



**TURUN
YLIOPISTO**
UNIVERSITY
OF TURKU

**UTOOPPISTEN
MAISEMATYYPPIEN
JATKUMO 2000-LUVULLA**
Kuusi pohjoismaalaista taidemaalaria

Hilja Roivainen



**TURUN
YLIOPISTO**
UNIVERSITY
OF TURKU

UTOOPPISTEN MAISEMATYYPPIEN JATKUMO 2000-LUVULLA

Kuusi pohjoismaalaista taidemaalaria

Hilja Roivainen

Turun yliopisto

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Taidehistoria

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen tohtoriohjelma (Juno)

Työn ohjaajat

Professori Tutta Palin
Turun yliopisto 2017–

Professori emeritus Altti Kuusamo
Turun yliopisto 2012–2017

Professori Hanna Johansson
Taideyliopiston Kuvataideakatemia 2015–

Dosentti Katve-Kaisa Kontturi
Turun yliopisto 2012–2014

Tarkastajat

Professori emerita Tuija Hautala-Hirvioja
Lapin yliopisto

Professori emerita Annika Waenerberg
Jyväskylän yliopisto

Vastaväittäjä

Professori emerita Tuija Hautala-Hirvioja
Lapin yliopisto

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck-järjestelmällä.

Taitto: Visuaalinen ilme Hilja Roivainen, toteutus Painosalama Oy

Kansikuva (yksityiskohta): Astrid Nondal, *Bak noens rygg (Jonkun selän takana)*, 2005, öljy kankaalle, 114 x 97 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.

ISBN 978-951-29-9517-2 (Painettu)

ISBN 978-951-29-9518-9 (PDF)

ISSN 0082-6987 (Painettu)

ISSN 2343-3191 (Sähköinen)

Painosalama Oy, Turku, Suomi 2023



TURUN YLIOPISTO

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Taidehistoria

HILJA ROIVAINEN: Utooppisten maisematyyppien jatkumo 2000-luvulla.

Kuusi pohjoismaalaista taidemaalaria

Väitöskirja, 256 s.

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen tohtoriohjelma (Juno)

Joulukuu 2023

TIIVISTELMÄ

Monografiaväitöskirjassani tuotan taideteoreettisen tulkinnan utooppisen maiseman käsitteestä ja kuva-analyysin kuuden pohjoismaalaisen kuvataiteilijan 2000-luvun utooppisista maisemamaalauksista. Testaan ikonografis-aatehistoriallisin menetelmin, miten keskeisen modernin utopia-ajattelija Ernst Blochin (1885–1977) filosofiaan sisältyvät – ja aikaisemmin kuvälähtöisestä näkökulmasta tutkimattomat – maisemametaforat toimivat maalausten tulkinnan työkaluna. Blochin määrittämä psykologinen toiveajattelu välittyy aineistoni maalauksissa maisematoposten lisäksi värien luomina tunnelmina eli moodeina (*mood*).

Kysyn, miten 2000-luvun maalausten sisältämät utooppiset maisemametaforat, kuten Arkadia, Paratiisi tai pastoraali, toimivat blochilaisittain ympäristökritiikkinä. Analysoin primääriaineistonani suomalaisten Anna Tuorin (s. 1976) ja Petri Ala-Maunun (s. 1970), tanskalaisen John Kørnerin (s. 1967), islantilaisen Eggert Péturssonin (s. 1956), ruotsalaisen Andreas Erikssonin (s. 1975) sekä norjalaisen Astrid Nondalin (s. 1958) valikoituja 2000-luvun maalauksia. Heidän teoksensa esittävät maisemakuvan muodossa merkillepantavia tulkintoja nykyihmisen paikkakokemuksista, luonnosta, utopiasta (kreik. *eu-* ja *ou-topos*) eli hyvästä ei-paikasta ja sen tuhoisasta vastakohdasta, dystopiasta.

Nämä 2000-luvun maalaukset uudistavat utooppista maisemakuvastoa apokalyptisin tai dystooppisin sävyin. Utopiakirjallisuuden klassikoissa sekä maisemamaalaustaiteessa aina 1400-luvulta alkaen toistuu kolonialistisiin paratiisimielikuviin ankkuroituva ikonografia, jota nykymaalaukset tulkitsevat uudelleen. Kuvaston tyyppisimpiä elementtejä ovat esimerkiksi etäiset vuoret, avarat näkymät mantereelle tai merelle, taivas, vesistö ja vehmaat Arkadian laaksot, niityt tai metsiköt.

Länsimainen maisemamaalaus on lajiltaan utooppista etenkin siihen usein sisältyvien imperialististen paratiisimielikuvien vuoksi. Maiseman esteettinen esittäminen esimerkiksi pastoraalina voi toimia myös yhteiskunta- tai ympäristökritiikkinä, kuten tulkitseen tutkimassani nykytaiteessa tapahtuvan.

ASIASANAT: Anna Tuori; Petri Ala-Maunus; John Kørner; Eggert Pétursson; Andreas Eriksson; Astrid Nondal; maisematutkimus; ikonografia; maisemamaalaus; ihanteellinen maisema; utopia; dystopia; mielikuviutus; eskapismi; Ernst Bloch; metafora; utopiatutkimus; pohjoismainen taide; moderni taide; nykytaide; taidehistoria; estetiikka; ympäristöestetiikka; ylevä; pastoraali; paratiisi; moodi; ympäristö

UNIVERSITY OF TURKU

Faculty of Humanities

School of History, Culture and Arts Studies

Art History

HILJA ROIVAINEN: The Continuum of Utopian Landscape Types in the 21st Century: Six Nordic Painters

Doctoral Dissertation, 256 pp.

Doctoral Programme in History, Culture and Arts Studies (Juno)

December 2023

ABSTRACT

In my monograph dissertation, I produce an art-theoretical interpretation of the concept of utopian landscape and a visual analysis of the twenty-first-century utopian landscape paintings of six Nordic visual artists. Drawing on iconographical and intellectual-historical approaches, I test how the landscape metaphors outlined by key modern utopian thinker Ernst Bloch (1885–1977) function as a tool for interpretation. These metaphors have heretofore not been examined from an image-oriented perspective. In addition, Bloch's psychological concept of 'wishful thinking' can also be read into these paintings in the use of colour to evoke mood.

I ask how the utopian landscape metaphors detectable in twenty-first-century painting, such as Arcadia, Paradise or the pastoral, function as Blochian environmental criticism. As my primary material, I analyze a selection of paintings by Anna Tuori (b. 1976) and Petri Ala-Maunus (b. 1970) from Finland, John Kørner (b. 1967) from Denmark, Eggert Pétursson (b. 1956) from Iceland, Andreas Eriksson (b. 1975) from Sweden, and Astrid Nondal (b. 1958) from Norway. My argument is that these twenty-first-century artworks offer noteworthy interpretations of the contemporary experience of place, nature, utopia (Greek *eu-* and *ou-topos*)—i.e. the good 'no place'—and its destructive opposite, dystopia, in the form of a landscape image.

Furthermore, these twenty-first-century paintings imbue traditional utopian landscape imagery with apocalyptic or dystopian undertones. These paintings reinterpret the recurring iconography rooted in colonialism's paradisiacal images, propagated by the classics of utopian literature and by Western landscape painting from the Renaissance to our time. The most typical elements of this imagery are distant mountains, open views to the continent or the sea, sky, water, and lush Arcadian valleys, meadows or forests.

Western landscape painting by its very nature is utopian, due in particular to the imperialist visions of paradise it so often implies or evokes. I argue that the aesthetic representation of the landscape—as a pastoral for example—can also act as a form of social or environmental criticism, as is the case with the contemporary art in my study.

KEYWORDS: Anna Tuori; Petri Ala-Maunus; John Kørner; Eggert Pétursson; Andreas Eriksson; Astrid Nondal; landscape research; iconography; landscape painting; ideal landscapes; Utopia; dystopia; imagination; escapism; Ernst Bloch; metaphor; utopian research; nordic art; modern art; contemporary art; art history; aesthetics; environmental aesthetics; sublime; pastoral; paradise; mood; environment

Kiitokset

Monen ihmisen apu on ollut välttämätöntä väitöskirjani valmistumiselle. Aluksi haluan kiittää antoisasta yhteistyöstä kaikkia tutkimukseni ohjaamiseen osallistuneita professoreita: Tutta Palin, Hanna Johansson, Altti Kuusamo, Neil Cox, sekä dosentteja: Katve-Kaisa Kontturi ja Michaela Giebelhausen. Teidän terävät kommenttinne, saati lukuisat kirjoittamanne apurahahakemusten suosituslausunnot, ovat olleet avaintekijä tutkimustyöni edistymiselle.

Aloitin väitöstutkimukseni teon Englannissa heti valmistuttuani kuvataiteen maisteriksi Itä-Lontoon yliopistosta. Opinto-oikeudesta Essexin yliopiston Taidehistorian ja -teorian jatko-opinto-ohjelmaan ja tutkimusaiheeni rajaamista koskevista kriittisistä huomioista kiitänkin suuresti professori Neil Coxia. Dosentti Michaela Giebelhausenia kiitän viisaista ohjeista aineistonkeruuvaiheessa. Kiitos myös Essexin yliopiston filosofian ja taidehistorian laitoksessa vuosina 2011–2012 toimineille opettajille teoreettisesti inspiroivista luennoista, muun muassa Frankfurtin koulukunnan filosofiasta. Lämmin kiitos emeritusprofessori Altti Kuusamolleen jatko-opinto-oikeuteni puoltamisesta Turun yliopistoon, johdatuksesta utopia-aihetta koskevaan kirjallisuuteen, työni monipuolisesta arvioinnista sekä inspiroivista luennoista, jotka kehittivät ymmärrystäni taidehistorian tutkimusmenetelmistä. Samoin kiitos paljon kannustavasta ja täsmällisestä työni ohjaamisesta väitöskirjatutkimukseni alussa, dosentti Katve-Kaisa Kontturi. Tutkimukseni loppuvaiheessa olen varsin kiitollinen professori Hanna Johanssonille ja professori Tutta Palinille käsikirjoitukseni lukemisesta ja tarkastamisesta. Etenkin suuri kiitos kuuluu Tutalle tarkkaavaisista huomioista väitöskirjan viimeistelyvaiheessa – ilman apuasi kirja ei olisi veroisensa.

Suuri kiitos emeritaprofessoreille Annika Waenerbergille ja Tuija Hautala-Hirviojalle työni esitarkastajiksi suostumisesta. Konkreettiset ja tarkat huomionne käsikirjoituksestani auttoivat minua viimeistelemään väitöskirjan. Emeritaprofessori Tuija Hautala-Hirviojaa kiitän lisäksi ystävällisestä suostumuksesta ottaa tutkimukseni vastaväittäjän vastuu ja ohjaajaani Tutta Palinia kustoksena toimimisesta väitöstilaisuudessa.

Kiitän myös muita työni kommentoimiseen osallistuneita tutkijoita. Kiitos professori Maunu Häyryselle innoituksesta maisematutkimukseen, kirjallisuuslähteistä ja artikkelini asiantuntevasta toimittamisesta englanninkieliseen antologiaan.

Vertaisarvioidun artikkelin kirjoitusprosessi veikin väitöstutkimustani paljon eteenpäin. Samoin kiitän professori Marie-Sofie Lundströmiä, dosentti Roni Gréniä ja FT, yliopisto-opettaja Riikka Niemelää *Tahitiin* kirjoittamieni tieteellisten artikkelien huolellisesta toimitustyöstä. Kiitos myös dosentti Pertti Grönholm *Ennen ja Nyt*-lehteen laatimani referee-artikkelin rakentavasta arvioinnista ja julkaisukuntoon saattamisesta, mikä osaltaan edisti väitöskirjatutkimustani. Kiitän lisäksi kaikkia julkaisemani kolmen referee-artikkelin vertaisarvioijia. Tieteellisen tarkat näkemyksenne opettivat minulle paljon akateemisesta kirjoittamisesta. Kiitos myös Alexis Diamond, kun ystävällisesti oikoluit väitöskirjani englanninkielisen tiivistelmän. Kiitän sinua samoin inspiroivista keskusteluista ja neuvoista kirjoitustyöhön.

Työni ei olisi tietenkään valmistunut ilman kuuden nykyaikailijan huomaavaista osallistumista haastatteluihini ja tarvitsemani tiedon välittämistä minulle. Kiitos Anna Tuori, Petri Ala-Maunus, Andreas Eriksson, John Kørner, Eggert Pétursson ja Astrid Nondal. On ollut palkitsevaa tehdä yhteistyötä. Lisäksi kiitän John Kørneria, Eggert Péturssonia ja Astrid Nondalia tutkimusmateriaaliksi luovuttamistanne kattavista näyttelyluetteloista.

Haluan myös kiittää kaikkia Turun yliopiston Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksen Sirkkalan Minerva-rakennuksen 2. kerroksessa vuosina 2014–2019 työskennelleitä taidehistorian ja kansatieteen oppiaineiden kollegoita innostavasta työilmapiiristä. Samoin lämmin kiitos taidehistorian väitöskirjatutkijoille kaikista tutkijaseminaareissa käydyistä keskusteluista ja jaetuista tutkijan työn tienviitoista.

Suuret kiitokset apurahoista Koneen Säätiö, Turun Yliopistosäätiö, TOP-Säätiö, Oskar Öflunds Stiftelse sr ja Turun yliopiston Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen tohtoriohjelma (Juno). Myönnetty tutkimusrahoitus mahdollisti kolmen referee-artikkelin sekä monografiaväitöskirjani julkaisemisen.

Lopuksi kiitän läheisiäni. Ensimmäisenä kiitos äidilleni tuesta opintoihini. Erityisesti kiitän poikaystäväni kaikesta kannattelusta koko pitkän yliopisto-opintopolkuni varrella, aina taidekoulun alusta alkaen. Kiitos Ritva Jansson ilahduttavista yhteisistä hetkistä ja virkistävästä kävelyistä Koroisten jokivarren pastoraalimaisemissa. Suuri kiitos Eira Pynnönen vakaasta uskostasi minuun. Syvästi kiitän edesmennyttä Raija Pynnöstä kaikesta avustasi ja ajastasi mitä minulle olet elämäni varrella antanut. Huolehdit minusta kuin omasta lapsestasi. Sinun nauruasi ja runojasi on ikävä. Olisin onnellinen, jos jakaisit kanssani väitöspäiväni. Omistan kirjan sinulle ja suuri-sydämisytesi muistolle. Olet aina sydämässäni.

Turussa lokakuussa 2023
Hilja Roivainen

Sisällys

Kiitokset	5
Kuvaluettelo	9
1 Johdanto. Utopia taiteen maisemametaforana	13
1.1 Tutkimuksen tausta, tavoitteet ja aineisto	13
1.2 Maisematyypit, -topokset, -metaforat ja -moodit	20
1.3 Aatehistoria ja utopiatutkimus	25
1.4 Maisematutkimus ja taidehistoria	29
1.5 Blochin ajattelusta ja sen tulkinnoista	35
1.6 Toivon käsitteistö	39
1.7 Maisemametaforat	43
1.8 Väitöskirjan rakenne	44
2 Arkadian metsikkö ja niitty	47
2.1 Satavuotinen päiväuni	50
2.2 Rauhan lehtimaja	54
2.3 ”Kristallinen minuuden metsä”	59
2.4 Jälkitekollinen Arkadia	64
2.5 Toivenäkymä lehväikkunasta	72
2.6 Hypnoottinen ornamentti	76
2.7 Tarina, muistot ja todellisuus	78
2.8 Piinaava olemisen rajallisuus	86
2.9 Ekotopia	87
2.10 Metsikön talvinen struktuuri	93
2.11 Myyttinen puu	99
2.12 Elämä ja kuolema luonnon kiertokulussa	103
2.13 Luonnon puutarha – kukkaloisto kankaalla	107
2.14 Kasvitieteellistä ja kuvitteellista kartoitusta	111
2.15 Yhteenveto	115
3 Etäiset Eedenin vuoret	118
3.1 Apokatopinen ylevä	121
3.2 Maailmanmaiseman idea	126
3.3 Pyhä vuori	130
3.4 Planeettamme pelastava satelliittiperspektiivi?	133
3.5 Romantiikan taide ja ylevät troopit	136
3.6 Toiveunenomaisesti avartuva tunnelma	140
3.7 Tiedostumaton etäisyyden rauha	144
3.8 Romantiikan sininen	150

3.9	Kohti valkoisia vuorenhuippuja	156
3.10	Apokalypsi: myrskyisä ja usvainen Ultima Thule	162
3.11	Transsendentaalinen sähkövalo	165
3.12	Digitaalinen dysfääri – utooppinen kitsch	168
3.13	Maali-illuusio luonnosta	175
3.14	Yhteenveto	179
4	Rannikko ja lakeus	182
4.1	Eksotiikka – Dystooppinen eskapismi	182
4.2	Nostalginen Friisinmaan pastoraali	187
4.3	Maiseman imperialistinen alkuperä ja yhteiskuntakritiikki	194
4.4	Pastoraalimaalaus luontotunteen kuvaajana	196
4.5	Blochin pastoraalin käsite	202
4.6	Pastoraaliutopia yhteiskuntakritiikkinä	203
4.7	Blochin horisontti ja Kørnerin idea avoimuudesta	210
4.8	Kaupungistuminen, tehomaatalous ja nostalgia	214
4.9	Hohtava taivas ja ohikiitävät hetket	218
4.10	Liike puoliabstraktissa tilassa	221
4.11	Yhteenveto	224
5	Päätelmät	227
	Lähteet	237

Kuvaluettelo

Kuva 1.	Astrid Nondal, <i>Egentlig (Todellinen)</i> , 2006, öljy kankaalle, 180 x 220 cm. Utenriksdepartementet (Norjan ulkoministeriö), Oslo. Kuva: Halvard Haugerud.....	49
Kuva 2.	Astrid Nondal, <i>Om hundre år er allting glemt (Sadan vuoden päästä kaikki on unohdettu)</i> , 2003, öljy kankaalle, 160 x 230 cm. Museet for samtidskunst, Oslo. Kuva: Halvard Haugerud.....	50
Kuva 3.	Nicolas Poussin. <i>Et in Arcadia ego II</i> , 1637–39, öljy kankaalle, 85 x 121 cm. Louvre, Paris. Kuva: Wikimedia Commons.....	51
Kuva 4.	Astrid Nondal, <i>Innover (Sisällä-ylhällä)</i> , 2005, öljy kankaalle, 99 x 125 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.....	53
Kuva 5.	Asher Brown Durand, <i>The Catskills</i> , 1859, öljy kankaalle, 158,8 x 128,3 cm. The Walters Art Museum, Baltimore. Kuva: Wikimedia Commons.....	54
Kuva 6.	Astrid Nondal, <i>Falle i kjærlighet (Rakastuminen)</i> , 2005, öljy kankaalle, 140 x 165 cm. Utenriksdepartementet (Norjan Ulkoministeriö), Oslo. Kuva: Halvard Haugerud.....	58
Kuva 7.	Astrid Nondal, <i>Skogbader (Metsän uimareita)</i> , 2005, öljy kankaalle, 170 x 150 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.....	60
Kuva 8.	Astrid Nondal, <i>Skumringsbader (Iltahämäräkylypyjä)</i> , 2003, öljy kankaalle, 73 x 115 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.....	61
Kuva 9.	Astrid Nondal, <i>Spelling (Peili)</i> , 2009, öljy kankaalle, 140 x 115 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.....	61
Kuva 10.	Astrid Nondal, <i>Ved elva (Joen luona)</i> , 2003, öljy kankaalle, 73 x 83 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.....	62
Kuva 11.	Astrid Nondal, <i>Bak noens rygg (Jonkun selän takana)</i> , 2005, öljy kankaalle, 114 x 97 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.....	63
Kuva 12.	Astrid Nondal, 2006, <i>Blindsone (Pimento/Katvealue)</i> , öljy kankaalle, 180 x 220 cm. Lillehammer Kunstmuseum, Lillehammer. Kuva: Halvard Haugerud.....	66
Kuva 13.	Astrid Nondal, <i>Ulvedrøm (Susuni)</i> , 2005, öljy kankaalle, 114 x 97 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.....	67
Kuva 14.	Astrid Nondal, <i>Dødvinkel (Sokea piste / Katve)</i> , 2006, öljy kankaalle, 180 x 220 cm. Kuva: Halvard Haugerud.....	68
Kuva 15.	Astrid Nondal, <i>Figure i tre (Hahmo puussa)</i> , 2006, öljy kankaalle, 140 x 165 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.....	69
Kuva 16.	Astrid Nondal, <i>Sterk hypnose (Voimakas hypnoosi)</i> , 2005, öljy kankaalle, 99 x 125 cm. Utenriksdepartementet (Norjan ulkoministeriö), Oslo. Kuva: Halvard Haugerud.....	70
Kuva 17.	Astrid Nondal, <i>I samme øyeblikk (Samalla silmänräpäyksellä)</i> , 2006, öljy kankaalle, 140 x 165 cm. Universitetet i Oslo (Oslon yliopisto). Kuva: Halvard Haugerud.....	71
Kuva 18.	Albrecht Altdorfer, <i>Donaulandschaft bei Regensburg mit dem Scheuchenberg (Tonavan maisema Regensburgin luona, taustalla Scheuchenberg)</i> , n. 1520–25, öljy pergamentille, kiinnitetty pyökkipuulle, 30.5 x 22.2 cm. Alte Pinakothek, München. Kuva: Wikimedia Commons.....	75
Kuva 19.	Astrid Nondal, <i>Hage (Puutarha)</i> , 2005, öljy kankaalle, 99 x 125 cm. Sandefjord Kommune (Sandefjordin kaupunki). Kuva: Halvard Haugerud.....	76

