kansanvalistusseura sr)

Helsinki 2022