Kuva 20. Astrid Nondal, <i>Utover (Yli)</i> , 2012, öljy kankaalle, 120 x 165 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Thomas Widerberg.....	77
Kuva 21. Albrecht Altdorfer, <i>Drachenkampf des hl. Georgs (Pyhä Yrjö ja lohikäärme)</i> , 1510, öljy kankaalle, kiinnitetty lehmuspuulle, 28.2 x 22.5 cm. Alte Pinakothek München. Kuva: Wikimedia Commons.	77
Kuva 22. Anna Tuori, <i>Hushabye Farewell</i> , 2008, öljy levyille, 130 x 140 cm. EMMA – Espoon modernin taiteen museo. Kuva: Galerie Anhava / Jussi Tiainen.	78
Kuva 23. Anna Tuori, <i>Annabel Lee</i> , 2009, akryyli ja öljy levyille, 130 x 140 cm. Kuva: Galerie Anhava / Jussi Tiainen.....	79
Kuva 24. Anna Tuori, <i>Into the Wood I Made (Metsään jonka tein)</i> , 2009, öljy levyille, 120 x 130 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Galerie Anhava / Jussi Tiainen.	80
Kuva 25. Petri Ala-Maunus, <i>Rest is Silence</i> , 2016–2018, öljy kankaalle, 150 x 150 cm. Turun taidemuseo. Kuva: Rauno Träskelin.	86
Kuva 26. Astrid Nondal, <i>På tur (Kävelyllä)</i> , 2010, öljy kankaalle, 95 x 120 cm. Kuva: Halvard Haugerud.....	88
Kuva 27. Astrid Nondal, <i>Himmelen var alltid blå (Taivas oli aina sininen)</i> , 2014, öljy kankaalle, 50 x 60 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.	89
Kuva 28. Astrid Nondal, <i>Gjemmedet (Piilopaikka / Kätkö)</i> , 2014, öljy kankaalle, 50 x 60 cm. Kuva: Halvard Haugerud.....	89
Kuva 29. Astrid Nondal, <i>Trefall</i> , 2007, öljy kankaalle, 135 x 165 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.....	90
Kuva 30. Astrid Nondal, <i>Utsyn, lysegrønn (Näkymä, vaaleanvihreä)</i> , 2014, öljy kankaalle, 25 x 30 cm. Kuva: Halvard Haugerud.....	90
Kuva 31. Astrid Nondal, <i>Skognatt (Metsäyö)</i> , 2009, öljy kankaalle, 170 x 150 cm. Kuva: Halvard Haugerud.	92
Kuva 32. Astrid Nondal, <i>Skogstillas (Metsätikkaat)</i> , 2009, öljy kankaalle, 95 x 120 cm. Kuva: Halvard Haugerud.	92
Kuva 33. Astrid Nondal, <i>Rotwelt</i> , 2007, öljy kankaalle, 135 x 150 cm. Kuva: Halvard Haugerud.....	94
Kuva 34. Andreas Eriksson, <i>Västerplana Storäng I</i> , 2013, öljy kankaalle, 299 x 404 cm. Kuva: Andreas Eriksson.	97
Kuva 35. Andreas Eriksson. <i>Untitled</i> , 2013, öljy kankaalle, 395 x 380 cm. Kuva: Andreas Eriksson.	98
Kuva 38. Andreas Eriksson, <i>Två målningar och en jordhög (Kaksi maalausta ja maakasa)</i> , 2008, C-print, öljy ja akryyli alumiinille, 59 x 163 cm (3 osaa). Kuva: Andreas Eriksson.....	102
Kuva 37. Andreas Eriksson, <i>Trädstam (Puunrunko)</i> , 2008, C-print, 59 x 44.5 cm. Kuva: Andreas Eriksson.	102
Kuva 39. Andreas Eriksson, <i>Ted Kaczynski's Cabin</i> , 2004, öljy kankaalle, 225 x 180 cm. Kuva: Andreas Eriksson.	104
Kuva 40. Andreas Eriksson, <i>Bakom ett träd (Puun takana)</i> , 2010, akryyli ja öljy kankaalle, 340 x 320 cm. Kuva: Andreas Eriksson.....	105
Kuva 41. Andreas Eriksson, <i>Trädstam (skugga) [Puunrunko (varjo)]</i> , 2009, akryyli ja öljy kankaalle, 252 x 235 cm. Kuva: Andreas Eriksson.....	106
Kuva 42. Andreas Eriksson, <i>UT (Ulos)</i> , 2008, C-print, 59 x 39 cm. Kuva: Andreas Eriksson.	106
Kuva 43. Eggert Pétursson, <i>Án titils (Nimetön)</i> , 2006–2007, öljy kankaalle, 195 x 285 cm. Kuva: Gudmundur Ingolfsson.....	108

Kuva 44.	Eggert Pétursson, <i>Fágæt blóm á Íslandi (Islannin harvinaiset kukat)</i> , 2020–2022, öljy kankaalle, 125 x 145 cm. Kuva: Vigfús Birgisson.	109
Kuva 45.	Eggert Pétursson, <i>Ströndin hjá Friluftshuset (Rannikko Friluftshusetin äärellä)</i> , 2020–2022, öljy kankaalle, 130 x 350 cm. Kuva: Vigfús Birgisson.	110
Kuva 46.	Eggert Pétursson, <i>Án titils (Nimetön)</i> , 2010–2011, öljy kankaalle, 25 x 25 cm. Kuva: Guðmundur Ingólfsson.	112
Kuva 47.	Eggert Pétursson, <i>Linnea (Vanamo)</i> , 2020–2022, öljy kankaalle, 150 x 165 cm. Kuva: Vigfús Birgisson.	113
Kuva 48.	Eggert Pétursson, <i>Án titils (Nimetön)</i> , 1993–1995, öljy kankaalle, 80 x 110 cm. Listasafn Íslands (Islannin kansallisgalleria), Reykjavík. Kuva: Guðmundur Ingólfsson.	114
Kuva 49.	Petri Ala-Maunus, <i>Übernatur</i> , 2012, öljy kankaalle, 170 x 400 cm. HAM Helsingin taidemuseo. Kuva: Petri Ala-Maunus.	118
Kuva 50.	Albert Bierstadt, <i>The Rocky Mountains, Lander's Peak</i> , 1863, öljy kankaalle, 186.7 x 306.7 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Kuva: Wikimedia Commons.	119
Kuva 51.	Albert Bierstadt, <i>Looking Down Yosemite Valley</i> , 1865, öljy kankaalle, 164 x 245 cm. Birmingham Museum of Art, Birmingham, Alabama. Kuva: Wikimedia Commons.	122
Kuva 52.	Petri Ala-Maunus, <i>La-la Land</i> , 2012, öljy kankaalle, 170 x 170 cm. Heimon taidesätiö. Kuva: Petri Ala-Maunus.	125
Kuva 53.	Joachim Patinir, <i>Kharon ylittämässä Styks-jokea</i> , n. 1520–1524, öljy puulle, 64 x 103 cm. Prado, Madrid. Kuva: Wikimedia Commons.	127
Kuva 54.	Petri Ala-Maunus, <i>There is a Place in Heaven for Me and My Kind 1</i> , 2009, öljy kankaalle, 170 x 200 cm. HAM Helsingin taidemuseo. Kuva: Petri Ala-Maunus.	133
Kuva 55.	Frederic Edwin Church, <i>Cotopaxi</i> , 1862, öljy kankaalle, 215.9 x 121.9 cm. The Detroit Institute of Arts, Detroit. Kuva: Wikimedia Commons.	134
Kuva 56.	Johan Christian Dahl, <i>Fra Stalheim (Näkymä Stalheimista)</i> , 1842, öljy kankaalle, 190 cm x 246 cm. Nasjonalmuseet, Oslo. Kuva: Google Art Project.	137
Kuva 57.	Albert Bierstadt, <i>Lake Tahoe</i> , 1868, öljy kankaalle, 33 cm x 40.6 cm. Harvard Art Museums / Fogg Museum, Cambridge, MA. Gift of Mr. and Mrs. Frederic Haines Curtiss. Kuva: Wikimedia Commons.	140
Kuva 58.	Joseph Anton Koch, <i>Schmadribachin putoukset (Schmadribachfall)</i> , 1821–22, öljy kankaalle, 132 x 110 cm. Neue Pinakothek, München. Kuva: Wikimedia Commons.	141
Kuva 59.	Jean-Antoine Watteau, <i>Pyhiinvaellus Kytheran saarelle (Pèlerinage à l'île de Cythère)</i> , 1717, öljy kankaalle, 129 x 166 cm, toinen versio. Louvre, Pariisi. Kuva: Wikimedia Commons.	147
Kuva 60.	Giovanni di Paolo, "Dante and Beatrice leave the Heaven of Venus and approach that of the Sun", n. 1445. Danten <i>Paradison</i> kuvituskuva, f.146r, Canto X. Kuva: Pope-Hennessy 1993: 103. Alkuperäiskuva: Laurence Pordes, The British Library.	149
Kuva 61.	Petri Ala-Maunus, <i>Hinterland</i> , 2015, öljy kankaalle, 200 x 510 cm. Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Pertti Kärki.	152
Kuva 62.	Petri Ala-Maunus, <i>Nightclubbing in Never-Never Land</i> , 2013, öljy kankaalle, 137 x 170 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Jouko Järvinen.	153
Kuva 63.	Petri Ala-Maunus, <i>Aloha from Antarctica</i> , 2012, öljy kankaalle, 170 x 170 cm. Heimon taidesätiö. Kuva: Petri Ala-Maunus.	155

Kuva 64. Albert Bierstadt, <i>Among the Sierra Nevada, California</i> , 1868, öljy kankaalle, 180 cm x 305 cm. The Smithsonian American Art Museum, Washington D.C. Kuva: Google Arts & Culture.	158
Kuva 65. Petri Ala-Maunus, <i>Ragnarök</i> , 2016–2018, öljy ja akryyli kankaalle, 150 x 150 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Rauno Träskelin.	160
Kuva 66. Albert Bierstadt, <i>Mount Corcoran</i> , n. 1876–1877, öljy kankaalle, 154 x 243 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C., Corcoran Collection. Kuva: Wikimedia Commons.	163
Kuva 67. Albert Bierstadt, <i>A Storm in the Rocky Mountains, Mt. Rosalie</i> , 1866, öljy kankaalle, 210.8 x 361.3 cm. Brooklyn Museum, New York. Kuva: Google Art Project.	164
Kuva 68. Frederic Edwin Church, <i>Rainy Season in the Tropics</i> , 1866, öljy kankaalle, 143 x 214 cm. Fine Arts Museums of San Francisco. Kuva: Google Arts & Culture.	165
Kuva 69. Petri Ala-Maunus, <i>New Genesis</i> , 2012, öljy kankaalle, 170 x 220 cm. Heinin taidesäitiö. Kuva: Petri Ala-Maunus.	168
Kuva 70. Petri Ala-Maunus, <i>Jungle Fever</i> , 2014, öljy kankaalle, 170 x 170 cm. Turun taidemuseo. Kuva: Jouko Järvinen.	171
Kuva 71. Petri Ala-Maunus, <i>Vaara-Suomi</i> , 2017, öljy kankaalle, 150 x 170 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Pakarinen.	176
Kuva 72. Petri Ala-Maunus, <i>Nature's Invasion</i> , 2012, öljy ja akryyli kankaalle, 50 x 41 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Petri Ala-Maunus.	178
Kuva 73. Anna Tuori, <i>Icaria</i> , 2005, öljy kankaalle, 130 x 130 cm. Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Kansallisgalleria / Petri Virtanen.	183
Kuva 74. Anna Tuori, <i>Melancholy III</i> , 2006, akryyli ja öljy kankaalle, 120 x 130 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Galerie Anhava / Jussi Tiainen.	186
Kuva 75. John Kørner, <i>Panorama</i> , 2017, akryyli polykankaalle, 7 x 36 m. Statsfængslet, Nordfalster (Valtion vankila). Kuva: Torben Eskerod.	190
Kuva 76. John Kørner, <i>Morning of Frisland</i> , 2013, akryyli kankaalle, 81 x 100 cm. Kuva: Anders Sune Berg.	191
Kuva 77. John Kørner, <i>Eternity</i> , 2013, akryyli kankaalle, 81 x 120 cm. Kuva: Anders Sune Berg.	192
Kuva 78. John Kørner, <i>Spot a Box of Tomatoes</i> , 2020, akryyli kankaalle, 50 x 81 cm. Kuva: Anders Sune Berg.	195
Kuva 79. John Kørner, <i>Train Passing Algericas</i> , 2021, akryyli kankaalle, 150 x 180 cm. Kuva: Anders Sune Berg.	198
Kuva 80. John Kørner, <i>Outdoor Struggling II</i> , 2015, akryyli kankaalle, 80 x 200 cm. Kuva: John Stoel.	209
Kuva 81. John Kørner, <i>Polar Windows</i> , 2022, akryyli kankaalle, 180 x 240 cm. Kuva: Anders Sune Berg.	213
Kuva 82. John Kørner, <i>Architecture, Apples + Vegetables</i> , 2015, akryyli kankaalle, 180 x 240 cm. Kuva: Anders Sune Berg.	215
Kuva 83. John Kørner, <i>Adidas in Front</i> , 2015, akryyli kankaalle, 150 x 120 cm. Kuva: Anders Sune Berg.	216
Kuva 84. John Kørner, <i>Larger than Life II</i> , 2016, akryyli kankaalle, 180 x 240 cm. Kuva: Anders Sune Berg.	222
Kuva 85. John Kørner, <i>Human Architecture</i> , 2015, akryyli kankaalle, 150 x 180 cm. Kuva: Anders Sune Berg.	223

1 Johdanto. Utopia taiteen maisemametaforana

1.1 Tutkimuksen tausta, tavoitteet ja aineisto

Tutkimukseni lähti liikkeelle taidemaalari Anna Tuorin utopioita, dystopioita ja maalauksen utooppisuutta¹ koskevista ajatuksista. Tuorin työt avasivat minulle utooppisen maiseman tutkimuskentän. Aivan alussa tutkimukseni kysymyksenasettelun lähtökohtana oli oletus siitä, että maiseman kuvaaminen olisi pohjoismaiselle luonnossa viihtyvälle luonteelle jotenkin erityisen ominaista. Syntyperäisenä suomalaisena minua kiinnosti Englannissa opiskellessani Suomen pohjoismainen konteksti taidekentällä ja kuinka pohjoismaalaiset nykytaiteilijat kuvaavat maisemaa ja suhdetaan luontoon. Itä-Lontoon monikulttuurisesti rikas ympäristö vaikutti myös taiteeseeni ja osittain siihen, että innostuin suomalaisen ympäristön kokemusten ja muistojeni kuvallisesta esittämisestä.

Kuvataiteen opinnoissani (BA ja MA Fine Art, University of East London, 2007–2011) saavuttamani nykymaalauksen tuntemuksen ja oman maiseman maalauksen harjoitukseni pohjalta kiinnostuin siitä, kuinka 2000-luvun maalaustaiteessa välitetään kokemusta omasta elinympäristöstä. Minkälaisia luontoelämyksiä pohjoismaalaiset maalarit haluavat töillään välittää? Tarkastelemieni pohjoismaalaisten nykytaiteilijoiden maisemankuvauksia voi rinnastaa taidekriitikko J.J. Charlesworthin (2004: 85–87) tunnistamiin uusiin maalareihin, jotka ovat palauttaneet figuratiivisen maalauksen, historiallisen kielen, kuten maalauksellisuuden ja ekspressiivisyyden sekä nykytodellisuuden subjektiivisen kuvaamisen merkityksen nykytaiteeseen.

Tarkemmin sanottuna tutkin, kuinka utooppista ajattelua ja utopian ideaa esitetään länsimaisen maisemataiteen historiassa ja erityisesti kuuden tarkasteluun valitsemani 2000-luvun pohjoismaalaisen taidemaalarin – Tuorin lisäksi Petri Ala-Maunuksen, John Kørnerin, Eggert Péturssonin, Andreas Erikssonin ja Astrid Nondalin – maisemissa. Maisemaelementeillä on keskeinen osuus utopian merkittäjinä ja ne ovat edelleen potentiaalisesti ilmaisuvoimaisia. Saksalaisen filosofi

¹ Käytän tutkimuksessani termiä utooppinen, joka erottuu varsinaisesta utopiasta jonakin utooppisia tendenssejä sisältävänä. Se ei ole kuvaus utopiasta ideaaliyhteiskuntana vaan sisältää utopiaan kytkeytyviä elementtejä, joihin luen erityisesti paratiisimyytit.

Ernst Blochin (1885–1977) maisemametaforien avulla muotoilemani utooppisen maiseman määritelmä auttaa huomaamaan myös utopian kognitiivista rakentumista esimerkiksi uskontotieteilijä Jani Närhen (2009) tutkimuksen valossa.

Lähtökohtani väitöskirjassa on, että utopian ajatus esiintyy länsimaisessa maalaustaiteessa ideologisenä ja metaforisena (Bloch 1986) maisemaobjektina. Näen utooppisen ajattelun ja eurooppalaisen kolonialismin osana länsimaisen maisema- maalauksen ja maiseman idean kehitystä. Hyödynnän analyysivälineenä keskeisen modernin utopia-ajattelijan Blochin maanpaossa Yhdysvalloissa vuosina 1938–47 kirjoittamassa kolmiosaisena ilmestyneessä teoksessa *Das Prinzip Hoffnung* (1954, 1955, 1959, engl. *The Principle of Hope*, 1986) esiintyviä maisemametaforia. Viittaan tutkimuksessa maisemametaforiin, joita Bloch käyttää mainitun teoksen lisäksi osittain varhaisemmassa kirjassaan *Geist der Utopie* (1918; laajennettu versio vuodelta 1923, engl. käännös *The Spirit of Utopia*, 2000). Molemmat ovat utopian filosofian kannalta keskeisiä klassikkoteoksia.

Maisemametaforilla tarkoitan Blochin filosofisen proosan vertauskuvanomaisia maisemallisia ilmaisuja. *Das Prinzip Hoffnung* -teoksessa korostuu utopia-ajattelun maisemallisuus ja suhde psyykkisiin prosesseihin. Bloch (1986: 915) esimerkiksi viittaa Freudin uniteoriaan utooppisen pastoraalimaiseman määritelmässään, jossa (maaseudun) luonto ja sen kokeminen esittäytyvät ”vapaa-ajan äidillisenä tilana”, pakopaikkana kiireisestä todellisuudesta ja kaipuun utopiana. Edmund Burken (1756) subliimin määritelmän tavoin Bloch (1986: 917) väittää, että luonnollisen maailman vuori-, valtameri- tai taivasobjektit saavat aikaan ylevää hämmästyksen tunnetta. Bloch katsoo, että inhimillinen vapaus ja luonto sen konkreettisena ympäristönä (kotimaana, kotiseutuna ja kotina, *Heimat*) ovat vastavuoroisesti riippuvaisia toisistaan.

Työlläni edistän erityisesti nykytaiteen ja pohjoismaisen maalaustaiteen tutkimusta, josta vielä puuttuu utooppisen maisemamaalauksen käsitteellinen tulkinta. Blochin maisemametaforien taidehistoriallista merkitystä utooppisen maisema- maalauksen määrittelyssä ei myöskään ole aikaisemmin tarkasteltu. Maisemametaforia ei ole tutkittu etenäkään 2000-luvun maalaustaiteen kontekstissa tai ylipäänsä konkreettisesta kuvallisuuden näkökulmasta. Väitöskirjatyöni paikkaa siten aukon Bloch-tutkimuksessa.

Tutkimukseni sijoittuu maisematutkimuksen, ympäristöestetiikan, utopiatutkimuksen ja Bloch-tutkimuksen sekä taidehistorian tutkimuksen kentille. Väitöstyö edustaa ensisijaisesti taidehistorian alaa. Se on samalla kuitenkin kontribuutio monitieteiseen utopia- ja maisematutkimukseen. Utopiatutkimuksen alalla työ sijoittuu Blochin tutkimukseen ja tarkemmin ottaen Blochin kirjallisen estetiikan tulkintaan taidehistorian ja maisematutkimuksen näkökulmista. Tutkimukseni keskittyy utopisten maisematyyppien jatkumon tunnistamiseen, ja tarkastelen siten nykytaidetta ensisijaisesti maisemataiteen historiasta käsin. Taidehistoriallisesti työ keskittyy utooppisen maiseman ikonografiaan.

Väitöstyöni tavoite on ensinnäkin testata Blochin utooppisen maiseman metaforaa 2000-luvun maisemamaalaustaiteen tulkinta-avaimena. Tarkastelen miten Blochin maisemametaforat kytkeytyvät maisemataiteen historiassa toistuviin utooppisiin maisematyyppeihin. Teen kuva-analyysin edustavaksi arvioimastani otoksesta: kuuden pohjoismaalaisen kuvataiteilijan 2000-luvun utooppisista maisemamaalauksista. Toiseksi, muotoilen kirjallisuus- ja kuva-analyysin pohjalta teoreettisen määritelmän utooppisten maisematyyppien jatkumosta ja muunnoksista ja niille ominaisista metaforista ja esitys- tai ilmaisutavoista. Määrittelen länsimaisessa maalaustaiteessa 2000-luvulle saakka ilmenevää utooppista maisemaa suhteessa utopiafiktiokirjallisuuden ja Blochin esittämiin utooppisen maiseman kuvauksiin sekä maisemametaforiin.

Tutkimani nykytaiteen ilmiö on kansainvälinen, mutta olen rajannut työni pohjoismaihin. Maisema ja utopia ovat olleet 2000-luvulla yleisiä teemoja niin yksittäisten taiteilijoiden töissä kuin pohjoismaisten taidemuseoiden näyttelyissäkin. Utopian käsittelystä taiteessa on myös tehty tutkimusta Suomessa (ks. esim. Rahkonen 1989).

Valikoidun kuuden taiteilijan käsittelyn avulla havainnollistan utooppisten maisematyyppien, kuten Arkadian, paratiisin ja pastoraalin, ulottuvuuksia käyttämällä otostani verrokkina Blochin maisemametaforille. Tunnistan utooppisen maiseman 2000-luvun pohjoismaalaisten kuvataiteilijoiden maalauksissa taiteen historiasta käsin. Tavoitteeni ei ole kartoittaa laajemmin, kuinka paljon utooppista maisemaa kuvataan nykytaiteessa, vaan analysoida lähemmin muutamia edustavia esimerkkejä sekä hahmottaa niiden avulla mahdollisten variaatioiden kirjoa. Tutkielmani ei myöskään esittele kattavasti maisemataiteen historiaa. Keskityn rajattujen, ennen kaikkea Blochin maisemametaforien pohjalta utooppisina määrittelemieni, kuva-aiheiden tulkintaan taidehistoriallisten esimerkkien avulla. En tee systemaattista kartoitusta kaikista Blochin maisemametaforista ja hänen ajattelustaan. Erittelen kuitenkin johdannon lopussa Blochin filosofiaa siitä tehtyjen tutkimusten välityksellä, jotta hänen taidekäsityksensä ja kielikuvansa avautuisivat lukijalle. Viittaan samalla taustoitukseksi lyhyesti myös Karl Mannheimin (1997) ja Ruth Levitaksen (2013) utopian käsitteestä esittämiin tieteellisiin avauksiin.

Ensimmäinen hypoteesini on, että aineistoni 2000-luvun maalaukset uudistavat yhteneväisesti ja dystooppisin sävyin länsimaisessa taidehistoriassa toistuvia, kolonialismin paratiisimielikuviin pohjautuvia, utooppisia maisematyyppejä. Toinen hypoteesi on, että tähän utooppisen maisemakuvaston jatkumoon kuuluvat erityisesti etäiset vuoret, vehmaat arkadian laaksot, puutarha, kukkivat niityt tai metsiköt, vesistö ja horisontaalinen avara näkymä merelle, mantereelle tai saarelle. Nämä ovat myös Blochilla toistuvia maisemametaforia.

Kysyn tutkimuksessa: mikä on maisema ja miksi sitä kuvataan tietyllä tavalla? Tämä herättää lisäkysymyksiä. Miten tuoda esiin maisemamaalaukseen sisältyvä ideologia teosanalyysissä? Miten tunnistaa aikakauden ajattelun vaikutus esitettyyn kuvaan? Näitä kysymyksiä tarkastelen tutkimukseni kuva-analyysiluvuissa.

Tarkastelen teksti- ja kuvasuhteiden tutkija W.J.T. Mitchellin (1994) termein länsimaisen imperialistisen maiseman utooppisuutta maisemataiteen historiassa ja nykytaideaineistossani.

Aineistoni 2000-luvun maalaukset uudistavat utooppista maisemakuvastoa luonnon tuhoutumista ennakoivin tai dystooppisin sävyin. Ajattelen, että väreillä luodut tunnelmat antavat kuvatuille maisemille dystooppis- tai apokalyptis-utooppisen eli ”apokatopisen” (Miéville 2016) sävyn. Oletan, että aineistoni 2000-luvun maalausten sisältämät utooppiset maisematyypit, kuten Arkadia tai Paratiisi, toimivat Blochin maisemametaforien tavoin ympäristökritiikkinä. Tarkoitan jälkimmäisellä muun muassa kolonialististen maisemaideaalien kritiikkiä, ylevän vuoristokuvaston kitsch-elementtien (Kulka 1997), luonnontilan muutosten ja Googlen kuvahaun tarjoaman maisemakuvaston sekä Google Maps -ohjelman visuaalisia pohdintoja (Roivainen 2019a).

Analysoin, kuinka aineistoni taiteilijat kuvaavat 2000-luvun ympäristösuhdetta kulttuurisidonnaisen utooppisen maiseman keinoin. Ympäristösuhteella viitataan ympäristöesteetikko Arnold Berleantin (1994) näkemykseen, jonka mukaisesti ihminen on osa ympäristöään. Ympäristöä voidaan tutkia esteettisen tarkastelun keinoin. Berleantin (1994: 165) mukaan ”[- -] sikäli kuin maisemia esittävien taideteosten arvostuksella on jotakin perseptuaalisesti yhteistä todellisten maisemien arvostuksen kanssa, niiden kritiikin historia voi vahvistaa ympäristökritiikin kaikkopohjaa.” Berleant (1994: 166) ajattelee, että jaetun esteettisen arvostuksen myötä ympäristö huomioidaan paremmin merkityksellisenä. Tarkastelen miten teoksista välittyvät esteettiset kokemukset ovat tulkintoja todellisista muuttuvista lokaaleista ja globaaleista maisemista ilmastonmuutoksen, jälkikolonialismin ja globalisaation konteksteissa. Suhteutan väitöstyössäni Blochin maisemakielikuvat jälkikolonialistiseen kritiikkiin ja Malcolm Milesin (2014) ympäristöestetiikkaan osana 2000-luvun globaalin talouden ja ilmastonmuutoksen yhteiskunnallisia konteksteja.

Rajasin tutkimukseni pohjoismaiseen nykytaiteeseen, koska ajatus siitä, että pohjoismaisessa taiteessa olisi erityinen suhde maisemamaalauksen traditioon, kiehtoi edelleen (vrt. esim. Gunnarsson 2006). Primääriaineistoani ovat Anna Tuorin (s. 1976 Suomi), Petri Ala-Maunuksen (s. 1970 Suomi), John Kørnerin (s. 1967 Tanska), Eggert Péturssonin (s. 1956 Islanti), Andreas Erikssonin (s. 1975 Ruotsi) ja Astrid Nondalin (s. 1958 Norja) valikoidut maalaukset 2000-luvulta sekä niistä toimitetut ja kirjoitetut näyttelyluettelot ja -arviot. Kuva-aineiston valitsin kritiikkien ja taide näyttelyiden lehdistötiedotteiden perusteella. Teosten välille syntyvä vuoropuhelu sekä maalauksissa esitetyt maisemaelementit ohjasivat rajausta näihin kuuteen kuvataiteilijaan.

Väitöstyöni alussa kartoitin suurimmissa pohjoismaisissa museoissa järjestettyjä näyttelyitä ajalta 2000–2012. Tarkoitukseni oli rajata tutkimusaineisto valikoituun yhtenäiseen joukkoon maalareita. Etsiessäni sopivia taidemaalareita väitöskirjani tutkimuskohteeksi törmäsin ensimmäisenä Anna Tuorin maalauksiin ja näyttelyarvioon

hänen Vuoden nuori taiteilija -näyttelystään Tampereen taidemuseossa (2011). Tuorin unenomaiset maisemat liitettiin utopian käsitteeseen (Hacklin 2011). Maalaukset vetosivat minuun soveltavalla ja moniulotteisella maisemailmaisullaan sekä utopian ajatuksen käsittelyllään. Koin, että hänen teoksensa ovat puhutteleva esimerkki pohjoismaisesta nykymaisemamaalauksesta.

Tuorin tuotanto vaihtelee hyvinkin laajalti, mutta hänellä oli tietty kausi maisema-aiheita erityisesti 2000–2010-luvuilla. Nämä työt ovat lisäksi erityislaatuissa suhteissa muuhun aineistooni, sillä Tuori artikuloi itse haastattelussa utopian merkityksen (AT 2014).² Utooppisen maiseman käsittely oli hänellä tietoisempaa kuin muilla aineistoni maalareilla. Siten Tuorin taiteen käsittely painottuu hänen utooppista maisemaa ja utopiaa koskevien näkemystensä esittelyyn, joka tarjoaa hedelmällisen lähtökohdan tunnistaa ja tarkastella muunlaisten tematisointien yhteydessä tapahtuvaa, astetta intuitiivisempaa utopiakuvaston hyödyntämistä.

Tutkiessani norjalaisia museonäyttelyitä löysin seuraavaksi Astrid Nondalin vangitsevan mielikuvitukselliset metsämaisemat, joita oli ollut esillä vuonna 2006 Lillehammerin taidemuseossa. Näyttelyluettelon essee korosti Nondalin maalausten sadunomaisuutta ja niiden sisältämiä viittauksia paratiisiin (Skeide 2006). Tulkitsin sadunomaisuuden utooppiseksi piirteeksi, jonka rinnastin Tuorin maalauksiin. Lisäksi Nondalin teoksista löytyi dystooppisia elementtejä, kuten luonnon saastumiseen viittaavaa myrkyinvihreää väriä.

Loput aineiston taiteilijoista valikoituivat otoksena erilaisista lähestymistavoista pohjoismaisen maiseman kuvaamiseen. John Kørnerin töissä mielenkiintoni heräsi toistuvaan vaaleansiniseen, valkoiseen tai keltaiseen taivaaseen ja horisontaaliseen näkymään tanskalaiselle pellolle tai rannikolle. Koin, että kuvaukset sisältävät utooppisen horisontin sekä pastoraalin ulottuvuuden. Ruotsalaisen Andreas Erikssonin maalausten lähtökohtana oleva metsän kokemus kiinnosti puolestaan suhteessa pohjoismaisen taiteen sekä utooppisen maisemataiteen historiassa esiintyviin metsäkuvauksiin ja Arkadia-myyttiin. Erikssonin maisemateoksia on tulkittu osana 2000-luvun taiteessa yleisiä uusmaterialistisia suuntauksia.³ Ne täydensivät aihevalikkoa etenkin talvisen ympäristön kuvauksellaan ja toivat tarkasteluun erilaisen teknisen lähestymistavan verrattuna Nondalin ja Tuorin metsäinteriööreihin. Islantilaisen

² Anna Tuorin haastattelu, 2.1.2014 Helsinki. Haastattelija Hilja Roivainen. Väitöskirja-tutkimuksen kokoelma. Viittaa haastatteluun lyhenteellä AT 2014.

³ Ks. esim. Biennale van de Schilderkunst, www.sivu. Myös kuvataiteilija Anne-Marie Jean tutkii kuvataiteellisessa väitöskirjatyössään muun muassa Andreas Erikssonin maalausten materiaalisuuden kautta tehtyjä uudenlaisia tulkintoja länsimaisen romantiikan maisemamaalauksen perinnöstä (AMJ 2018 sähköposti; Anne-Marie Jeanin kotisivut 2019; ANU College of Arts & Social Sciences 2022, www.sivu). Taidehistorioitsija Chris Lünsmann (2014) tarkastelee puolestaan taidehistorian maisterintutkielmassaan Erikssonin maalausten luonto- ja maisemakuvauksia muun muassa suhteessa pohjoismaisen romantiikan traditioon (CL 2018, sähköposti).

Eggert Péturssonin käsitteellisten kukkamaalausten puolestaan katsoin havainnollistavan Paratiisiin ja Arkadiaan liitettyä niittyä ja pohjoismaista luontoa. Petri Ala-Maunuksen 2000-luvun maalauksissa toistuvat vuori ja laakso viittaavat samoin Paratiisiin ja yleviin, utooppisiin maisemiin sekä osittain myös pohjoiseen luontoon.

Tarkastelen siis etupäässä teoksia, joissa utooppisen maiseman idea ei ole itsessään selvä. Ala-Maunuksella ja Nondalilla lähes koko uran tähänastinen tuotanto käsittelee maisemaa, mutta Kørnerin, Tuorin ja Erikssonin taiteessa nähdään muitakin aiheita. Aineistoni taiteilijoista ainoastaan Tuori ja Ala-Maunus kuvaavat omien sanojensa mukaan tietoisesti utooppista maisemaa. Ala-Maunuksen töissä utopian käsittely tapahtuu pitkälti siihen kytkeytyviä kuva-aiheita lainaamalla. Muiden tekijöiden töiden olen itse tulkinnut edustavan utooppisen maiseman ikonografiaa.

Kuuden nykyaikaisen taiteilijan teosten analyysin avulla väitöskirjani purkaa auki utooppisen maisemataiteen kuvastoa ja osoittaa, että taidehistoriassa esiintyvät utooppiset aiheyydet toistuvat 2000-luvun maisemamaalausten ikonografiassa dystooppisiin sävyin. Käytän tutkimuksessa toposta synonyymina tyyppille.⁴ Tulkitsen maisemamaalausten utooppista ikonografiaa kuitenkin erityisesti Blochin utopian filosofiaan sisältyvien maisemametaforien avulla. Luen kuuden pohjoismaalaisen taidemaalarin maisemakuvien utooppisuutta Blochin metaforien ja niihin kytkeytyvien utooppisten maisemaelementtien kautta. 2000-luvun maisemamaalausten utooppisuutta luotavassa kuva-analyysissäni hyödynnän Blochin käsityksiä luonnollisesta maailmasta⁵ sekä maisemasta, joihin tutustuin jo tutkimukseni alkutaipaleella (Roivainen 2017; Roivainen 2019a; Roivainen 2021). Haastattelin joko henkilökohtaisesti tai puhelimitse (n. 1-2 tuntia) kaikkia aineistoni kuutta taiteilijaa. Viittaan haastatteluiden sisältöihin alaviitteissä. Haastattelut sekä taiteilijoiden minulle luovuttavat materiaalit taustoittavat kuva-analyysiani. Lisäksi taidemaalari Nanna Susi ystävällisesti osallistui haastatteluuni tutkimukseni alkuvaiheessa. Väitöskirjan aineiston rajaamisen takia jouduin kuitenkin jättämään hänen taiteensa käsittelyn työstäni pois.

Kuvallisina vertailukohteina käytän utooppisiksi tulkittuja ja itse tulkitsemiäni 1400–2000-luvun länsimaisia maisemamaalauksia. Painotukseni noudattelevat Blochin länsimaisen taiteen historiassa tunnistamia metaforisia tihentymiä

⁴ Panofskyn (1962: 15) sanoin tyyppi on ”[- -] tapa, jolla spesifejä teemoja tai käsitteitä on ilmaistu objekteilla ja tapahtumilla vaihtuvissa historiallisissa olosuhteissa” (suom HR). Tyypit voivat ”[- -] tematisoitua tyylikaudesta toiseen [- -]”. Ne voidaan korvata ”[- -] topoksen käsitteellä [- -]” ja niihin voidaan sisällyttää myös motiivi”. (Kuusamo 1996: 68, 81–82.)

⁵ Myös kirjallisuudentutkija Marjorie Hope Nicolson (1963: 180–183) käsittelee keskeisiä teoreetikkoja ja teologisia ajattelijoita maailman käsitteen muotoutumisen yhteydessä 1600-luvulla. Hän tarkastelee heidän luomiaan teorioita maailmasta sekä sen maisemista etenkin vuoristosta tekemiensä havaintojen pohjalta. Keskeinen maailman teoria 1600-luvulla oli Nicolsonin mukaan Descartesin mekaaninen maailma ja kosmos, jossa kaikki osaset ovat koneen tavoin paikallaan. Tämä toimi esimerkkinä järjen ajattelun noususta uskonnon tilalle geokosmoksena (*geocosm*).

pyrkimättä systemaattiseen kartoitukseen. Tarkastelen nykytaidetta taiteen historiasta käsin. Aineistoni nykymaalaukset viestivät ympäristökriittisesti nykyihmisen luontotilakokemuksista ja tekevät tulkintoja sekä utopiasta eli hyvästä ei-paikasta että sen vääristyneestä dystopiasta. Suurinta osaa maalauksia yhdistää tulkinnassani totunnaisten, jopa kliseisten utooppisten maisemien esittäminen dystooppisiin sävyin.

Renessanssifilosofi Thomas Moren (1516) tunnetuksi tekemä utopian käsite⁶ tarkoittaa paratiisiin⁷ kaltaista kuvitteellista hyvää paikkaa, jota ei ole olemassa. Utopioille on ominaista kytkeytyminen poliittiseen ja yhteiskunnalliseen ajatteluun. Paratiisit ovat ihmistä suurempien olentojen aikaansaannoksia, kun taas utopiat ovat ihmisten poliittisella ja yhteiskunnallisella toiminnalla luomia parempia yhteiskuntia, kuten politiikan tutkija Lyman Tower Sargent (2000: 8–9) toteaa. Historiassa utopiat ovat ilmenneet erilaisina kulttuurisina tuotteina ihanneyhteiskuntien kuvitelmien lisäksi. Poliittisen filosofian tutkija Mikko Lahtisen (2017: 6–7) sanoin ”[u]topia voi olla kaupallista viihdettä, pelkkä mielikuvituksen kiihoke tai sitten lohduttaja ja toivon ylläpitäjä.” Utopiat ovat kuitenkin saaneet visuaalisen ikonografiansa paratiisikertomuksista ja Kulta-ajan sekä Arkadian myyteistä (ibid.). Arkadia on terminä peräisin keskellä Kreikan Peloponnesoksen niemimaata sijaitsevasta samannimisestä alueesta, jota paimenet ovat asuttaneet (Castrén & Pietilä-Castrén 2000: 57). Vergiliuksen ja muun paimenrunouskirjallisuuden myötä Arkadiasta on kehittynyt idyllisen paimenelämän ja utopian symboli.⁸

Ihmismaantieteilijä Denis E. Cosgroven (1998) maiseman idean määritelmää mukaillen yhdistän tämän utooppisiin paikkoihin, kuten Arkadiaan tai visioita kolonisoitusta eteläisestä mantereesta kuvaavaan länsimaiseen maisemamaalaustaiteseen.

⁶ Utopia käsitteenä esiintyi ensimmäisen kerran Moren (1516) romaanissa *Utopia*. Sanaleikki utopia sisältää yhdistelmän kreikan kielen termeistä *eu-topos* (hyvä paikka) ja *ou-topos* (ei-paikka) (kreik. εὖ [eu]- ja οὐ [ou]- τόπος [topos]). Dys-etuliite (epä-) puolestaan viittaa epämiellyttävyyteen, häiriöön ja kielteisiksi koettuihin asioihin (vrt. kreik. δυσ- [dys], paha).

⁷ *Paratiisi*-sana tarkoittaa puutarhaa, joka on ympäröity muurilla. Ilmaisuu on periytynyt kreikan ja latinan kieliin muinaisen Iranin kirjakielisestä termistä *paridaeza* (*pari*, ympäri; *daeza*, muuri). Sanalla on usein tarkoitettu kuninkaiden aidattua metsästyspuistoa. Se viittaa Euroopan historiassa myös meren takana olevaan eteläiseen vehreään maahan. Kreikan kielelle käännetyn hepreankielisen Raamatun myötä (300 eaa.) paratiisia on alettu Euroopassa käyttämään synonyyminä Eedenin puutarhalle. Termi on maailmanlaajuisesti ymmärretty unelmana puhtaasta ja suojatusta onnesta. (Ramsey-Kurz & Ganapathy-Doré 2011: viii–xvii.) Viittaa Raamatun Paratiisiin isolla alkukirjaimella ja paratiisilla pienellä alkukirjaimella puolestaan tarkoitan geneeristä toposta tai trooppia (maisemataiteessa kuvatyyppiä).

⁸ Arkadialla isolla alkukirjaimella tarkoitan juuri Vergiliuksen kertomuksen myyttistä Arkadiaa. Pienellä alkukirjaimella viittaa taasen arkadiaan paratiisiin kaltaisena aiheyyppinä.

Cosgroven mukaan maiseman⁹ idea on esiintynyt historiassa usein esineellistetyksi eli ”maisemaobjektina”. Ennen teollistumista maiseman ideaa kuvattiin taiteellisesti perspektiivin ja pastoraali-idyllin keinoin maahan kohdistuvana, usein moraalisesti sävyttyneenä tunteena. Porvarillisen kapitalismin yleistymisen myötä maisemasta tuli taas ensisijaisesti tieteellisesti määritelty tutkimuskohde tai subjektin yksilöllisyyden ilmaisemisen muoto. Maiseman ideaa ilmaistiin myös esineellistetyn maaston hyötyarvona. (Ibid.)

Maisemaobjektit eli länsimaisen taiteen historiaan lukeutuvat maisemamaalaukset sisältävät usein idealisoitua utooppiseen paikkaan kohdistuvan kolonialistisen perspektiivin (Cosgrove 1998). Ajattelen, että maiseman käsite ja maisemamaalaus ovat olennainen osa utopioiden historiaa. Jo Ambrosius Holbeinin tekemä Moren *Utopian* kuvituskuva (1516) esittää kukkulaisen rannikkomaiseman Utopian saaren taustalla. *Utopiassa* maisema on myös olennainen osa kuvattua ihannekaupunkia sekä yhteiskuntaa ja piirtyy esiin esimerkiksi Moren (1964: 1–68) kuvailemilla puutarhan, rannikon, viljavan maaseudun ja joen maisemaelementeillä. Utooppisen maiseman topografian tarkasteluni pureutuu kysymykseen utopian kiinnittymisestä tiettyihin maiseman muotoihin. Keskeisenä huomioni kohteena on, kuinka utooppisuus on osa länsimaista maisemataidetta ja saa uusia ilmaisumuotoja 2000-luvun pohjoismaisessa maalaustaiteessa.

Keskeinen menetelmäni on ikonografis-aatehistoriallinen kuva-analyysi. Rinnastan maisemataiteen historiasta tehtyjä tulkintoja utooppisina määrittämiini maisematyyppeihin ja Blochin maisemametaforiin. Vertailen niitä keskenään ja tulkitsen utooppista maisemaa aate- ja taidehistorian avulla. Luen nykytaidetta maisemataiteen historian lävitse. Tästä syystä nykytaiteen tutkimuksen kentällä käydyt keskustelut ovat rajautuneet pois tutkimuksesta. Se ankkuroituu vankasti aate- ja taidehistoriaan.

1.2 Maisematyypit, -topokset, -metaforat ja -moodit

Aatehistoriallisen tutkimusotteen tukena hyödynnän tutkimuksessani ikonografista lähestymistapaa. Tarkemmin sanoen tutkimusotteeni lähenee osin panofskyalaista kuvatulkintaa ja kiinnittyi siten yhteen taidehistorian peruslähestymistapaan

⁹ Hollannin kielessä sanat *lantscap*, *lantscep*, *landschap* viittasivat maa-alueeseen taikka ympäristöön, *land* tarkoittaen rajattua ympäristöä ja *scep* maan käyttöä, luomista sekä tekemistä. Ajatus maisemasta näkymänä on peräisin hollantilaisesta 1600-luvun maalaustaiteesta, josta se siirtyi englannin kielen termiin *landscape*, jossa *land* tarkoittaa maata sekä maaperää ja *landscape* sen muokkaamista ja järjestämistä. Kelly Michaelin (1998, ”Landscape”) mukaan ”[- -] maisema terminä viittaa moneen piirteeseen luontollassa, kuten maanpinnan muotoihin eli topografiaan, ilmastoon, luonnon valoelementteihin, maamerkkeihin, kaupungin luomiin vaikutelmiin tai koko ulkoiseen todellisuuteen.” Michaelin sanoin ”[- -] [e]lementit, joista maisema koostuu, ovat kulttuurisesti subjektiivisia ja historiallisen kontekstin ehdollistamia.” (Suom. HR.)

(Panofsky 1962: 14–15; Panofsky 1972; Panofsky 1991). Altti Kuusamon (1996: 80–81, 91–92) mukaan ”ikonografia paikantaa ja analysoi topoksia”. Panofskyn ikonografisessa tyyppissä ”[- -] spesifejä teemoja ja käsitteitä ilmaistaan objektien ja tapahtumien kautta”. ”[I]konografisten tyyppien historia[n]” mukaan ”[- -] seurataan tietyn kuvatyypin muodostamaa eräänlaista hahmolinjaa ja sen merkityksen muutoksia [- -].”

Termi *topos* merkitsee ”yhteistä (jaettua) paikkaa” ja tulee kreikankielisestä sanasta *tópos* (monikossa *topoi*), joka tarkoittaa paikkaa tai sijaintia (Hesk 2007: 362). Kirjallisuudessa ja retoriikassa termi viittaa yleisesti ymmärrettyyn esitystapaan. Se voi merkitä myös vakiintuneita tapoja esittää elinympäristöä (Curtius 2013: xvii, 242). Kuusamo määrittelee topoksen ”tyylikaudet ylittäväksi jatkuvuustekijäksi” ja ”aihelmaksi kulttuurin topologiassa”. Kuusamo (1996: 32, 81, 115, 116, 235) mukaillen *topos* on toisin sanoen suhteellisen säännönmukaisena toistuva kuva-aihe. Utooppisen maiseman topoksina tai tyyppinä määritän klassiset kuva-aiheet, kuten Arkadian, Paratiisin, pastoraalin, pittoreskin ja ylevän maiseman sekä utopian saaren. Niitä merkitsevät tietyt maisemaelementit, kuten metsänsisusta.

Tarkoitan topoksella taidehistoriassa ja ikonografiassa tunnistettua, taiteessa toistuvaa maisemakuva-aihetta ja -tyyppiä, sekä myös paikkaa, johon se viittaa, kuten maaseutu pastoraalin tai vuoristomaisema ylevän ja pittoreskin tapauksessa. Luen topoksen osaksi kuvatyyppejä ja käytän termejä osin synonyymisesti. Nina Kokkisen (2019: 77) sanoin nämä molemmat kertovat teoksen sisällöstä ja ”ilmaisullis[uudesta]”. Tarkastelemani topokset, kuten korkeat vuoret, metsiköt, niityt ja horisontaaliset näkymät mantereelle sekä merelle, merkitsevät monitulkinnaisuudessaan utooppista maisemaa ennen kaikkea metaforisesti. Määrittelemieni ideaalityyppien teemat ja kuva-aiheet ovat utooppisia, kuten paratiisi ja arkadia, mutta eivät suoraanaisesti utopioita.

Poimin analyysissäni esiin taidehistoriallisia esimerkkejä utooppisen maiseman ikonografiasta hahmotellen valikoidun 1400–2000-luvun maisemataiteen pohjalta aihepiiriin ”tyyppihistoriaa”. Käytän tutkimuksessani tyyppihistoriasta juontuvaa termiä utooppinen kuvatyyppejä kattoterminä utooppiselle troopille¹⁰ ja topokselle (Panofsky 1962: 14–15). Tutkimukseni keskittyy siten Kuusamon (1996: 80–81,

¹⁰ Kuusamo (1996: 187) katsoo troopin kielikuvaksi. Samoin Lappalainen et al. (2014) määrittelevät troopin kielikuvaksi, ”[- -] kuten vertaus, metafora, metonymia, ironia jne”, ja katsovat, että ”[- -] troopit muuttavat sanojen tai ilmaisujen tavallista merkitystä.” Roskill (1997: 122–123) katsoo troopin olevan kuvataiteessa kielellisen metaforan vastine. Käsitän tässä tutkimuksessa maisemaelementit toistuvina kuva-aiheina sekä topoksina, jotka tosin ovat välillä myös troopin kaltaisia kuvallisia kielikuvia, kuten paratiisi ja pastoraali Blochin maisemametaforina. Häyrysen (2005: 62) tulkinnassa ”[t]roopit järjestävät yhtenäisen esitystavan esineellistämät maisemat hierarkkiseksi kokonaisuudeksi.” Käytän kuitenkin troopin sijasta termejä *topos* ja kuvatyyppejä, sillä ne ovat vakiintuneempia ilmaisuja taidehistorialliselle kuva-aiheelle.

91–92) määrittämään ”kuvatyyppien historian tutkimiseen”, jonka mukaisesti analysoin tyyppien sekä toposten jatkuvuutta ja niiden merkitysten muutoksia. Kuvailen utooppisten maisematyyppien erityispiirteitä kuten maisemaelementtejä ja värimoodeja sekä niiden yhtäläisyyksiä Blochin maisemametaforiin. Vertailen Blochin filosofiassa toistuvien utooppisten kielikuvien maisemallisia elementtejä, kuten perspektiiviä, horisonttia, etäistä sinisyyttä, vuorten korkeutta, valtamerta, metsää, taivasta ja valoa, klassisessa utopiakirjallisuudessa esiintyviin topoksiin sekä maisemamaalauksen historiassa utooppisena tunnistettuihin ideaalityyppeihin, kuten ylevä tai pastoraali.

Tulkitsen, että 2000-luvun teoksissa näkyvät utooppiset maisematyyppit sisältävät Panofskyn (1962: 14–15) määrittämiä ”kulttuurisen historian symbol[eita]” ja niiden ilmaisemia ”ihmismielen keskeis[iä] taipumu[ksia]”. Luen Blochin maisemametaforia sekä yleisinhimillisinä että kulttuurisidonnaisina. Ajattelen erityisesti paratiisia universaalina myyttinä, jolla kuitenkin on omat länsimaisen kulttuurin piirteensä maisemataiteessa. Länsimaisen taiteen historiaa symboloiviksi maisematyypeiksi luen Paratiisin ohessa Arkadian, pastoraalin, pitturaeskin ja ylevän. Niihin liittyvät niin Blochin (1986) kuin myös Tuorin (AT 2014) tunnistama ihmismielen tarve unelmoida paremmasta paikasta. W.J.T. Mitchellin (1994: 14) luokittelemat maiseman lajikatgoriat: ”ideaalinen, herooinen, pastoraali, kaunis, ylevä ja pitturaeski” ovat hänelle kaikki symbolisia muotoja, objekteja ja visuaalisia tiloja, joita esiintyy maalaustaiteessa. Luen edellisiä utooppisina tyyppinä ja siten länsimaisen maisemataiteen historiassa esiintyvänä arkkityyppisinä aiheina.¹¹ Bloch käyttää maisemakielikuviansa yhteydessä usein termejä pastoraali, paratiisi ja Arkadia. Niihin liittyvänä ihmismielen taipumuksena hahmotan vaikkapa Blochin (1986: 820) utooppisena kuvaaman rauhan kokemuksen maisemassa, jonka näen sinisenä yleissävynä, korkeana vuorena ja metsänsisustana. Viimeksi mainittuihin liitän erityisesti paratiisityypin. Lähtökohtani siis on, että utopia on ilmiönä universaali juuri paratiisityypin muodossa, mutta täsmennän, että utopian käsite on länsimainen ja sitä on tutkittu länsimaisesta näkökulmasta. Haluan kuitenkin tuoda tutkimuksessa esiin myös sen, että paratiisityypin variantteja esiintyy eri puolilla maailmaa, kuten kulttuuriantropologi Tapio Tamminen (1994) ja uskonnotieteilijä Jani Närhi (2009) tutkimuksissaan ehdottavat.

Ikonografiseen mielenkiintoni yhdistyy myös esitystapojen painotusta, kuten modaalisuuden, retoriikan ja metaforisuuden tutkimusperinteitä. Toisin sanoen olen tietoinen siitä, että ikonografisten elementtien merkitys vaihtelee. Kyse ei ole siis niinkään maiseman ikoneista vaan maiseman metaforisista merkityksistä. Lähestyn utopioita nimenomaan maisemametaforina, sillä aineistossani ei ole kyse itsestään selvästi utooppisista maalauksista. Tarkastelen myös kielikuvien perussävyjä eli miten modukset ilmentävät maiseman dystooppis-utooppisuutta – minkälaisin tunnelmin

¹¹ Myös Petri Raivo (2003: 437, 439–441) on tutkinut maisemien symbolisia sisältöjä ja trooppeja.

maisema-aiheet on kuvattu. Tarkastelemiani utopian esteettisiä kategorioita on siten kaksi: yhtäältä maisematyyppejä merkitsevät esittävät elementit sekä toisaalta metaforat ja värit sekä esitystavat, jotka herättävät katsojassa tunnelmia, tuntemuksia ja tunteita. Bloch kytkeytyy uudempaan metaforatutkimukseen tavassaan keskittyä maisemametaforien välittämiin tunnelmiin. Monitieteisessä metaforatutkimuksessa huomioidaan yhä laajenevassa määrin tunteet ja kulttuuri, kuten Yuan & Sun (2023: 227, 231–232) osoittavat tutkimusalalla paljon viitatuksi kielitieteilijä Zoltán Kövecsesin (2000, 2005, 2010, 2020) tuovan työssään esille. Kövecses edustaa kognitiivista lingvistiikkaa, ja jaan hänen antropologisen näkemyksensä metaforien asettumisesta yleismaailmallisuuden ja kulttuurisen vaihtelun väliselle akselille kumpaakaan ulottuvuutta unohtamatta (ks. esim. Kövecses 2005). Taidehistorioitsija Riitta Kormanon (2014: 43) määritelmän mukaisesti katson toisaalta kuvatyyppeiden modusten rakentuvan myös niiden ideologisista yhteyksistä – Blochin näkemystä tässä luontevasti mukailen. Nykyteorioissa metaforien takana olevan käsitteellisen järjestelmän nähdään joka tapauksessa pohjautuvan ihmisen ruumiillisiin kokemuksiin (Tolonen 2022: 75). Metaforat ovat siten nähdäkseni hyvinkin keskeisiä taiteessa tapahtuvalle utooppiselle kuvittelulle ja unelmoinnille.

Blochille (1986: 103–109) moodi (*mood*, *Stimmung*) luo psyykkistä jännitettä ja henkistä tunnelmaa. Moodi on osa toivoa ja toiveajattelua, esimerkiksi odottavana tunnelmana ja aamuruskona, joihin kytkeytyy paratiisillisuus. Huoneella ja maisemalla voi olla oma tunnelmansa. Erityisesti iltahämärällä tai metsällä on oma moodinsa, samoin luontotunteella. Bloch (1986: 104, 150) tulkitsee Heideggerin teoksessaan *Oleminen ja aika* (*Sein und Zeit*, 1927: 134) esittämää ajatusta siitä, että olemassaololla on aina jonkinlainen pohjavire tai tunnelma (*Stimmung*, *Gestimmtsein*). Hän kuitenkin erottaa tunnelman ja tunteen toisistaan.¹²

Koska tutkimuksessani on keskeistä värimoodi, jolla tarkoitan maalauksen värisävyjen ehdottamaa tunnetilaa, tunnelmaa ja atmosfääristä efektiä,¹³ olen valinnut käyttää englantilaisperäistä moodi-termiä ennemmin kuin suomeksi usein käytettyä, paljolti synonyymista modusta. Altti Kuusamon (1996: 218, 219–221, 223, 235) mukaan modus tarkoittaa ”esityksen tiettyä perussävyä tai tapaa, jonka kautta viitataan käsiteltävään aiheeseen”; se on ”muotoa määrittävä mitta- tai sävytekijä”, jollaiset voivat olla myös ”maiseman perustunnelmia”. Tutkimusaiheeni kannalta moodi-termin assosiaatio tunnelmaan ja tunteeseen on toimiva. Termiä käytetään myös musiikissa, joka on klassisena taiteenlajina maalaustaiteen ”sisar”. Tulkitsemani värimoodit liitän maiseman väri- ja valoefekteihin, ja siten ne ovat taidemaalareiden

¹² Bloch kuvaa esimerkiksi intensiivistä mielihyvää tunteena (*emotion*, *Affekt*) ja iloisuutta moodina (*mood*, *Stimmung*): ”Cheerfulness, for example, this general carefree feeling of life, is a mood; but keenly flashing pleasure is an emotion.” (Bloch 1986: 108.)

¹³ *Stimmung*-termiin voi katsoa sisältyvän myös etäisyydestä tehdyn visuaalisen tilhavainnon (*Fernsicht*) (Barasch 2000: 159–160).

Nicolas Poussinin (1594–1665) ja Giovanni Battista Donin (1595–1647) affektipi-toisten moodien luokitusta mukailevia. Tutkimieni taidemaalareiden töissä näen värimoodin yhtenä utooppisen maiseman keskeisenä elementtinä, joka välittää ympäristöllistä tunnetilaa.

Poussinin kirjeessään¹⁴ kuvaamat ja maalaustaiteeseen soveltamat viisi musiikillista perussävyä eli moodia ovat doorinen (vakava, ankara, täynnä viisautta), fryyginen (iloinen, miellyttävä tai kauhistuttava), lyydinen (valittava), hypolyydinen (iloinen, jumalallinen ja paratiisimainen) ja jooninen (juhliiva, iloinen, bakkanaalinen ja tanssillinen) tunnemoodi. Tulkinta sai vaikutteita muun muassa Gioseffo Zarinon (1517–1590) antiikin ja hänen oman aikakautensa moodeja sekä musiikin intervallisuhteita käsittelevistä teksteistä (Barker 2000: 5). Poussinin moodit ovat samankaltaisia kuin Giovanni Battista Donin (1594–1647) määritelmässä. Doni tulkitsi moodeja vuodenaikoihin ja maiseman elementteihin assosioiden, kuten doorisen syksyisenä, melankolisena sekä vahvuutta, jatkuvuutta, kohtuutta ja harkitsevuutta ilmaisevana. Fryyginen puolestaan ilmaisee kesää ja kuumuutta. Lyydinen välittää keväisyyttä ja ilman kosteutta ja miksolyydinen talven kylmyyttä sekä sen aiheuttamaa taipumusta velttouteen. (Barker 2000: 13.)

Musiikkitieteilijä Naomi Barker (2000: 5, 10, 12–13, 14, 17) näkee Poussinin moodin (*mode*) sekä rationaalisena, mitattavana elementtinä että modaalisena affektina (*modal affect*), joka koetaan ruumiillisesti.¹⁵ Maisematilan moodia jäsentää luotu tunnelma tai tunnetila. Tässä, 1600-luvun klassismin yhteydessä moodi tarkoittaa esimerkiksi maalauksen sommittelussa hyödynnettäviä harmonisia suhteita. Poussinin tavoite synnyttää moodien avulla ”erilaisia intohimoja katsojan sielussa” on taidehistorioitsija Sheila McTighen (2014) sanoin ”utooppinen”.

Sovellan värimoodien tulkinnassani Donin, Poussinin, Barkerin, Kuusamon ja Blochin määritelmiä modaalisuudesta. Itselleni keskeistä moodin käsitteessä on tunnelma. Tulkitsen värimoodin maiseman tunnelman virittäjänä. Utooppiselle maisemamaalaukselle on ominaista Poussinin ja Donin tapaan kuvailut tunnelmat, jotka esitetään muun muassa valon, vuorokaudenajan sekä vuodenajan vaihteluiden ja maisemassa havaittujen pelkistettyjen värimoodien kautta. En sovelta Poussinin ja Donin viittä moodia sellaisenaan kuva-analyysiini vaan omaksun värimoodin työkaluksi, jonka avulla tarkastelen kulloistakin utooppisen topoksen hyödyntämistapaa.

¹⁴ Poussinin kirje Paul Fréart de Chanteloulle, Rooma 24.11.1647 (Poussin & Jouanny 2010). Ks. Barker 2000: 20.

¹⁵ Barker käyttää sekä musiikillisten että poussinlaisten moodien yhteydessä sanamuotoa *mode*, joka on myös suomennettavissa modukseksi. Kuten Ringa Takanen (2020: 26) kiteyttää, ”affektit liittyvät tunneperäiseen ruumiilliseen kokemiseen” taiteentutkimuksessa. Termejä *emootio* ja *affekti* käytetään kuitenkin vaihtelevasti eri aikakausilta ja kielialueilta peräisin olevassa kirjallisuudessa. Ks. affektin määritelmästä myös Kokkinen (2019).

Näen maalausten moodien rakentuvan ensisijaisesti vuodenajan, vuorokaudenajan, värien ja valon kuvauksessa.

Värimoodin käyttö oli yleistä myös myöhemmille Düsseldorfin koulukunnan maalareille. Maisemamaalaukseen liittyykin kulttuurisesti jaettuja, aikakaudesta toiseen välittyviä tunnepitoisia moodeja. Nämä tunnelmat ovat Cosgrovenkin (1998: 86, 158, 160, 232–245) mukaan tuttuja maisemamaalauksen historiasta, kuten ylevät pelonsekaisen kunnioituksen tai kauhun tunteet, pastoraaliset tuntemukset harmoniasta ja hämmästyksestä, arkadinen rauhallisuus tai paratiisinomainen mielialaa kohottava moodi.¹⁶ Aelbert Jacobsz Cuyp (1620–1691) muun muassa sisällytti alankomaisiin pastoraalikohtauksiinsa italialaista pehmeää auringonvaloa Claude Lorrainin maalausten tapaan sekä kristallinkirkkaan taivaansinen sävyjä ja pilvihohtoa, jotka myös Bloch (1986) lukee maisemametaforiinsa.

1.3 Aatehistoria ja utopiatutkimus

Utooppisten maisematyyppien ja -toposten määritelmässäni sovellan ikonografisen ja retorisen lähestymisen lisäksi aatehistoriallista otetta. Aatehistorialla¹⁷ viittaan utopian ja maiseman idean historiaan. Hyödynnän tässä tarkoituksessa niin utopiatutkimuksen, maisematutkimuksen kuin taidehistorian antia tunnistaakseni keskeisen utooppisen maiseman ikonografian utopiakirjallisuudessa ja kuvataiteessa. Tutkimukseni on rajautunut länsimaiseen kirjallisuuteen ja taiteeseen. Samalla avaan kuitenkin kolonialismin merkitystä eurooppalaisen maisemamaalauksen historiassa ja nykytaiteen tulkintoja maiseman kolonialistisesta roolista.

Luen Blochin maisemametaforien kautta kuvauksia utopioiden maisemista valikoidussa klassisessa utopiakirjallisuudessa ja taidehistoriassa. Blochin teos utopioiden kulttuurihistoriasta (1986) on nähdäkseni luettavissa aatehistoriallisena. En kuitenkaan syvennä tutkimustani utopioiden aatehistoriaan sen enempää vaan keskityn ikonografian tunnistamiseen. Tutkimuksessani aatehistoriallisuus lähenee enemminkin sitä, minkä Panofsky (1962: 14–15) määrittää ikonologiaksi eli kuvien kontekstien ja niihin liittyvien ideologioiden tarkasteluksi. Ideologioihin liitän tässä yhteydessä myytit ja maisemien symboliset sekä kulttuuriin kytkeytyvät merkitykset (vrt. Bermingham 1989). Tulkitsen uskonnollisten tekstien pohjalta utooppisen

¹⁶ Ks. myös Gombrich 2002: 321–322; Rosenblum 1988: 218.

¹⁷ Juha Mannisen (1998: 2–3) sanoin: ”Aate- ja oppihistorioitsijoiden ammattikunta käsittää tehtäväkseen tarkastella kaikkea oppineisuutta ja sen käyttöä sekä kaikkia käsitteitä niiden laajoissa yhteyksissä, siis aatehistoriallisesti. Tekstin sisällön tulkitseminen ei ole sille kontekstista riippumatonta. Yhteydet voivat koskea samaa tieteenalaa eri aikoina, ne voivat olla eri alojen välisiä ja ne voivat sitoa intellektuaalista tai teknis-käytännöllistä toimintaa yhtä hyvin talouteen, yhteiskuntaan, politiikkaan kuin taiteeseen tai uskontoon. [– –] Tulkinnalla ja kontekstualisoinnilla, laajojen kulttuuristen yhteyksien ymmärtämisellä on aate- ja oppihistoriassa poikkeuksellisen tärkeä merkitys [– –].”

maiseman keskeisiksi kulttuurisiksi konteksteiksi taiteen historian paratiisikuvaston, samoin kuin kolonialismin ja uuden maailman valloittamisen. Sekä ikonografinen että aatehistoriallisesti tulkitsemani ikonologinen lähestymistapa ohjaavat tutkimustani.

Utopioiden aatehistorian tulkintani pohjautuu Blochin ohella ensisijaisesti Schaerin, Clayesin ja Sargentin (2000) esittämään koosteeseen utopioista länsimaisessa ajattelussa. Tavoitteeni ei ole kartoittaa laajalti utoppisten maisemien historiaa vaan keskittyä muutamaani utopioiden historiassa keskeisiksi katsomiini lähteisiin. Aatehistorian konventioiden mukaisesti fokus on niissä kirjallisissa teoksissa, jotka ensimmäisenä määritteli utopian käsitettä, ja tätä pohjustavissa myyttisissä kertomuksissa, kuten Vergiliuksen *Paimenlauluissa* (*Bucolica*, n. 37 eaa.) ja Raamatun luomiskertomuksessa. Primäärilähteitä ovat muutamit valikoidut utopiakirjallisuuden klassikot, kuten Dante Alighierin *La divina commedia* (osa III *Paradiso*, 1320), Thomas Moren *Utopia* (1516), Tommaso Campanellan *Aurinkokaupunki* (*La città del Sole*, 1602), Johann Wolfgang von Goethen *Faust* (osa I, 1808, ja osa II, 1832), Étienne Cabet'n *Voyage en Icarie* (1840), Edward Bellamyn *Vuonna 2000* (*Looking Backward: 2000–1887*, 1888), William Morrisin *Huomispäivän uutisia* [*News from Nowhere (or An Epoch of Rest)*, 1890], H. G. Wellsin *When the Sleeper Awakes* (1899), Jevgeni Zamjatinin *Me* (*Мы*, 1924), Aldous Huxleyn *Uljäs uusi maailma* (*Brave New World*, 1932) ja George Orwellin *Vuonna 1984* (*Nineteen Eighty-Four*, 1949). Mukana on myös tanskalais-norjalaisen Ludvig Holbergin tieteiskirjallinen matkakertomus *Niilo Klimin maanalainen matka* (*Nicolai Klimii Iter Subterraneum*, 1741). Lisäksi Selma Lagerlöfin satu *Peukaloisen retket villihanhien seurassa* (*Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, 1906–7) taustoittaa Blochin maisemametaforia.¹⁸

Otos on viitteellinen, enkä käsittele tekstejä syvällisesti vaan tuon esiin teoksissa korostuvia maisemaelementtejä. Fiktiot ovat valikoituneet kuvallisen aineiston lähiluvun kautta sillä perusteella, että kirjoissa kuvatut maisemat tulevat esiin Blochin ajattelussa ja korreloivat taiteessa havaitsemieni maisematyyppien kanssa. Utopiafiktiokirjallisuutta on huomattavan paljon ja teoksia voi löytää vaikkapa avoimesta bibliografiasta verkossa.¹⁹ Tämän tutkimuksen rajoissa en kykene kuitenkaan käsittelemään tarkemmin koko laajaa kirjallisuuden skaalaa mukaan lukien ajankohtaisen 2000-luvun ei-länsimaisen utopiafiktio. Tunnistan edellä mainittujen muutamien keskeisiksi katsomiini lähteiden avulla yhdessä Blochin kartoituksen kanssa länsimaisten utoppisten maisemien ikonografian.

Utopia on toistuva kuvallinen ja kirjallinen idea. Utopian käsite voidaan tulkitä universaalisti: kulttuuriantropologi Tapio Tammisen (1994: 23–24) mukaan

¹⁸ Muita viitekehyksellisiä lähteitä ovat olleet Rahkonen & Sironen (toim. 1985); Rahkonen (1996); Palmgren (1963) ja Lahtinen (toim. 2002).

¹⁹ Ks. esim. poliittisen historian emeritusprofessori Lyman Tower Sargentin vuodesta 2016 alkaen kokoama utoppisen kirjallisuuden verkkobibliografia (<https://openpublishing.psu.edu/utopia/>).

useimmista kulttuureista löytyy ideaalisen tilan kuvia erilaisten paratiisimyyttien muodossa. Tamminen on kartoittanut kuitenkin juuri länsimaista paratiisin kertomusta osana modernin edistyskäsityksen ideologiaa. Uskonnon kautta popularisoitunut paratiisin käsite on vaikuttanut utopiaan, mutta ei kuitenkaan ole sama asia. Krishan Kumarin mukaan länsimainen utopia erottuu muista kulttuureista yhteydellään kristilliseen ja klassiseen perinteeseen. Länsimaisen utopian historiassa Paratiisi ja kulta-aika eivät itsessään ole Kumarin (1987: 19; 2000) tulkinnassa utopioita. Rahkonen (1989: 269) kuitenkin näkee paratiisin utopiaan verrannollisena ajatuksena. Myös Bloch (1986) lukee Paratiisin ja Arkadian utooppisena. Näin ollen voisi sanoa, että Paratiisi ja Arkadia, kuten myös pastoraali, ylevä ja pittoreski, ovat utooppisia tyyppisiä, mutta eivät suoranaisesti utopioita.

Utopian idea muodostui näkemyksistä ihanneyhteiskunnasta, joista ensimmäisenä pidetään Platonin *Valtiota*. Utopiafiktio perustavat kirjailijat Thomas More ja Tommaso Campanella olivat molemmat katolilaisia (dominikaaneja), ja ajatus Paratiisista vaikutti oletettavasti heidän utopioihinsa. Utopiamyytti kehittyi Moren ja Campanellan visioissa kristillisen kuvaston kautta. Kirjoittajat saivat vaikutteita luostarielämän kokemuksistaan, jotka välittyivät heidän utopioihinsa luostari-tyyppisen yhteisöelämän korostuksena. Näillä utopiafiktioilla on keskeinen rooli utopian käsitteen kehittymisessä. Kuten Kumar (1987: 19, 22, 23) toteaa, utopia on länsimainen käsite ja laajalti eurooppalaisen kirjallisuuden tuotos. Idea sai vaikutteita 1500-luvun Euroopassa tapahtuneesta maailmankuvan mullistuksesta ja kaukaisiin maihin viittaavista matkakertomuksista. Utopiaan heijastuivat aikakauden politiikka ja kolonisaatio muun muassa portugalilaisen imperialismiin sekä Intian merireitin löytymisen myötä. Käsitteen luojalla Morella oli tunnustettu asema modernina englantilaisena taloustieteilijänä eurooppalaisen kolonialismin aikakaudella. (Kautsky 1964: 101.) Toisaalta katson, että utopia sisältää samalla Tammisen (1994) tunnistaman universaalien paratiisimyyttien rakenteen.

Myös maisemamaalaukset kuvaavat usein kaukaisia maita. Maisematutkija Maunu Häyrynen (2005: 63) toteaa: ”Esittäessään muualla sijaitsevia paikkoja maisemakuvasto vihjaa liikkeen mahdollisuuteen ja samaistaa vapauden liikkua maiseman omistamiseen, faktiseen ja kuvaannolliseen.” 1800-luvun maisemamaalaus kuvasi kolonisoituja eksoottisia maisemia, kuten Etelä-Amerikkaa, paratiisimaisina paikkoina.

Tutkimukseni on panos fiktiivisten utopioiden tutkimukseen nimenomaan taiteessa. Samalla työni sivuaa osittain kirjallisuudentutkija Darko Suvinin (1997) filosofisena määrittämää utopioiden aatehistorian tutkimusta. Blochin utopian kulttuurihistorian ja filosofisten kielikuvien avulla analysoin utopian käsitteen maisemallisia esittämisen tapoja. Suvin kartoittaa akateemista utopiatutkimusta. Hän jakaa utopian tutkijat yhtäältä yhteisöjä ja liikkeitä tarkasteleviin empirikkoihin ja toisaalta pääasiassa fiktiivisiä utopioita tutkiviin. Näistä hän poimii esiin kolme tutkimusalaa: empirisen, fiktiivisen ja filosofisen. (Suvin 1997: 124-126.) Yhteiskuntafilosofi Keijo

Lakkalan (2012: 42–43) mukaan ”[– –] näille ryhmille ei kuitenkaan ole olemassa mitään yhtenäistä metodologiaa, joka sitoisi eri näkökulmat yhtenäiseksi teoriaksi.” Tämän puutteen Suvin Lakkalan mukaan ”[– –] pyrkiikin korjaamaan ehdottamalla joitain kaikille ryhmille yhteisiä tutkimusvälineitä, joka voisi taata tutkimuksen yhteisten linjojen mahdollisuuden.” (Ibid.) Kuten Lakkala (2021: 46) kuvaa, Suvin jaottelee utopiat avoimiin ja sulkeutuneisiin (*open and closed utopias*). Niistä jälkimmäiset keskittyvät horisonttiin (*horizon*) eli utooppiseen visioon ja edelliset paikkaan (*locus*) eli utopian muovaaviin historiallisiin olosuhteisiin. Utopian käsitteen ongelmana Suvin pitää sen vapaana leijailevaa formaattia psykologian, filosofian ja poliittisen näkemysten saralla, minkä vuoksi sen sisällöstä on vaikea saada selvää kuvaa. Utopiatutkimuksen pioneeritutkijoiksi hän nimeää Karl Mannheimin, F.E ja F.P Manuelin (1979) ja Ernst Blochin. (Suvin 1997: 125, 126.)

Sosiologi Ruth Levitaksen (2010: 180) mukaan 2000-luvun utopiatutkimuksessa liberaali humanistinen traditio on dominoiva. Hän määrittelee neljä erilaista utopian objektia: 1. kirjallisuudenlaji, 2. täydellinen valtiomuoto, 3. mielentila ja 4. uskonnollinen/tieteellinen perusta universaalille tasavallalle (Levitas 2010: 84). Levitas jaottelee kirjallisuuden fiktiivisiä ja ideologioiden luomia utopioita niiden ulkoisen muodon, käyttötarkoituksen sekä sisällön perusteella. Hänen mukaansa on tärkeää pohtia käsitteen käyttöä ja merkityssisältöä. Utopia esittää ja havainnoi sitä, mitä yhteiskunnasta juuri sen luomishetkellä puuttuu. Vallitseviksi utopioiksi 2000-luvulla hän tunnistaa muiden muassa henkilökohtaisen onnen tavoittelun, turismiteollisuuden myymät unelmat ja oman talon hankinnan (Levitas 2000: 25–43; ks. myös Levitas 2013). Utopialla on Levitaksen (2010: 231) ja Blochin (1986) mukaan tärkeä tehtävä luoda toivoa. Toivon utopioilla on myös kriittinen funktio. Kun aikakauden politiikka ei toimi, vertautuu utopioiden kuvittelu pakenemiseen senhetkisestä yhteiskuntamallista. Esimerkiksi William Morrisin *Huomispäivän uutisia* (1890) käsittelee aikansa teollistuneen yhteiskunnan ja yksityisomistuksen haittoja.

Utopioihin ja maisemamaalaukseen liittyy nostalgian tunteita.²⁰ Historioitsijat Pertti Grönholm ja Heli Paalumäki (2015) toteavat, että ”[– –] nostalgia näyttää olevan rakennettu modernin projektin sisään jonkinlaisena vaihtoehtoisena tulevaisuutena, jossa utooppisten visioiden rinnalle nostetaan kuvia ja kertomuksia menneisyydestä, johon tunnemme kaipuuta ja vetoa.” Siihen liittyy ”autenttisuuden, alkuperän ja pysyvyyden” kaipuuta. Kirjoittajat huomioivat, kuinka talouden ja teknologian kehitys länsimaissa on vauhdittanut ihmiselle tutun elinympäristön muutoksia. (Grönholm & Paalumäki 2015: 9, 28.)

Grönholm ja Paalumäki myös katsovat, että nostalgisessa ja utooppisessa kaipauksessa ilmenee halu kiinnittäytyä tiettyyn aikaan ja paikkaan tai irrouttautua

²⁰ Vrt. Mitchell (1994: 20): ”[– –] landscape is an object of nostalgia in a postcolonial or postmodern era, reflecting a time when metropolitan cultures could imagine their destiny in an unbounded ‘prospect’ of endless appropriation and conquest.”

nykyisyydestä. Kaipaus voi kohdistua vaikkapa maaseutuun ja kuihtuviin kyliin tai koskemattomaan luontoon. (Grönholm & Paalumäki 2015: 20, 25, 34). Vuoristoinen Sveitsi nousi varhaisromantiikan kirjallisuudessa keskeiseksi nostalgian paikaksi (vrt. esim. Nivala 2015: 88).

1.4 Maisematutkimus ja taidehistoria

Tarkastelen nykytaiteen aineistoani osana globalisaatiota ja ajankohtaista jälkikolonialistista kritiikkiä. Luen pohjoismaisia 2000-luvun maisemia länsimaaisessa taiteessa toistuvien kolonialismiin kytkeytyvien utooppisten maisematyyppien kautta. Eurooppalaiset kuvatyypit, Arkadia, paratiisi, pastoraali, pittoreski ja ylevä ovat olleet osa länsimaista kolonialistista maisemana katsomista.²¹ Uuden maailman kuvaaminen on sisältänyt kolonialistisia ja ideologisia utooppisia maisemavisioita.²² Blochin maisemametaforatkin johdattavat kuva-analyysiani kolonialismin kritiikkiin, ekokritiikkiin ja utooppisten maisemien universaaliuden tulkintaan. Hahmottelen maisematyyppjä osin universaaleina utopian kuvina.

Keskeisen maisematutkimuksellisen viitekehyksen väitöstyölleni muodostavat tutkimukset länsimaisen maisemamaalauksen ja maiseman idean historiasta. Rakennan määritelmäni utooppisista maisematyypeistä teoreettisesti maisemataiteen marksilaisen ja kolonialismikriittisen tulkinnan varaan. Tutkimukseni muotoutuu erityisesti Cosgrove & Danielsin (1988), taidehistorioitsija W.J.T Mitchellin (1994); ihmismaantieteilijä Denis E. Cosgroven (1998, 2007 ja 2008) sekä kirjallisuuden- ja kulttuurintutkija Raymond Williamsin (2016) maiseman ideoiden ja maisemataiteen historiasta ja sen utooppisista piirteistä tekemien määritelmien ympärille. Kulttuuriteoreetikko Malcolm Milesin (2014) kuvaus ekoestetikasta kehystää lisäksi osaltaan tulkintojani ympäristöesteettisen keskustelun näkökulmasta. Maisematutkimuksessa tukenani ovat myös taidehistorioitsija Ernst H. Gombrichin (1966) ja kirjallisuustieteilijä Marjorie Hope Nicolsonin (1963) tulkinnat maisemasta. Samoin taidehistorioitsija Simon Schaman (1996) tutkimus myyttisistä maisemaelementeistä – kivistä, vedestä ja metsästä – taustoittaa työtäni. Katson, että näiden kirjoittajien huomiot maisemasta ovat käypä nykyisen globaalin maailman tilanteiden, kuten yhteisten ilmastonmuutosongelmien ja kolonialismin tunnistamiseen maisemamaalauksista. Tässä valossa keskityn ajankohtaiseen jälkikolonialismiin ja pohdin, kuinka aineistoni nykytaideteokset osallistuvat keskusteluun maiseman muodossa.

Taidehistorian tieteenalaa edustavien William Vaughanin (1982), Robert Rosenblumin (1988), Margaretha Rossholm Lagerlöfin (1990), Mark Roskillin (1997),

²¹ ”Landscape is a way of seeing” (Cosgrove 1998: 1).

²² Cosgrove (2007b: 26). Cosgrove (2007b: 33) tulkitsee Panofskyn tavoin kuvallisten symbolien konteksteja.

Ville Lukkarisen ja Annika Waenerbergin (2004) sekä Joseph Leo Koernerin (2009) selvitykset havainnollistavat lisäksi utooppisen maiseman kuvauksia maalaustaiteen historiassa. Maisemataiteen tulkintaa pohjustaa myös Cosgroven ja Danielsin *The Iconography of Landscape* (1988).

Rachel Ziady DeLuen ja James Elkinsin (2007) teos *Landscape Theory* on innoittanut tutkimustani maisemasta. Teoksen keskusteluosiossa Elkins hahmottelee kolme tapaa ymmärtää maisema: henkinen, luonnontieteellinen/ekologinen ja ideologinen. Kirjaa pohjustaneen seminaarin osallistujat jakavat keskustelussaan maisemateoriat pääasiassa fenomenologiaan ja ideologiakritiikkiin. He katsovat, että maisema nähdään esimerkiksi havaintoina, kokemuksina ja maisemaideoina. (DeLue & Elkins 2007: 90, 99, 113.) Edellisiä mukailleen utooppisen maiseman aatehistoriaa ja siihen kytkeytyvää kolonialismia tarkasteleva tutkimukseni lähenee ideologiakritiikkiä. (Ks. myös Kellner 1997: 80–95; Ricoeur 1986.)

W.J.T. Mitchell katsoo olettamuksen maisemamaalauksesta länsimaisena ilmiönä ideologiakriittisesti ongelmalliseksi, kun Kiinassa maisemamaalaus on kukoistanut merkittävällä tavalla. Läntisen maisemataiteen historioissa (esim. Clark 1949) on Mitchellin mukaan yleensä katsottu, että ennen keskiaikaa luonto esitettiin symboleina, kuten viittauksina topografisiin piirteisiin, sekä kuvituksina tai koristeena. Näistä maiseman on sitten tulkittu modernilla ajalla kehittyneen näkymien (*scenery*) kuvauksiksi. Hänen mukaansa tämä maisemahistoriallinen narratiivi sisältää oletuksen modernien ihmisten yliveraisuudesta edeltäjiinsä nähden. Oletus näkyy vaikkapa modernissa ”puhtaan maiseman”²³ tavoittelussa, joka on puhdistettu kielestä ja representaatiosta sekä mahdollisimman luonnolliselta näyttävien luonnonkuvausten ihannoimisena. Hän pohtii, ovatko maisemataiteen narratiivit länsimaisen imperialismiin ”pyhää hiljaista kieltä”, jossa maailma vapautetaan, esitetään luonnollisena ja yhtenäistetään tämän ideologian käyttöön. (Mitchell 1994: 9, 12–13.)

Länsimaisen maisemamaalauksen perinne on Mitchellin mukaan globaali ilmiö, joka liittyy imperialismiin. Imperialismi on monimutkainen kulttuurinen, poliittinen ja taloudellinen laajenemiseen ja kasvuun pyrkivä järjestelmä sekä valta-asema, joka ”vaihtelee paikkojen, ihmisten ja historiallisten hetkien erityisyyden mukaan” (Mitchell 1994: 9, suom. HR). Maiseman voi nähdä tapahtuvan ajassa ja tilassa. Maisemamaalaukset sisältävät utooppisia fantasioita idealisoidusta imperialistisesta tulevaisuudennäkymästä ja ilmentävät 1800-luvun eurooppalaisen imperialismiin globaalia valta-asemaa (Mitchell 1994: 9–10). Myös Loomban (2015: 27–28) mukaan imperialismiin voi käsittää globaalina järjestelmänä, joka

²³ Myös Charles Rosen ja Henri Zerner (1985: 51) huomioivat romantiikan ajan maalareiden tavoitteen maalata puhdasta maisemaa (*pure landscape*) ilman siihen aikaisemmin liitettyjä uskonnollisia konnotaatioita.

operoi suurkaupungeista käsin ja jonka seurausta on kohdemaiden kolonisointi tai uuskolonisointi.

Mitchell väittää, että kaikista kulttuureista löytyy kulttuurisen ilmaisun välineenä toimiva maisema, joka ei ole pelkkä kuvataiteen tai maalaustaiteen laji. Maisema-maalaus kuvaa jotakin jo sinänsä esitettyä (maisemaidea). Maisema löydetään paikasta, jonka luonto on muotoillut. Samalla se on kuitenkin kulttuuristen merkitysten ja symbolisten muotojen kyllästävä. Maisemalla on ”teoreettisesti rajaton symboliarvo” ja sitä voidaan kuluttaa esimerkiksi turistinähtävyytenä ja postikortteina. Se on ideaali maa-alue (”an ’ideal estate’”) ja ”luonnonnäkymän *luonnollinen* representatio” (”a *natural* representation of a natural scene”). (Mitchell 1994: 5, 14–15, suom. HR.) Maisemaa siis käytetään ilmaisumuotona symbolisesti tai taiteellisesti ja se myös muokkaa kokijaansa.

Mark Roskill on tarkastellut maiseman kolonialistisia piirteitä. Hänen mukaansa William Hodgesin *A View Taken in the Bay of Otaheite Peha* (1776, useampia versioita) edustaa kolonialistista katsetta Tahitiin ja ”Tahitin olemassaoloa” utopiana tai utooppisena. Maalaus kuvaa utooppisia maisemaelementtejä: vesistöä, vuoristoa, laaksoa, vihreyttä sekä syviä näkymiä ja avointa taivasta. Maalauksessa eurooppalaiset ihmiset on kuvattu kylpemässä vedessä klassiseen mytologiaan perustuvina nymfeinä. Paikalliset ihmiset on jätetty kuvaamatta. Tahiti on esitetty vehreänä paratiisina. (Roskill 1997: 105–7, 112.)

Jens Andermannin, Lisa Blackmoren ja Carrillo Morell Dayronin (2018) kirjassa *Natura: Environmental Aesthetics After Landscape* havainnollistuu Mitchellin ja Cosgroven tavoin painokkaasti maisemaidean rooli luonnon valloittamisen mahdollistavana utooppisena tasona. Utooppinen maisema symboloi kirjassa kuvatun ilmastonmuutoshuolen kautta luonnon hyväksikäyttöä. Kirjan esseet avaavat lukijalle modernin tieteen ja kapitalismin kehitykseen kytkeytyvää kolonialismin historiaa. Ne tulkitsevat kriittisesti uudelleen imperialismiin värittämää maisemakuvaa ja luonnon valloittamista. Teoksen esittelemä nykytaide havainnollistaa kirjan toimittajan, kulttuurintutkija Jens Andermannin (2018: 15) sanoin ”maiseman jälkeistä” ympäristöestetiikkaa. Toisin sanoen, artikkelikokoelma pyrkii kumoamaan kolonialistisen maisemakäsityksen ja tulkitsemaan kriittisistä näkökulmista modernissa tieteessä muotoiltuja luonnon määritelmiä. Eurooppalaisten luoma maisemaidea on kirjoittajien mukaan tarjonnut alustan valloittajien unelmille. (Roivainen 2019b.) Kirjoittajat huomioivat utooppisen maiseman roolin jälkikolonialistisessa kriittisessä teoriassa. Samansuuntaisesti tutkimukseni lähestyy kriittisesti länsimaisen maisemataiteen historiaa.

Utooppista maisemaa on määritelty taidehistoriassa aiemminkin. Kirjassaan *Ideal Landscape* (1990) taidehistorioitsija Margaretha Rossholm Lagerlöf (ent. Rossholm, nyk. Thomson) kohdentaa huomionsa Nicolas Poussinin, Annibale Carraccin ja Claude Lorrainin maisemiin. Hän tekee niiden pohjalta tulkinnan ideaalisesta maisematyypistä, johon hän lukee Paratiisin, Kulta-ajan ja Arkadian

kuva-aiheet.²⁴ Rossholm Lagerlöf tunnistaa utooppisen moodin osana 1600-luvun ideaalista maisemaa. Utooppisen position omaksuminen oli hänen mukaansa yleistä ajan taiteilijoiden parissa. Moodi tarjoaa vaihtoehtoja: klassismin taideteorian idealismi kuvitteli parempia maailmoja, ja idealistinen taideteos tarjosi katsojalle välähdyksen korkeammasta todellisuudesta. Ideaalimaisemien utooppisuus näkyy paratiisikuvamaisuutena.

Lisäksi viittaukset matkaan, kuten ulapalla tai kaukomaille lähdössä olevat veneet, sekä kuvaukset onnellisesta elämästä merkitsevät usein utopiaa. Claude Lorrainin maisemissa näkyvät Poussinin ja Carraccin maisemiin verrattuna voimakkaammin tyyppillisen utopismin periaatteet, kuten onnellisen elämän kuvaus ja toiveajat-telu, jotka eivät tosin yksiselitteisesti liity utooppiseen genreen. Tosin Carraccin ja Poussinin töissä on Rossholm Lagerlöfin mukaan enemmän utooppisen kuvan attribuutteja. Etenkin niitä löytyy Poussinin herooisista²⁵ maisemista, joista *Maisema, Fokionin tuhka (Landscape with the Ashes of Phocion (collected by His Widow))*, 1648, 118,5 x 177,6 cm, Walker Art Gallery, Liverpool²⁶) tuo nähtäväksi ”kirkkaamman ja kauniimman todellisuuden”. Myös valo on utooppinen elementti, joka näkyy Poussinilla selkeinä muotoina ja Lorrainilla tarkkoina yksityiskohtina tai lämpimänä värityksenä. Lorrainin maisemissa lisäksi todellisuutta laajemman tilan tuntu ja sitä hurmaavimmat luonnonnäkömät ovat utooppisia. Näiden 1600-luvun maisema-maalausten luonnonkuvaus on kytkeytynyt väriin, joka liittyy fyysiseen läsnäoloon. Luonnon konkreettisen esittämisen merkitys korostui Poussinin ja Lorrainin töissä, mutta samalla kuitenkin oletettiin, että maiseman katsomisen avulla voitaisiin nähdä kauemmaksi ja enemmän kuin todellisuudessa. (Rossholm Lagerlöf 1990: 3–4, 132, 161–163, 165–166, 169.)

Rossholm Lagerlöfin (1990: 162) utooppisia attribuutteja mukailien määritän utooppisen maiseman tunnuspiirteeksi avartumisen tunnun. En katso 2000-luvun maalausten kuvaavan uusia yhteiskuntia tai onnellisempaa elämää. Näen ne enem-mänkin luontoelementtejä sommitelmallisesti ja symbolisesti, joskus ironisesti idealisoivina. Todellisuudenkuvauksessa on mukana outouden tunnetta, joka

²⁴ Bloch (1986: 792) esittää niin ikään ideaalimaiseman (*ideal landscape, Ideallandschaft*) käsitteen, joka merkitsee hänelle maallistunutta kristinuskon paratiisia ja ”[- -] maal-lista puutarhaa, jota ympäröivät erilaiset mielihyvän lähteet ja unelmat elämästä työn-teon tuolla puolen.” (suom. HR). Ks. myös Häyrynen 2005: 69.

²⁵ Herooinen maisematyyppi tulkitsi usein korkeaa moraalisuutta kohottavassa moodissa. Herooista maisemamaalausta pidettiin maisemamaalauksen lajeista hierarkkisesti ylimpänä, ja sen alapuolelle tulivat pastoraali- sekä muotokuvamaisemat. (Rossholm Lagerlöf 1990: 20). Rossholm Lagerlöf lainaa jälkimmäisen osalta Pierre-Henri de Valenciennesin (1799: xxvii, 479) käsittettä *le paysage portrait*. Se viittaa luonnon totuu-denmukaiseen kuvaukseen, joka välittää alkuperäisen kauneuden kokemuksen. Ks. myös Beck-Saiello 2016.

²⁶ Ellei toisin mainita, tekstissä mainituissa teoksissa on kysymyksessä öljyvärimaalaus kankaalle.

näky dystooppisena värimoodina ja uhkaavina maisemaelementteinä. Aineistoni maalauksissa ilmenee Rossholm Lagerlöfin esiin tuoma matkan attribuutti viitauksina kaukokaipuuseen, globaaliin liikkuvuuteen, eksotiikkaan tai vaeltamiseen. Katson 2000-luvun maisemien esittävän yhtäaikaaisesti menneisyyttä, nykyisyyttä ja tulevaisuutta.

Käsitän utooppisen maisemamaalauksen myös universaalina tilana. Katson yleismaailmallisen maiseman olevan läsnä nykytaiteilijoiden maalauksissa. Paratiisimaisuus kytkeytyy havaittuun luontoon, eikä maisema välttämättä paikannu maantieteellisesti mihinkään tiettyyn ympäristöön. Paratiisimyyttien kertomuksia paremmasta maailmasta tavataan maapallonlaajuisesti, kuten kognitiivisen uskon-
totieteen tutkija Jani Närhi (2009) ja Tapio Tamminen (1994) ovat tutkimuksissaan todenneet.²⁷ Utooppisessa maisemamaalauksessa ja ympäri maailmaa kerrotuissa uskonnollisten ihannepaikkojen kuvauksissa on havaittavissa topografisia yhtäläisyyksiä. Maalauksitaiteen historiassa esiintyy usein näitä utopioille tyypillisiä topoksia, kuten paratiisin puutarha tai henkisen tilan ja todellisuuden hahmottamiselle vertauskuvalliset etäiset siniset vuoret. Suomalainen taidehistorioitsija Lars-Ivar Ringbom (1958) on selvittänyt paratiisin myyttiä ja sen maisemaa. Hän on sijoittanut paratiisin Kaspienmeren rannalla sijaitsevan Azerbaidžanin tasavallan vuoristojärvelle. Lisäksi hän katsoo paratiisi-ikonografian pysyneen suhteellisen muuttumattomana.

Ernst H. Gombrich (1966: 119–121) kuvailee Vitruviuksen *De architecturan* (*Arkkitehtuurista*) seitsemännessä kirjassa esittämää luonnehdintaa roomalaisten huviloiden seinille maalatuista, teatterilavasteita jäljittelevistä maisemakuvista näytelmälajeittain: traaginen, koominen ja satyyrinen.²⁸ Näiden Gombrich näkee kehittyneen renessanssista alkaen tunnistettaviksi moodeiksi (*moods*) ja sentimenttityypeiksi (*strains of sentiment*) sekä muodostaneen rungon maisemamaalauksen ilmaisulliselle ”kieliopille” (*syntax of a language*). Näin kolmesta antiikin teatterin näyttämökuvatyypistä muotoutui ja vakiintui kolme länsimaisen maisemataiteen tyyppiä. Kuten Gombrich muistuttaa, maisema rakentuu opitusta sanastosta ja skeemajärjestelmästä, joiden avulla kuvataan maailmaa. Skeemat (*schemata*) ovat kuin käsitteellisiä kuvia, ideoita tai mielikuvia esitettävistä asioista, kuten puusta, joihin luen esimerkiksi elämänpuun. Skeemat voivat olla myös ”reaktioita” maailmaan ja sitä jäsentäviä kategorioita sekä

²⁷ Närhen analyysissä paratiisimaisemaan sisältyy myös jännityksen tuntua, joka ilmenee usein kumpuilevan tai hieman piilossa olevan horisontin muodossa. Mysteeri rakentuu Närhen määrittelemän ihannemaisematyyppin toteutukseen etäisyydessä näkyvinä maisemaelementteinä, kuten kohti horisonttia kiemurtelevana jokena ja osan näkymästä etäiseen maisemaan piilottavana lehvästönä. Ks. Närhi 2009: 46, 54–57, 90–98, kuvat 3 ja 4. Myös Tamminen (1994) on luokitellut yhtenäisiä maisemaelementtejä maailmanlaajuisissa paratiisikertomuksissa.

²⁸ Ks. 7. kirjan 5. luvun kappaleessa 5.2.: ”Avoimiin tiloihin, kuten eksedroiin puolestaan kuvattiin niiden suuren seinäpinta-alan vuoksi tragedian, komedian tai satyyrinäytelmien tyyliin lavastettuja teatterien näyttämörakennuksia.” Taidehistoriassa puhutaan roomalaisten seinämaalauksien lavastetyylistä. Vitruvius 2022: 309.

olemassa olevia kuvia ja maalauksia, joiden kautta taiteilija hahmottaa kuvaamansa motiivin. Nämä esittämisen ”mallit” tai ”muodot” ovat riippuvaisia yhteiskunnallisesta kontekstista, jossa kuvallinen kieli on kehittynyt. Jokainen taiteilija rakentaa tällaisen skeeman kuvaamalleen kohteelle, varsinkin jos hän kopioi kohdettaan muusta lähteestä. Opitut käsitteet kuten pittoreski ovat vaikuttaneet siihen, kuinka maisemia katsotaan kuvina ja mitä elementtejä maiseman kuvaukseen otetaan mukaan. Gombrich (2002: 263) väittää, että kaikki maalaukset pohjautuvat toisiin maalauksiin ennemmin kuin suoraan luonnon tarkkailuun: ”All representations are grounded on schemata which the artist learns to use.” Esimerkiksi vuoren kuvaukset maalaustaiteessa osoittavat tapaa, jolla abstrakti vuoren idea on yleensä omaksuttu havaintojen kautta. Skeemat ovat siis maalarin oppimia tapoja maalata ja pelkistää havaittua luontoa kaavamaisiksi rakenteiksi. Katsojan tapa nähdä ”maisema” ymmärretyn maisemakäsitteen pohjalta sisältää oletuksen siitä, mikä on maisema. (Gombrich 2002, passim, erit. 64, 76 ja 86.) Myös Yrjö Hailan (2006: 35) sanoin maiseman ”[- -] [p]erustana on inhimillinen välttämättömyys jäsentää elämänpiiri käsitteellisesti.”

Ajattelen, että nämä skeemat näkyvät maisemametaforissa. Maiseman voi käsittää kulttuurisena konstruktiona, skeemana, ilmaisuvälineenä tai ideologisena unelmointina (Gombrich 2002; Mitchell 1994). Malliteoriassa on oltu kiinnostuneita metaforatutkimuksen tavoista tarkastella sitä, miten mallit viittaavat maailmaan. Sosiaalisen semiotiikan tutkija Ilmari Kortelainen (2006: 97) toteaa metaforateorian kehittäjä Levinia (1988) mukaillen, että metaforan avulla voidaan rakentaa malleja kuvitteellisesta maailmasta. Kortelainen (2006: 100) katsoo, että ”[- -] metafora synnyttää kuvittelua todellisesta olemisesta ja toiminnasta.” Metaforien avulla luodaan hänen (2006: 101) mukaansa uusia kuvia maailmasta.

Suomalaista 1800-luvun loppupuolen ja 1900-luvun alun maisemaa tutkineen Ville Lukkarisen mukaan puut toimivat kehyksenä sekä symbolina jo 1500–1600-luvun käsikirjoitusten runollisissa kuvaesityksissä. Hän huomaa saman symbolisen aiheen toistuvan suomalaisessa kansallisromanttisessa kirjallisuudessa ja kuvataiteessa. Lukkarinen tunnistaa lisäksi horisontin metaforiset merkitykset, kuten ääretömyyden, vapauden, utopian ja transsendenssin. Hän määrittää horisontaalisen ”korkealta nähdyn järvi- ja metsänäkymän” yhtenä kansalliskuvaston tunnetuimpana kuvatyypinä ja tunnistaa sen maisemaa hallitsevan ulottuvuuden. (Lukkarinen 2004, passim, erit. 26, 38–40.)

Taidehistorioitsija Robert Rosenblum puolestaan väittää, että maallistuneessa maailmassa taiteilijat jatkavat romantiikan ajan taiteen tavoin ”pyhän” projisoiduista tekemiinsä kuviin luonnonmuotojen inspiroimien tunnetilojen muodossa. Hän kysyy, josko maisemamuodot ja tunnetilat, kuten ylevä, ovat osa historiallista jatkumoa. Rosenblumin tutkimus kartoittaa ylevän maisematyyppin ikonografiaa 1900-luvun maisemataiteessa. (Rosenblum 1988: 195–218.) Luonnon inhimillistämistä voikin pitää tunnusomaisena piirteenä maisemataiteen historiassa. Sovellan Rosenblumin näkemystä tunnistaessani ylevän jatkumon nykytaiteessa.

Brittiläinen taidehistorioitsija William Vaughan (1982: 74, 106 141, 211) kartoittaa romantiikan maisemamaalauksen yhteydessä tunnelman (*mood*) merkitystä esimerkiksi Caspar David Friedrichin, Johann Christian Dahlin ja Adrian Ludwig Richterin maisemissa. Moodin käsitettä kehystää lisäksi ruotsalaisen taidehistorioitsija Torsten Gunnarssonin 1800-luvun pohjoismaisen maisemamaalauksen suuntauksista tekemä selvitys. Gunnarsson (2006: 203) erittelee pohjoismaisessa maisemamaalauksessa vuosina 1885–1890 esiintyvää evokatiivista tunnelmamaalausta (*stämningmåleri*). Siihen lukeutuu esimerkiksi aamu- ja iltahämärän kuvia Norjassa ja Ruotsissa. Gunnarsson väittää, että mielenmaisemat (*mindscapes*) olivat merkittävä etappi kehityksessä subjektiiviseen luonnontulkittamiseen. Hän katsoo, että maisemamaalaus kehittyi niin pohjoismaissa kuin muuallakin Euroopassa modernisoitumisen myötä ihmismielen kuvaksi: kaupunkilaisen moderniksi itsetietoisuudeksi sekä etäältä kuvatun luontoyhteyden etsinnäksi ja siten utooppiseksi kuvitelmaksiksi. (Gunnarsson 2006, passim, erit. 35, 225–226.) Esimerkiksi Edvard Munchin maisemat johdattavat olemassaolon kysymysten äärelle. Luen tutkimieni nykytaiteilijoiden maalauksia niiden moodien perusteella myös tällaista subjektiivista ja psyykkistä mielenmaisemaa kuvaaviksi. En kartoita kuitenkaan analysoimani nykymaisemataiteen suhdetta pohjoismaisen taiteen historiaan. Huomioin maalauksissa ilmenevän pohjoismaisen topografian, mutta käsitellen aineistoani ennemminkin osana yleisempää länsimaisen maisemataiteen kehitystä.

1.5 Blochin ajattelusta ja sen tulkinnoista

Esittelen seuraavaksi lyhyesti Ernst Blochin filosofiaa yhtenä tutkimukseni lähtökohdaksi. Tarkennan myös maisemametaforien kontekstia tuomalla esiin viimeaikaisia näkemyksiä Blochin ajattelusta. Taustoitin hänen ajatteluaan sosiologi Karl Mannheimin tulkinnoilla utopiasta.

Blochin seikkaperäinen utooppisen maisemaikonografian käsittely osana toiveajattelun yleisempien kulttuuristen ilmenemismuotojen analyysiä tarjoaa tutkimukselleni toimivan käsitteellisen kehysten. Jo Blochin *Toivon periaatteeksi* suomennettavissa olevan pääteoksen (1986) sisällysluettelo herätti kiinnostukseni viittauksillaan maiseman ja taiteen utopioihin sekä ilmaisuun ”toivemaisema” (*wishful landscape, Wunschlandschaft*). Ajattelin, että tämän Frankfurtin koulukunnassakin vaikuttaneen teoreetikon avulla voin paneutua utooppisen maiseman käsitettä tulkinta-avaimena käyttäen Tuorin maalauksissa merkille panemaani ilmiöön. Blochin marksilainen kolonialismi- ja kapitalismikritiikki sisälsi nykynäkökulmasta tärkeän kriittisen mutta samalla tulevaisuuteen suuntautuvan ulottuvuuden. Lisäksi Blochin ajattelussa eksistentiaalisuus, retoriset keinot, etenkin maisemametaforien käyttö ja kulttuurisia utopioita laveasti luotaava ote olivat motivoivia. Hänen kiteyttämänsä maisemametaforat innoittivat etenkin visuaalisella kauneudellaan. Maisemakuva on Blochin ajattelussa toistuva utopian

metafora, kuten horisontin ehdottama parempi paikka meren takana tai etäisten sinisten vuorten symbolinen korkeus.

Ajattelen, että Blochin maisemametaforilla ja luontokäsityksillä on ympäristökriittinen funktio. Bloch (1986) arvostelee eletyn ympäristön tulkintaan kytkeytyviä kulttuurisia merkityksiä, kuten kolonialismin maisemakuvaa ja kapitalistista luontokäsitystä. Aineistoni 2000-luvun teokset sisältävät Blochin avulla artikuloitavissa olevia tulkintoja sekä globaaliin että lokaaliin paikkaan kiinnittyvästä ympäristösuhteesta. Niitä voi lukea ympäristökritiikkinä. Nykymaisemia kehystävät kysymykset luontosuhteesta, kolonialismista ja globalisaatiosta.

Nähdäkseni juuri Blochin filosofian metaforisuus sopii utooppisen maisemaalauksen tulkinnan tueksi. Hänen maisemametaforiansa esteettinen painotus soveltuu hyvin taidehistorialliseen analyysiin. Kuten *Das Prinzip Hoffnung* -teoksen englanninkielisen laitoksen kääntäjät Neville Plaice, Stephen Plaice ja Paul Knight (1986) toteavat, metaforat ovat Blochin ajattelulle tyypillisiä. Kuitenkaan niitä ei ole Blochin filosofiaa koskevassa tutkimuksessa nähdäkseni analysoitu tarkemmin nimenomaan kuvälähtöisesti suhteessa maisemamaalaukseen.

Blochin käyttämistä metaforisista käsitteistä voidaan juontaa tunnelmanäkymiä utopian maisemakuvaan ja sen psykologisiin ulottuvuuksiin. Utooppisuus maisemallisena tilana niveltyy hänellä osaksi positiivista maailmanjäsentämisen prosessia. Ihmisen havaintokyky – hermeneuttisesta ja psykologisesta perspektiivistä – maisemoituu Blochin utopiafilosofiassa. Kuten Keijo Lakkala (2018, www-sivu) ilmaisee, ”Blochille utooppisuus on ihmisen lajityypillinen kyky orientoitua kohti parempaa maailmaa.” Poliitikantutkija Vincent Geogheganin (1996: 129) sanoin Blochille historia on ”utooppisten hetkien varasto” ja siksi ”[- -] arkaaisella voi olla vielä utooppinen lataus nykypäivän maailmassa”. Hänestä Bloch avaa siten mahdollisuuden radikaaliin hermeneutiikkaan. Blochille ”unelmointikyvyn menettäminen” oli ihmiskunnan vihollinen (Geoghegan 1996: 130, suom. HR).

Das Prinzip Hoffnung on avainteos länsimaisessa keskustelussa utopiasta, utopioista sekä utooppisuudesta: kulttuurikritiikki ja idealistisen utopistisen toivon katalogi. Bloch on kerännyt siinä yhteen kattavan todistusaineiston ihmismielen utooppisesta toiminnasta länsimaisessa kulttuurissa. Bloch käsittelee teoksessaan laajasti länsimaista utooppista kirjallisuutta ja sisällyttää maisemametaforiansa kuvailuun paratiisimyyttejä, kuten Arkadian ja Paratiisin. Vincent Geoghegan (1996, 7–8) osoittaa, että Blochin teoksen ansio on erityisesti sen laajuudessa. Työssään Bloch tarkastelee utopistisen toivon sekä mielikuvituksen ilmenemistä muun muassa 1930–50-lukujen populaarikulttuurissa, elokuvateollisuudessa, saduissa, maalaustaiteessa, kirjallisuudessa, musiikissa ja mytologiassa. Geogheganin (1996: 7) mukaan Blochin ajattelun merkitys näkyy hänen kyvyssään yhdistää mielikuvituksellista utopioiden tutkimusta länsimaisen kulttuurin, politiikan ja yhteiskunnan analyysiin.

Politiikanteoreetikko Stephen Bronnerin (1997: 173) mukaan Bloch on frankfurlaisista uusmarksilaisista filosofiasta esteettistä kokemusta eniten arvostava

ja kansainvälisimmin orientoitunut. Slavoj Žižek (2013: xix) huomioi puolestaan Blochin hyödyn 2010-luvun postmodernin kyynisyyden aikana: Bloch näyttää autenttisen utooppisen ytimen ja unelman, joka tulee ilmi kaikissa ideologioissa, kansallissosialistit mukaan lukien. Bloch (1986) esimerkiksi nostaa esiin jälkimmäisille ominaisia toivon symboleita, kuten kansankodin symboliikkaa. Tällaisia myynteihin ja symboleihin kytkeytyviä utopian muotoja on havaittavissa kuva-aineistoni maisematyypeissä. Blochin utopiafilosofiasta löytyy muutenkin utooppisen maisemataiteen tulkinnassa hyödyllisiä taidehistoriallisia yksityiskohtia, esteettisiä arvioita ja huomioita maisemametaforien psykologiasta.

Blochin filosofian ainutlaatuisuuden ovat tunnistaneeet monet muutkin, muun muassa Frankfurtin koulukunnasta Walter Benjamin ja Theodor Adorno (Geoghegan 1996: 159). Edelleen 1990–2000-luvulla tutkijat näkevät Blochin filosofian merkityksellisenä. Bloch-tutkimusta on olemassa runsaasti estetiikan ja kulttuurintutkimuksen alalla, ennen muuta filosofian näkökulmasta, mutta ei niinkään taidehistorian alalla.²⁹

Kuten Bloch *Toivon periaatteessaan* havainnollistaa, ihmiselle on ominaista takertua tiettyyn ”kiiltokuvamaiseen” utopianäkymään. Tulkinnat hyvästä tai stereotyyppisestä utooppisesta maisemasta saavat omia persoonallisia muotojaan kulloisenkin tulkitsijan mukana. Toisaalta ne ilmentävät aikakautensa ideologioita ja kulttuurivirtauksia. Bloch kirjoitti ajatuksiaan 1940–50-luvun intensiivisen Hollywood-tuotannon aikana. Hän kuvaa elokuvien utopioita ja niiden tunnerakenteita. Mielenkiintoista kyllä, Tuorinkin maalauksissa voi nähdä Hollywood-elokuvien näyttämöllisen tilan ja maiseman utooppisuuden tarjoamia mahdollisuuksia (AT 2014). Hollywoodin kulttuurituotteet ylittävät ajallisia ja maantieteellisiä rajoja.

Blochille maailmankaikkeus ei ole ”ennalta määritelty” ja ihmisyyks on ”kokeilevaa”. Esimerkiksi hänen Engelsin *Luonnon dialektiikka* -teoksesta (1883, *Dialektik der Natur*) innoittunut materialisminsa näkee luonnon aktiivisena toimijana. Aine itsessään on kykenevä liikkumaan luovasti ja muuntautumaan. Blochille ihminen on osa aineellista maailmankaikkeutta ja sen prosesseja. Hänen järjestelmänsä kehittyy kohti utooppista visiota superluonnosta, jossa luonnon tuottama ihmisyyks toimii tuotannollisessa yhteistyössä aktiivisen luonnon kanssa. (Geoghegan 1996: 31–32, 153, 159.) Blochin kokeileva ihmiskuva ja näkemys luonnosta pohjustavat

²⁹ Saksalaisen Bloch-tutkimuksen rinnalla elää angloamerikkalainen perinne. Saksalaisesta taiteeseen, estetiikkaan ja maisemaan keskittyvästä Bloch-tutkimuksesta ks. esim. Francesca Vidali (1994); Heinz Kimmerle (1985); Doris Zeilinger (2006). Ludwigshafeniin vuonna 1997 perustettu Ernst-Bloch-Zentrum kerää Blochin tuotantoa ja sitä käsittelevää kirjallisuutta. Ks. esim. Ernst-Bloch-Assoziation, www-sivu. Angloamerikkalaisesta kulttuurintutkimuksesta esim. Wayne Hudson (2013: 34; 1982: 179), Johan Siebers (2013: 7), Jamie Owen Daniel (1997: 61), Jamie Owen Daniel & Tom Moylan (1997), Douglas Kellner (1997: 80) ja David Miller (2013: 207).

nähdäkseni hyvin kuvataiteellisen ilmaisun analyysiä, sillä aineistoni maalareiden luovat luonnon tulkinnat peilaavat maailman muutoksia.

On huomioitava, että Blochin näkemys utopiasta kiertelee Karl Mannheimin määrittämän mystisismien teillä, esimerkiksi viittauksillaan messianismiin (kristinuskossa oletukseen Jeesuksen toisesta tulemisesta). Mannheimin mukaan mystisismissä oletetaan olevan olemassa ikuisia totuuksia, joiden edessä historialliset yksityiskohdat ovat irrelevantteja ajan ja tilan ulkopuolella. Mystisismien näkemykset ovat ”illusorisia”. Kun käsitetään historian sisäinen merkitys, ymmärretään, että mikään vaihe historiassa ei ole pysyvä. Historian muuttuva luonne asettaa ratkaisemattoman ongelman. (Mannheim 1997: 81.)

Blochin ajattelu kattaa maailmaa taiteen muodossa muokkaavan utooppisen dialektisen prosessin. Hänen utopiakäsitykseensä sisältyy marksilaisesta maailmankatsomuksesta ammentava materiaalsen ja sosiaalisen tason vuoropuhelu. Sen mukaisesti hän katsoo utooppisuuden olevan prosessuaalista ja osallistuvaa toimintaa yhteiskunnassa. Tavoite on edistää yksilön asemaa. Bloch toteaa todellisen avoimen maailman olevan marksilaista dialektista materialismia, jossa materiaali toteutuu konkreettisesti. Todellisuuden materiaalin taso on järjen dialektiikkaa. Prosessuaalisuus on aiemmin toteutumattoman elementin toteutumista ja sisältää menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden.³⁰ Blochin dialektiseen materialismiin³¹ pohjaava prosessiajattelu taustoittaa hänen maisemametaforiaan. Dialektiseen materialismiin vertautuu näkemys utooppisesta luovasta prosessista. Tietoisena utopian toteutumisen mahdottomuudesta hän korostaa luovan potentiaalinen utooppista ulottuvuutta esimerkiksi unelmissa, taiteen tekemisessä sekä estetiikassa. Taide tarvitsee unelmia toimiakseen.

Blochin ajattelua mukaillen kulttuurisosiologi Richard Howells (2015: 2, 39) katsoo, että taiteen luova prosessi on utooppista. Blochilainen ei-olemassa-olevan kotimaan, kotiseudun ja kodin (*Heimat*) käsite on visuaalisen kulttuurin tutkija Duncan Reyburnin (2016: 134) mukaan löydettävissä luovan työn kautta, ja siinä tarvitaan yhdistelmä ”estetiikkaa ja abstraktia, muodollista ja mielikuvituksellista” (suom. HR).

Mannheim on tulkinnut myös utopiaa, joka hänelle on fantasiakuva ja eskapismia, pakoa todellisuudesta. Mannheimin (1997: 173, suom. HR) sanoin ”mielentila on utooppinen silloin kun se on epäyhtenäinen sen todellisuuden tilan kanssa,

³⁰ Bloch (1986 [1959]: 293) toteaa, että elämän tarkoitus on läsnäolo. Toivon todellinen ulottuvuus paljastuu vasta, kun huomataan jatkuva liike. Blochin (1986 [1959]: 16) määritelmässä utoppinen tahto pyrkii aina välittömään.

³¹ Marksilainen filosofi Maurice Cornforth (1976: 53) korostaa, että prosessuaalinen käsitys maailmasta on dialektisen materialismin perusta. Materiaaliset prosessit ovat tärkeämpiä kuin idealistiset kuvitelmat. Materiaaliset prosessit tapahtuvat yksilön vuorovaikutuksessa yhteiskunnan sekä luonnollisen ja ihmisen rakentaman maailman kanssa.

jossa se ilmenee.” Tällainen mielentila on suuntautunut kohti objekteja, jotka eivät ole olemassa todellisessa tilanteessa. Vain todellisuuden ylittävät suuntaukset ovat utooppisia. Vallitsevan yhteiskunnallisen järjestyksen katsannossa utopia on mahdoton toteuttaa. Yhteiskunnassa dominoiva ryhmä määrää sen, mikä on utooppista ja nouseva ryhmä sen, mikä on ideologista. (Mannheim 1997: 176, 173, 177, 183.)

Blochin tavoin Mannheim liittää toiveajattelun utopiaan. Se näkyy siinä, miten mielikuvitus pakenee ”toiveunissa rakenneltuihin paikkoihin ja aikakausiin” kuten myyteissä tai saduissa. Toiveen täyttymys on kohdistettu joko aikaan tai paikkaan. ”Teoreettiset utooppiset mielentilat ja tyypit” ovat ajateltavissa ideaalityyppeinä, jotka näkyvät jokaisen yksilön ajattelun rakenteissa ja ovat siten vain ”metodologisia keinoja”. (Mannheim 1997: 184, 189, suom. HR.)

Ruth Levitaksen mukaan sekä Blochin että Mannheimin utopian määritelmät ovat analyttisiä ja heidän luomansa kategoriat ideaalityyppeiksi. Ne voivat sisältää sekä abstrakteja että konkreettisia elementtejä ja ideologia utopian ja utopia ideologian elementtejä. Blochin jako abstraktin ja konkreettisen utopian välillä ei ole sen totuudenmukaisempi kuin Mannheimin ideologian ja utopian erottelu. (Levitas 1997: 71, 78.) Katson, että Mannheimin ideaalityypit vertautuvat utooppisiksi luokittelimiini maisematyyppeihin. 2000-luvun maisemat reflektivat utopioiden historiaa ja blochilaisia maisemametaforia.

1.6 Toivon käsitteistö

Blochin maisemametaforat ja niihin kytkeytyvät käsitteet muodostavat tutkimukseni viitekehyksen ja lähtökohdan kuva-aineiston ohessa. Avaan seuraavaksi Blochin ydintermejä ja näkemyksiä taiteesta pohjustuksena kielikuvien ymmärtämiseksi. Käyn lyhyesti läpi muutamia maisemametaforiin kytkeytyviä keskeisiä käsitteitä: toivo (*hope, Hoffnung*), unelmointi (*daydream, Tagtraum*), kotimaa, kotiseutu ja koti (*homeland, Heimat*), ei-vielä (*Not-Yet, Noch-Nicht*), ei-vielä-tietoinen (*Not-Yet-Conscious, das Noch-Nicht-Bewußte*), ei-vielä-tullut (*Not-Yet-Become, das Noch-Nicht-Gewordene*), odottamaton Uusi (*the New, Novum*) ja toivemaisema (*wishful landscape, Wunschlandschaft*). Käsitteet on ymmärrettävä Blochin prosessi-filosofian valossa. En perehdy lukuisiin muihin Blochin utopia-ajattelussa esiintyviin termeihin, sillä tutkimukseni painopiste on maisemametaforien esteettisyydessä ja niiden vertailussa taiteen historiassa esiintyviin utooppisen maiseman kuvauksiin. Avaan termejä lyhyesti myös analyysien yhteydessä siinä suhteessa kuin ne liittyvät lukujen teemoihin.

Blochin mukaan toivon käsite on osa alkuperää etsivää maailmanprosessia (*the world process, Weltbewegung*). Jatkuva joksikin tuleminen on ominaista ihmisen maailmassa olemiselle, kun jokainen hetki luo maailmaa uudestaan ja ihmisen perusvietti on nälkä. Toivon todellinen ulottuvuus paljastuu vasta kun huomataan jatkuva tulemisen liike ja muutoksen tila. (Bloch 1986: 307, 858–859; Bloch 1959:

358.)³² Blochin näkemyksessä todellisuuden ennakoiminen, kuvittelemine ja ajattelemine ovat osa utooppista toimintaa ohjaavaa toivomista. Kuten Bloch-tutkija Peter Thompson (2009: 91) toteaa, Blochin teoreettisessa maailman analyysissä painottuu näkemys nietscheläisestä dionyysisestä radikaalista maailman muuttamisesta.

Toivo ei ole pelkästään tunne. Se kytkeytyy ennakkointiin ja mahdollisuuksiin. Blochille keskeinen toivon käsite liittyy useisiin muihin kategorioihin, kuten *docta spes*, unelmointi ja ei-vielä-tullut. Bloch (1986: 7, 9, 12) toteaa, että *docta spes* on dialektis-materialistisesti ymmärrettyä toivoa. Hänen ajattelussaan ennakoiminen (*anticipation, das Antizipierende*) toimii tunteen lisäksi toivona ja kognitiivisena ohjaavana toimintana (*directing act of cognitive kind, Richtungsakt kognitiver Art*). Tällä tavalla operoiva mielikuvitus ja ajatukset tulevaisuudesta ovat utooppista ennakkointia ja tunnetta eteenpäin ajavasta unesta. Toivo on ahdistuksen ja pelon vastatunne ja kaikkein inhimillisin mentaalinen tila. (Bloch 1986: 7, 9, 12.)

Levyn (1997: 181–182) mukaan Bloch pyrkii toivoa ohjaavaa viettiä tarkastellessaan selittämään ennalta nähtävää tapahtumaa tulevaisuudessa ja on kiinnostunut unelmista sekä siitä, miksi ihmiset ovat viehättyneet jostakin, joka ei ole vielä. Blochin utopian käsitteeseen kuuluvat mahdollisuuksien ennakoimisen lisäksi myös mahdollisuudet, joita todellisuus on täynnä. Näitä mahdollisuuksia hoivaamalla ihmiset muuttavat todellisuutta, jossa he elävät. Ja juuri tämä on ”toivon periaate”, koska ”toivon on polveuduttava jostakin annetusta ja samaan aikaan merkittävä aktiivista asennetta sitä kohtaan” (Levy 1997: 181–182, suom. HR).

Toivon periaatteen aiheena ovat toiveet ja unelmat paremmasta elämästä. Blochin mukaan unelmointia ei ole tutkittu riittävästi. Hän pyrkii osoittamaan teoksessaan kulttuurihistoriallisin esimerkein, että haaveilu voisi filosofisessa mielessä ohjata ihmisen elämää. Ihmistä liikuttaa myös kysymys alkuperästä. Unelmointiin ja toiveajatteluun sisältyvän ennakoivan tietoisuuden tutkiminen auttaa ymmärtämään maailmassa ”toistaiseksi toteutumattoman” eli ei-vielä-tulleen (*Not-Yet-Become, das Noch-Nicht-Gewordene*) kategoriaa.³³ Bloch tarkastelee sekä pieniä että suuria kulttuurissa ilmeneviä utooppisia unelmia länsimaisen filosofian perspektiivistä. Utopian filosofian perusteema on toivon kohteena oleva ei-vielä-tullut kotimaa

³² Blochin ajattelu kumpuaa muun muassa Marxin ja Engelsin materialismista, Hegelistä ja Kantista. Marxin tavoin Bloch (1986: 246) katsoo, että filosofian tulee muuttaa maailmaa, eikä tuottaa pelkästään tulkintoja. Bloch väittää, että toivo on tunnetilan lisäksi käyttäytymistä ohjaava ”kognitiivinen toimi”. Bloch (1986: 12–15) kuvaa esimerkiksi utooppisena toivona ennakkoavistuksia (*pre-appearance, das antizipierende Bewußtsein*), kuvittelua ja olettamuksia tulevasta sekä vastaavana valometaforana ”pilkahdusta” tulevasta (*anticipatory illumination / shining ahead, das Vor-Schein*). Hän viittaa muun muassa 1930–1950-lukujen populaarikulttuuriin, satuihin, taidehistoriaan ja myytteihin esimerkkeinä utopistisesta toiveajattelusta (Bloch 1986: 11–12).

³³ Blochin (1986: 127) mukaan ei-vielä-tietoinen (*das Noch-Nicht-Bewußte*) on ilmenevän maailman edessä oleva ”ei-vielä-tullut” (*das Noch-Nicht-Gewordene*).

(*homeland, Heimat*). Ihminen tuntee siellä maailman kodikseen. Blochin mukaan dialektinen materialismi kontrolloi ihmisen toimintaa maailmanprosessissa. (Bloch 1986, passim, erit. 7–13, 194, 197, 206, 267, 306–307.)

Unelmointi (*daydreams, Tagträume*) näkyy luovassa prosessissa, kuten taiteen tekemisessä ja sen lopputuloksissa. Utooppinen tietoisuus toimii unelmissa paremmasta elämästä – myös taideteoksissa. Se ilmenee niissä maailmaa parantavana mielikuvituksena ja latenttina kohdistuneisuutena ei-vielä-toteutuneeseen tulevaisuuteen. Unelmointia symboloivat aamunkoitto, uuden odotus ja pyrkiminen sitä kohden. Unelmointi on toiminnan suunnittelua ja toteuttamista ja syntyy siitä tunteesta, että jotakin puuttuu. Sitä ohjaa ei-vielä-tietoinen, joka ei ole ollut vielä tietoisuudessa ja liikkuu kohti uutta edessäpäin sarastavaa (*forward dawning, Dämmerung nach vorwärts*). Sarastus ympäröi yksinkertaisimpiakin haaveita ja laajenee toivoon asti. (Bloch 1986: 76–77, 95, 98.)

Mahdollisuudet kytkeytyvät tietoisuuteen. Ennakoiva tietoisuus (*anticipatory consciousness, das antizipierende Bewußtsein*), unelmointi ja ei-vielä-tietoisin painottaminen tekee Blochin mahdollisuuden kategoriasta ”puhtaan tietoisuuden ominaisuuden”. Hän katsoo, että taiteen on kokeiltava uusia ilmaisun muotoja, jotka ”nujertavat menneisyyden rajoitteet”. Tällainen kokeileminen luo ”eteenpäin katsovia unia” (”a dream which looks ahead”, ”der Traum nach Vorwärts”). (Bronner 1997: 171.)

Blochin utopia-ajattelussa korostuu ei-vielä (*Not-Yet, noch-nicht*), jossa tiedostumaton tuodaan tiedostetuksi. Ei-vielä viittaa johonkin prosessuaaliseen. Siinä nälkä on tuottava voima. Käsitteeseen yhdistyvä ei-vielä-tietoinen (*Not-Yet-Conscious, das Noch-Nicht-Bewußte*) on oma kategoriansa, joka liittyy uuden odotukseen. Douglas Kellner (1997: 85) tulkitsee ei-vielä-tietoisin linkittyvän todellisiin mahdollisuuksiin ja ihmisen vapautumiseen. Termiin kytkeytyy ”tulevaisuusorientoituneita intentioita, odottavia tunteita sekä ideoita”. Se on ennakoivaa tietoisuutta ja ”utooppinen kenttä”. Ei-vielä-tietoisin muodostuminen on ”ensisijaisesti psyykkistä”, kun positiivinen odotus ilmenee tunteena, ideana ja ajatuksena. Ei-vielä-tietoinen on Uuden (*the New, Novum*) psyykinen synnyinpaikka ja ei-vielä-tulleen (*Not-Yet-Become, das Noch-Nicht-Gewordene*) psyykinen representaatio tietyssä ajassa ja maailmassa – sen ”etulinjassa” (Bloch 1986: 127). Esimerkkinä ei-vielä-tietoisesta Bloch mainitsee renessanssin siirtymän feodaalisyhteiskunnista porvarilliseen yhteiskuntaan, jossa perspektiivin idea kytkeytyi luonnon herättämiin tunteisiin ja maisemakuvaan, kun aikakaudella löydettiin ja kolonisoitiin kaukaisia maanosia. Toisin sanoen länsimainen kolonialismi on ei-vielä-tietoisin ilmentymä. Se materialisoituu marksilaisittain unelmoinnissa materiaalisesta todellisuudesta. Kaikki muutoksen aikakaudet ilmentävät ei-vielä-tietoista, samoin kuin luova työ, tuotteliaisuus ja inspiraatio. Ei-vielä-tietoinen liittyy usein Blochin käsitykseen utooppisesta moodista ja luovasta ajattelusta. (Bloch 1986, passim, erit. 113–119, 123, 142–147, 307–8, suom. HR). Ei-vielä-tullut (*Not-Yet-Become, das Noch-Nicht-Gewordene*) on Blochin (1985: 29)

sanoin ”ei-vielä-tietoisien vastapari [– – ja] sitä, mikä ulkoisissa olosuhteissa on juuri nyt vaakalaudalla, tulevaisuutta, joka vasta muotoutuu”.

Uusi (*the New, Novum*) liittyy tulevaisuuteen, jonka Bloch tunnistaa myös – ja erityisesti – taiteesta. Blochille jokainen taideteos ilmaisee omana aikanaan ei-vielä-ilmenneen tulevaisuuden sisältöä sekä kauaskantoista uutta, jota niissä ei ole huomattu aikaisempina aikoina. Blochille keskeinen uuden kategoria edustaa utooppista tulevaisuutta, joka ilmenee metaforisesti eteenpäin suuntautuvana aamunkoittona (*forward dawning, Dämmerung nach Vorwärts*³⁴). (Bloch 1986: 6, 14–15, 18, 77, 116, 129, 623.)

Utooppisuuden voidaan siis katsoa ilmenevän taiteessa mielikuvituksen määrittäminä unelmina. Bloch (1986: 793) tunnistaa toivemaiseman erityisesti taiteesta. Hän mainitsee sen ominaisuuksina muun muassa horisontin, puutarhan sekä valon. Toivemaisemaan kuuluu Blochilla (1986: 820) myös rauha. Tulkitsenkin rauhaa kirjani kolmannessa luvussa yhtenä utooppisena moodina. Blochille (1986: 216, suom. HR) ”taide on laboratorio ja myös toteutettujen mahdollisuuksien juhla”. David Kaufmannin (1997: 37) mukaan Bloch olettaa, että kuvitteelliset maailman representaatiot ottavat materiaalikseen ei-vielä-nähtyjä tendenssejä tästä maailmasta ja muuttavat ne taiteelliseksi esi-ilmentymäksi (*pre-appearance, Vor-Schein*). ”Taide ei siten ole reflektio maailmasta vaan siitä miksi maailma haluaa tulla.” (Bloch 1986: 216, suom. HR.)

”Taiteellinen ilmentymä näkyvänä esi-ilmentymänä” -kirjoituksessa Bloch esittää esteettisiä näkemyksiään. Siinä ”fantasia”, ”kauneus”, ”totuudellisuus” ja ”täydellisyys” ovat toistuvia termejä. Kirjoitus välittää modernin ja postmodernin jännitettä sekä Blochin utopia-ajattelun estetiikkaa. Siinä hän määrittää niin sanotun esi-ilmentymän taiteen esteettisenä havainnekuvana kuten maisemana ja katsojassa heräävänä ymmärryksenä ihmisen kokemusmaailman mahdollisuuksista. Esi-ilmentymä on esteettisesti aistittava vaikutelma tai realistinen kuva, jonka jokainen katsoja saa tulkita oman kokemushorisonttinsa pohjalta mutta jota saattaa olla vaikea sanallistaa. (Roivainen 2017.) Bloch (1986: 812) väittää, että taide johtaa syvään ihmläheisyyteen, jonka se tuo maailmaan. Maisemat runoudessa ja maalaustaiteessa ovat viisaudessa piilevän absoluutin perspektiivejä. Maisemataiteen utopioista on jäänyt osin huomaamatta niiden ”syvästi sisään- ja ulospäinkääntyneet mahdollisuuden realismit” (Bloch 1986: 14–15, ks. myös Bloch 1986: 210–216, 812; Bloch 2016 [1959]: 75–86, suom. HR).

³⁴ Levy (1997: 177) tulkitsee tämän maisemallisen metaforan aamunkoitosta valaisevan sitä, joka ei-vielä ole. Se näkyy toivona, joka ilmaisee todellista mahdollista unelmointina (*daydream*).

1.7 Maisemametaforat

Blochin huomio kohdistuu usein maisemamaalauksiin, ja hänen ajattelunsa on maisemallista. Tässä tutkimuksessa tarkastelemiani Blochin utooppisia maisemametaforia ovat esimerkiksi metsä, vuori, korkea sijainti lähellä taivasta, auringonvalo, etelä ja keskikesä, johon kuuluu eteläinen vehreys (kuten hedelmät, kukat sekä puutarha), avartuva meri, horisontti ja taivaanranta.³⁵ Utopian ajatuksen maisemallisuutta ilmentävät muun muassa korkealta avautuva laaja maisemanäkymä, vuorten mieltä kohottava vertikaalinen utooppisuus³⁶, Arkadian laakso, pastoraali, etäinen manner sekä gotiikan ajatus elämänpuusta ja Kristuksesta, jota esimerkiksi kuusi tai Strasbourgin, Kölnin ja Regensburgin arkkitehtuuri symboloivat.³⁷ Bloch tuo esiin perspektiivin tai horisontin visuaalisen efektin puhumalla tiedostamisesta usein tilallisena ilmiönä ja laajentumisena. (Bloch 1986: 7, 879.)

Maisemakäsitys korostuu erityisesti *Toivon periaatteen* luvuissa ”Eldorado and Eden, Geographical Utopias” ja ”Wishful Landscape in Painting, Opera, Literature and Art”. Jälkimmäisen alaluvussa ”Painters of the Residual Sunday, Seurat, Cézanne, Gauguin; Giotto’s Land of Legend” Bloch tulkitsee modernin maalaustaiteen utooppista maisemaa, ”ikuista sunnuntaita” [*the residual Sunday, das gebliebene Sonntag*] (Bloch 1986: 813–814). Maisemaideat liittyvät edellisessä luvussa puolestaan länsimaisten löytöretkien ja kolonisaation ideologiaan, jossa globaalissa etelässä sijaitsevat vehreys ja löytämistä odottavat aarteet sekä Eurooppaa parempi maa. Bloch korostaa Intian roolia Eedeninä ja katsoo, että kolonisaatio loi utopian maisemakuvan. Utopia symboloituu maantieteellisesti globaalina etelänä, kaukaisena maana, saarena, laaksona tai vuoristona, joka on matkakertomusten värittämä. (Bloch 1986: 377, 746–793.)

Maa ja sen maantieteellinen unelma länsimaisessa kolonialismissa ovat osa ihmisen ja luonnon välistä vuorovaikutusta, jossa ”luonnon raaka-aineet ja ilmasto

³⁵ Rosoiset kivet, näkymä korkeille vuorille/kukkuloille tai korkealta vuorelta/kukkulalta, vihreä kasvillisuus ja kukat ovat toistuvasti tunnistettuja elementtejä varhaisissa kuvauksissa maisemamaalauksesta. Ks. esim. Leon Battista Albertin *De re aedificatoria* (1452) ja *De pictura* (1450) sekä Leonardo da Vincin *Paragone* (n. 1400-luku). Ks. myös Gombrich 1966: 111–114.

³⁶ Bloch 1986: 823. Ks. myös vuoristokaupungin ajatus Bruno Tautin *Alpine Architektur*-kirjassa (*Alpine Architecture*, 1919) sekä Erich Heckelin maalauksissa vuodelta 1913 esimerkkeinä vuoriston ja vertikaalisen modernin arkkitehtuurin utooppisuudesta.

³⁷ Väitöskirjani analyysiluvuissa utooppisina topoksina ja tyyppinä tutkimiani maisemametaforia ovat tarkemmin ottaen vuorenhuippu, vihreä metsä, sininen meri (Bloch 1986: 377, 917), vuoristo (1986: 819, 823), kukkaniitty (1986: 380), puutarha ja Arkadia (1986: 388, 915, 815, 817), taivaansini (1986: 798), laajeneva näkymä (1986: 799), toiveunenomainen avartuminen ja etäisyyden utopia (1986: 799), horisontti, valo (1986: 800–801, 884, 880) Arkadian myyttinen sunnuntai, johon kuuluvat ranta, niitty, vesi ja pilvet (1986: 815, 817), äärimmäinen pohjoinen (Ultima Thule), pastoraali (1986: 915) sekä kristallinen metsä, vesi ja elämänpuu (Bloch 2000: 31).

määrittelevät inhimillisen maailman”. Maapallon luonto tekee työtä teollisessa maisemassa. (Bloch 1986: 790–791.) Nämä ajatukset maan muokkauksesta ja teknologisesta hyödyntämisestä vertautuvat maisemateorian problematiikkaan. Maiseman voi nähdä eräänlaisena kielenä maisema-arkkitehtuurin teoreetikko Anne Whiston Spirnin (1998) tavoin. Alkuperäinen termi *landschaffen* tarkoittaa ihmisen muokkaamaa paikkaa.³⁸ Liitän edellisiin näkemyksiin Cosgroven (1998) tunnistaman Amerikkojen löytämisen osuuden utooppisen mielikuvituksen kehityksessä. Blochin ajattelun voi ymmärtää myös ekokriittisenä.

Kuten Vincent Geoghegan (1996: 2, 5, 27) toteaa, Blochin kirjoitustyyli on monimutkaista ja täynnä vaikeaselkoisia metaforia sekä liioittelevaa retoriikkaa. Olen Geogheganin kanssa samaa mieltä Blochin utopian filosofiaan sisältyvien käsitteiden ja metaforien vaikeaselkoisuudesta. Bloch on tarmokas uusien käsitteiden luoja. Ne saattavat kuitenkin vaihtaa paikkaa hänen teoksissaan. Hän muuttaa niiden konteksteja ja merkityksiä käyttäessään niitä uudelleen. On siten vaikea arvioida, mikä käsitteiden täsmällinen merkitys on tietyssä tekstissä. Tuon siksi esiin Blochin luovaa käsitteistöä ja esteettistä ajattelua maisemametaforiin liittyen pyrkimättä systemaattiseen kartoitukseen metaforien merkityksistä. Tutkimukseni on silti vahvistanut oletukseni siitä, että Blochin utopian filosofiaa voidaan lukea maisemallisena ja hyödyntää taidehistorian tutkimuksessa.

1.8 Väitöskirjan rakenne

Olen jakanut kirjan temaattisesti yleisimmiksi tunnistamieni utooppisten maisematyyppien mukaisesti Arkadiaa, Paratiisia ja pastoraalia käsittelevään kolmeen aineiston käsittelylukuun. Luvussa 2 ”Arkadian metsikkö ja niitty” tunnistan metsäinteriöörin arkadisena topoksena pääasiassa norjalaisen Astrid Nondalin sekä osittain myös Anna Tuorin, Petri Ala-Maunuksen ja ruotsalaisen Andreas Erikssonin maalauksissa. Lisäksi analysoin Arkadian kukkaloistoa islantilaisen Eggert Péturssonin teoksissa. Tunnistan edellisten maalauksissa seuraavat Blochin maisemametaforat ja utooppiset topokset: kevätkesän vihreys, metsäinteriööri, kukkaniitty, puutarha, Arkadian myyttinen sunnuntai, äärimmäinen pohjoinen (Ultima Thule), kristallinen metsä, vesi ja elämän puu. Vertaan Nondalin töitä antiikin paimenidylleihin ja Poussinin maalauksiin. Tulkitsen niiden sisältämiä ajattomuuden ja mietiskelyn kokemuksia. Tutkin Aldous Huxleyn (1932) kuvaaman modernin dystooppisuuden läsnäoloa Nondalin maalauksissa. Pohdin Nondalin ja Erikssonin töiden sisältämää

³⁸ Spirnin (2007: 53–55) sanoin tanskalais-saksalaisista maisema-termeistä *Land* tarkoittaa paikkaa ja ihmisiä, jotka asuvat siellä. *Skabe* ja *schaffen* merkitsevät muokkaamista ja englanniksi *ship* yhdistystä sekä toveruutta. Spirn huomioi, että nämä merkitykset ovat kuitenkin kadonneet englanninkielisestä termistä *landscape*, joka tarkoittaa ennemminkin näkymää. Ks. myös Aarnio et al. 2006.

ekokritiikkiä ja dystooppisia piirteitä suhteessa Ludvig Holbergin (1741) puuihmisiin ja puupeikon sekä elämänpuun myytteihin. Rinnastan niitä romantiikan ajan ekologisiin näkemyksiin. Analysoin Arkadian maisemaelementtejä sekä topoksia, kuten lehtiornamentiikkaa, näkymää etäiseen laaksoon, lehväikkunaa, elliptistä perspektiiviä, modulaarista ”maisemaa maisemassa”, luontoon eristäytymistä ja talvista metsää. Pohdin kuvausten utooppis-dystooppisia värimoodeja. Lopuksi hahmottelen 2000-luvun maisemista välittyvää ympäristöesteettistä ja osin ekokriittistä luontokuvaa.

Luvussa 3 ”Etäiset Eedenin vuoret” tunnistan paratiisin ja ylevän topoksia: näkymän korkealta vuorelta, pyhän vuoren ja usvasta ylöspäin kohoavan näkymän. Blochin maisemametaforina ja utooppisina topoksina määritän vuorenhuipun, vuoriston, toiveunille ominaisen avartumisen, etäisyyden utopian, horisontin ja valon. Tarkastelen Petri Ala-Maunuksen utooppista maisemaa tutkivia öljyvärimaalauksia alankomaisen maailmanmaiseman ja romantiikan ajan maisemamaalauksen, kuten Düsseldorfin ja Hudsonjoen koulukuntien ikonografian avulla. Tunnistan niissä ylevän piirteitä ja rauhan moodin. Uudistuviksi topoksiksi luen muun muassa satelliittiperspektiivin, apokalypsin sekä Ultima Thulen. Pohdin kuinka Ala-Maunus varioi romantiikan sinistä sähkövalon sävyin ja miten kitsch-elementit kytkeytyvät utooppis-dystooppiseen moodiin. Erittelen Ala-Maunuksen töiden kitschejä sisältöjä Kulkan (1997) teorian avulla.

Luvussa 4 ”Rannikko ja lakeus” tutkin saaren ja etäisen mantereen toposta, pastoraalin kuvatyyppejä sekä sen yhteiskuntakriittistä roolia taiteen historiassa ja 2000-luvun tehomaatalouden, kaupungistumisen ja globalisaation aikakaudella. Tarkastelen aluksi Anna Tuorin tutkielmia eksotiikasta ja utooppisesta eskapismista saaren ja etäisen mantereen kuvatyypeissä. Tarkemmin tutkin tanskalaisen John Kørnerin maalauksissa pastoraalia merkitseviä maaseutu- sekä rannikkomaiseman topoksia, kuten ohikiitävä hetki ja hohtava taivas. Blochin metaforia ja utooppisia topoksia, joita luvussa käsittelen, ovat meri, taivaansini, valo, laajeneva näkymä, etäisyyden utopia, horisontti sekä Arkadian myyttinen sunnuntai, johon kuuluvat ranta, niitty, vesi ja pilvet. Lisäksi avaan Blochin tulkintoja pastoraalin utooppisuudesta ja pohdin Kørnerin laakeita maisemia avartumisen idean valossa. Pohdin Tuorin eksistentiaalisia ja ekspressiivisiä maalauksia suhteessa Kørnerin ilmaisuvoimaisiin töihin.

Luvussa 5 ”Päätelmät” esitän loppupäätelmän työni laajemmasta sovellettavuudesta 2000-luvun maalaustaiteen tutkimukseen ja sen tuomista uusista näkökulmista Bloch-tutkimukseen, jälkikolonialistiseen keskusteluun sekä maisemataiteen tulkintaan yleisemmin. Arvioin Blochin kriittisen kolonialismitulkinnan relevanssia nykypäivän globalisaation kontekstissa, jota kuva-aineisto reflektoi. Pohdin, kuinka Blochin kielikuvat toimivat taidehistoriallisina tulkinta-avaimina ja valideina tulo- kulmina nykyaikaisessa esiintyvään esteettiseen ympäristökritiikkiin. Tiivistän, mitä Blochin maisemametaforat ja marksilainen ideologia auttavat tunnistamaan 2000-luvun maalauksissa. Arvioin, kuinka ympäristökritiikki ilmenee pohjoismaisissa

luontotilan havainnoissa, utooppis-dystooppisissa värimooeissa ja maisema-elementeissä. Esitän lopuksi päätelmän siitä, kuinka länsimaisen taiteen sisältämä utooppisten maisemien jatkumo näyttäytyi tutkimuksessa kokonaisuudessaan ja teen huomioita mahdollisesta jatkotutkimuksesta.

2 Arkadian metsikkö ja niitty

There is no cheerful house which does not stand in greenery or cannot look out on to it. The open air belongs to it, above all the open air shaped in accordance with our wishes: the garden [– –] The middle-mountain garden [– –] the garden nature supposedly for itself, apparently without human intervention [– –] that of an Arcadia that had become sentimental, and the English park was its prelude. It distanced itself from castle and house only in so far as it formed a new parterre in meadows and woods, in weeping willows, reedy lakes and urns, namely one for the sensitive construction of Romantic house of the whole world.

(Bloch 1986: 387–389.)

Kuten Bloch esimerkillään englantilaisesta puutarhasta ehdottaa, puutarhamaiset taidehistoriassa ovat usein jäljitelleet myyttistä Arkadiaa orientaalisin vaikuttein. Arkadian topos ja sitä merkitsevät rauhan, ilon tai rakkauden tunnelmat toistuvat niin Nondalin, Erikssonin, Tuorin kuin Ala-Maunuksenkin 2000-luvun maalaus-taiteessa, mutta apokalyptis-dystooppisin sävyin. Maalareiden kuvaamat mielikuvitukselliset metsiköt ovat kytköksissä Blochin ja taidehistorioitsija Simon Schaman tunnistamaan elämänpuumyyttiin sekä Arkadialle ominaiseen harmonisen metsikön kokemukseen ja paratiisimyyttien kuvallisen esittämisen jatkumoon.³⁹

Luon seuraavaksi katsauksen arkadiseen metsikköön viittaaviin värimoodeihin ja maisemaelementteihin Nondalin ja Erikssonin sekä hyvin lyhyesti myös Tuorin ja Ala-Maunuksen teoksissa. Tulkitsen erityisesti Nondalin ja Erikssonin maalausten viittaavan rauhan moodillaan Arkadiaan. Nondal yhdistää metsän kuvauksissaan elementtejä maisemamaalauksen historiasta.⁴⁰ Maalauksissa korostuu muun muassa

³⁹ Schama 1996: 526–531. Bloch (1986: 915) tunnistaa ensimmäisenä puiden katveessa sijainneen Arkadian keskeiseksi utooppiseksi pastoraaliksi ja kaupunkilaiselle harmoinista luontotunnetta välittävän unelmatilan esimerkiksi.

⁴⁰ Astrid Nondalin puhelinhaastattelu 15.7.2016. Haastattelija Hilja Roivainen. Väitöskirjatutkimuksen kokoelma. Viittaa tekstissä haastatteluun lyhenteellä AN 2016. Nondal on myös inspiroitunut Jungin arkkityypeistä, unista ja susista. Hän toteaa, että suden ilmestyminen hänen uneensa on ollut hyvin vaikuttava kokemus ja siten vahva kuva inspiraation lähteeksi.

Claude Lorrainin arkadiakuvauksista tuttu ikonografia, kuten iltapäivän valo, keski-kesän runsas lehvästö ja tyyni taivas, joka luo vaikutelman rauhallisesta kesäillasta.⁴¹ Tarkastelen erityisesti Nondalin ja Erikssonin maalauksissa toivemaiseman elementtejä, jotka Bloch määrittäi utooppisen ylevinä: kristallinen minuuden metsä, vesi ja elämänpuu.

Bloch (2000, 31) arvostaa vettä, joka virtaa esteettisesti, vanhaa puuta ja järveä alppivuoristossa. Nämä elementit löytyvät myös Vergiliuksen Arkadiasta⁴² ja paratiisimyyteistä⁴³ sekä romantiikan ajan ylevästä⁴⁴ maisemataiteesta. Ne korostuvat myös klassismia edustavien Claude Lorrainin maalausten metsikön kehystämässä arkadiassa maisemissa sekä romantiikan ajan maisemataiteessa.⁴⁵ Lorrainin maalausten pittoreski ideaalimaisema vaikutti 1800-luvun ylevän kuvatyypin rakentumiseen (ks. esim. Rossholm Lagerlöf 1990: 228). Bloch näkee näiden maisemaelementtien välittämän esteettisen kokemuksen syntyvän kauneimmillaan luonnossa fyysisesti koettavan raikkaan ilman ja tila-avaruudellisen tunnun vuoksi. Mielenkiintoisesti luontoelämys välittyy Blochin mukaan kuitenkin myös moniaistisuuteen perustuvassa elokuvassa – jopa maalausta realistisemmin.⁴⁶

Blochin tunnistama luonnonmaiseman illuusio on keskeinen Nondalin ja Tuorin maalauksissa. Nondalin *Egentlig (Todellinen)*, (2006) kyseenalaistaa luonnollisen maiseman idean ja kuvaa metsäaukiota kulissina. Tulkinta viittaa sekä maalauksen

⁴¹ Kuten Cosgrove (1998: 157) huomioi, pastoraalinen kultaisen auringonlaskun moodi on tyypillinen Claude Lorrainin pittoreskeille maalauksille. Ks. esim. *Pastoraalimaisema (Pastoral Landscape, 1645)* tai *Ihanteellinen maisema, muutto Egyptiin (Ideal Landscape with the Flight into Egypt, 1663)*. Ks. myös Bloch 1986: 389.

⁴² Vergilius Maro, Publius 2004 [n. 37 eaa.]. *Paimenlauluja*. Suom. Laura Lahdensuu & Ari Saastamoinen. Helsinki: Tammi. Viittaa tutkimuksessani tähän suomennosversioon.

⁴³ Blochin näkemys mukaillee paratiisimyyttien ikonografiaa. Kuten Närhi (2009: 56–57) osoittaa, niin mm. saamelaisten, skandinaavisten muinaisuskontojen, Kiinan taolaisten kuin Tiibetin buddhalaistenkin paratiisimyyttien topoksia ovat kirkas järvi tai vesi. Lisäksi Tiibetin buddhalaisten ja Kiinan taolaisten paratiisimyyttiin kuuluvat Blochin mainitsemat elementit: kristallinhoitoisuus, hedelmälliset elämänpuut, pyhä vuori, kristallinen vuori ja jalokivenhohtoinen järvi sen äärellä sekä Eeden- ja Arkadia-myyteille tyypillinen laakso.

⁴⁴ Edmund Burken (2005 [1757]) ylevä sisältää ajatuksen ihmistä suuremmasta ja pelottavasta luonnonvoimasta.

⁴⁵ Bloch lukee Lorrainin ja Poussinin eteläeurooppalaisten maisemamaalausten ”barokkipuutarhan” eedemäisenä sekä valaistukseltaan eteläistä ja orientaalista välimerellisyttä heijastelevana. Olen samaa mieltä siitä, että mainittujen taiteilijoiden maalauksille tyypilliset eteläistä tai kesäistä valoa vasten piirtyvät metsiköt kuuluvat keskeisesti Arkadian ikonografiaan. Lorrainin ja Poussinin kuvaama Arkadia kylpee toistuvasti kullankeltaisessa auringonvalossa.

⁴⁶ Bloch 2000: 31. Blochin näkemys elokuvan realismista kytkeytyy nähdäkseni Alppien terveysvaikutuksia ihannoiviin 1800-luvun saksalaisiin ihannemaisemiin. Niissä maisema kuvattiin usein elokuvien kuvakulmiin vaikuttaneesta lintuperspektiivistä. Blochin mainitsemat maisemaelementit ovat yleisiä 1800-luvun saksalaisen romantiikan ja Düsseldorfin koulukunnan maalaustaiteessa.

että maisemaidean luomaan illuusioon tilasta. Nämä ovat tosiasiaassa vain rajallisia näkökulmia todellisuuteen.⁴⁷ Maiseman näyttämöllä ei ole ihmisiä. Tuori kuvaa myös useissa maalauksissaan metsää teatterin näyttämönä.



Kuva 1. Astrid Nondal, *Egentlig (Todellinen)*, 2006, öljy kankaalle, 180 x 220 cm. Utenriksdepartementet (Norjan ulkoministeriö), Oslo. Kuva: Halvard Haugerud.

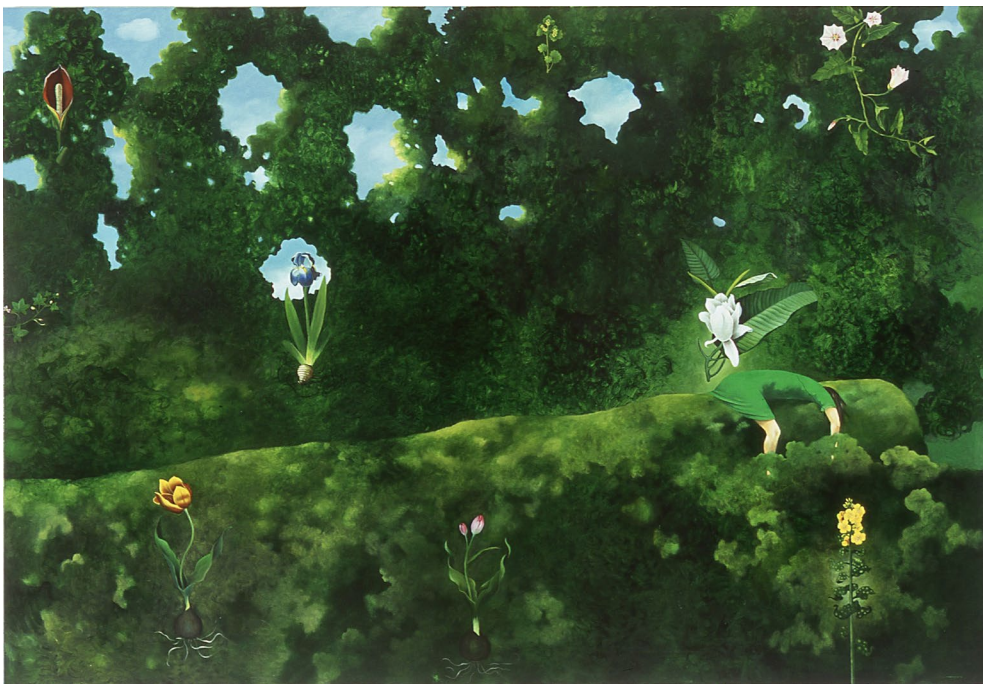
⁴⁷ Vrt. Gombrich 2002. Taidehistorioitsija Cecilie Skeide (2006: 20) toteaaakin, että Nondalin maalaukset havainnollistavat ihmisen roolia maisemassa. Maalauksen näyttämö rakentuu Skeiden sanoin ”[– –] klassisistisistä elementeistä, kuten vuorista, pensaista ja kannoista.”

2.1 Satavuotinen päiväuni

People and situations are themselves driven to their end by virtue of the daydream riding to its end in great art: the consistent, the objectively possible becomes visible.

(Bloch 1986: 95.)

Nainen on väsähtänyt puunrungolle. Vinosti maahan kaatunut suuri puu sulautuu sammalmaton peittämänä kuvan etualan vihreään sumuun. Puusta alaspäin suunnautuva, vajoamista ja maan vetovoimaa korostava liike toistuu vihreään mekkoon⁴⁸



Kuva 2. Astrid Nondal, *Om hundre år er allting glemt (Sadan vuoden päästä kaikki on unohdettu)*, 2003, öljy kankaalle, 160 x 230 cm. Museet for samtidskunst, Oslo. Kuva: Halvard Haugerud.

⁴⁸ Vihreän mekon voi lukea myös vihreän aatteen symbolina. Esimerkiksi ruotsalainen ilmastoaktivisti Greta Thunberg poseeraa *Time*-lehden (27.5.2019) kannessa valokuvataiteilija Hellen van Meenen kuvassa pitkä vihreä juh lamekko yllään, lenkkittosut helman alta pilkottaen. Kulttuurikriitikko Malcolm Miles (2014: 51) tulkitsee vihreän värin symboliikkaa Goethen näkemyksen pohjalta: ”[- -] Goethe aligns green with both welcome and a feeling of sensuousness, but not everything green is regarded as sensuous in all cultures; it is the colour of green fields and leaves, which may suggest openness more than sensuousness, but it is also the colour of mould, the glow of radiation and ectoplasm in the séances of 1890s spiritualism. It can be material or immaterial in association and – perhaps from its association with landscape – has been adopted by environmentalist political parties.”

pukeutuneen naisen hahmossa. Hän makaa vatsallaan elottoman oloisesti kuin ikuisessa unessa. Tummanvihreä varjo luo etualalle kuilun. Katsoja uppoaa naisen mukana maalauksen eskapistiseen uneen valon ja varjojen täplittämällä metsäaukiolla,⁴⁹ jossa vallitsee keskikesän vehreys. Iltapäiväauringon lämmittämä lehtimassa tuntuu vahvana. Maiseman taka-alalla humiseva lehvästö puhkeaa toistuvasti aukkoihin, joista hehkuu taivaansineä. Metsän viilentävä varjo suojaa naista kirkkaalta päivänvalolta. Maalauksen maisemaelementit kuten metsäinteriööri ja sininen taivas⁵⁰ viittaavat Arkadiaan. Lehvästön vehreys hallitsee kuvapintaa ja alleviivaa ajatusta ikuisesta keskikesästä.

Unenomaisen illuusion tuntua maalaukseen rakentavat myös ilmassa leijuvat ylöspäin kohoavat kukat kuten iiris ja tulppaani. Ne luovat painottomuudellaan elegisen hautajaismaisen tunnelman maalauksen fryygiseen⁵¹ unimaismaan. Puunrunko ja naishahmo muodostavat symbioosin. Kuten Poussin maalauksessaan *Et in Arcadia ego II* (1637–38), Nondal kyseenalaistaa utooppisen harmonian ajatuksella kuolemasta Arkadiassa, johon naisen päiväunen voi tulkita viittaavan. *Arkadian*



Kuva 3. Nicolas Poussin. *Et in Arcadia ego II*, 1637–39, öljy kankaalle, 85 x 121 cm. Louvre, Pariisi. Kuva: Wikimedia Commons.

⁴⁹ Metsäaukiolla tarkoitan puiden reunustamaa aukiota, jossa on vähintään kolme puuta tai selkeästi havaittavaa puun lehvästöä.

⁵⁰ Blochin (1986: 106–107) mukaan sininen on unelmoinnin värimoodi.

⁵¹ Poussinin määritelmässä fryyginen tarkoittaa iloista tai vihaista moodia eli tunnetilaa ja viittaa kesään. Barker 2000: 10, 12–14; Poussin & Jouanny 2010.

metsiköissä ja laaksoissa kuolema on läsnä.⁵² Nondalin maalaama luonto tiedostaa oman väliaikaisuutensa maalauksen eskapistisessa tilassa.

Naisen kenties satavuotinen uni – kuten *Om hundre år er allting glemmt* -nimi antaa ymmärtää – viittaa puolestaan transformatioon. Se on niin utopiakirjallisuudessa kuin kristinuskossakin käytetty trooppi. Transformaatiota hyödyntävissä utopiakertomuksissa päähenkilön vanha kokemusmaailma häviää ja hän siirtyy uuteen maailmaan pitkän kuoleman kaltaisen tajuttomuuden tilan tai unen kautta.⁵³ Blochin (1986: 12) mukaan tällaisen tilan hetkellisesti mahdollistavat utoppiset ajatukset ja mielikuvitus ovatkin keskeinen osa ihmismielen utoppista toimintaa.

Luonnon keskellä makaava staffaasimainen naisfiguuri kytkeytyy myös *Venus*-hahmoon, joka kuuluu eurooppalaisen maisemamaalauksen peruskuvastoon. Se liittyy samoin taidehistorioitsija Christopher Woodin analysoimiin luonnossa eristyksissä oleviin pyhimysten ja jumalten kuviin.⁵⁴ Joutuuko nainen takaisin sairaaseen maailmaan, kun uni luonnon suojassa päättyy?

Lehvästön ikivihreä ja pyörreittävä illuusio sekä metsikkö ovat Nondalin maalauksille tunnusomaisia. Erityisesti vuosina 2003–2006 toteutetuissa teoksissa varhaiskesän metsä toimii esimerkkinä utoppisen maiseman mielikuvasta *par excellence*. Nondal kuvaa nostalgista muistoa länsimaista ihmistä miellyttävästä vuodenaikasta, kevätkesästä.⁵⁵ Kuten taidehistorioitsija Cecilie Skeide (2006, 19) toteaa,

⁵² Sargent 2000. Poussin kuvaa maalauksellaan *Et in Arcadia ego* (n. 1638–40) tapahtumaa, jossa paimenet löytävät Arkadiasta haudan. Lausahdus ”Arkadiassa minäkin olen” muistuttaa Arkadian paimenia heidän kuolevaisuudestaan ja toisaalta ehdottaa kuoleman jälkeistä paratiisia (ks. esim. Panofsky 1968: 287–304). Nondal (2016) kuvaa maalastaan: ”Kukat leijuvat ilmassa kuin unitilan illuusiolla. Läsnä on toive tai syy toimia. Maalauksen tekee mielenkiintoiseksi juuri tarina, tunne tai värit, jotka sen täyttävät. Lisään esimerkiksi kukkia maalauksiin tuodakseni niihin väriä, erilaisia hetkiä ja tehäkseni maalauksen kiinnostavaksi. Kiinnostavuutta lisäävät myös moodi, sommitelma ja ekspressio.” AN 2016 (Suom. HR).

⁵³ Ks. esim. Garrard 2012: 8. Esimerkiksi Edward Bellamyn *Vuonna 2000* ja William Morrisin *Huomispäivän uutisia* alkavat päähenkilön pitkällä unella edellisen nukkuessa jopa 113 vuotta. Raamatussa Jeesus nousee kuolleista (Matt. 28:1–20; Mark. 16:1–20; Luuk. 24:1–53).

⁵⁴ Ks. esim. Giorgionen (oik. Giorgio da Castelfranco, n. 1477– n. 1510) *Nukkuva Venus* (n.1510, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden). Wood (2014: 61–63) mainitsee esimerkiksi Jacopo Sannazaron *Arkadian* kuvaukseen vaikuttaneen Lorenzo Lotton maalauksen *Neidon uni* (*A Maiden's Dream*, n. 1505, öljy puulle, 43 x 34 cm, National Gallery of Art, Washington, D.C., Samuel H. Kressin kokoelma) metsikkökuvauksen. Toisena samankaltaisena esimerkkinä näen esim. Giorgionen maalauksen *Myrsky* (*La Tempesta*, n. 1503–1509, Galleria dell'Accademia, Venetsia).

⁵⁵ Nondal (2016) kuvailee, ettei hän maalaa maisemiaan luonnossa. Teokset ovat hänelle ennen kaikkea maalauksia, mutta luonto on hänelle Eeden. Hän sanoo rakastavansa norjalaista maisemaa. ”Olemmeko tuhoamassa luonnon?”, hän kysyy. Nondalin sanoin maalauksissa on aiheena ”[– –] tunne siitä, että on hyvässä paikassa, jossa on koettavissa vihreä näkymä, *greenscape* ja hyvä uni – tunne vihreydestä”. Maalauksessa *Innover* etualan kukka houkuttelee katsojaa symboloiden ajatusta utopiasta. Tummanvihreä



Kuva 4. Astrid Nondal, *Innover (Sisällä-ylhällä)*, 2005, öljy kankaalle, 99 x 125 cm. Yksityiskoelma. Kuva: Halvard Haugerud.

Nondalin maalaukset tältä kaudelta edustavat pääasiassa yhtä maisematyyppiä, ”varhaiskesän metsämaisemaa”: läpi taiteen historian toistuvaa arkadista maisemaa.

Arkadian metsikköä havainnollistaa maalaus *Innover (Sisällä-ylhällä)*, 2005), joka kuvaa vesilähdettä metsäaukiolla. Lehvästön seasta avautuu näkymä etäiseen laaksoon sekä sinertäville vuorille Hudsonjoen koulukunnan Asher Brown Durandin (1859) maalauksen *The Catskills* (The Walters Art Museum, Baltimore) tyyliin. Sekä *Innover*- että *The Catskills* -teoksissa on kummassakin suojan tuntua: katsoja on sijoitettu metsän lehvästön sisälle.

väri kuvaa Nondalin sanoin paratiisin ”tummaa puolta ja viettelee sekä johtaa katsojaa”. Maalausten metsiköissä on puutarhakukkia, koska Nondal pitää kukkien maalaamisesta ja kukan muodoista. Eeden on kuvattu metsiköiden taakse ja etäisyyteen. Nondal pohtii: ”En ajatellut maalauksiani utooppisina, kun maalasin ne. Mutta näin jonkin ajan kuluttua niitä tarkastellessani maisema ei enää ole todellinen. Se on kuin uni. Jotkut maalaukset perustuvat toki nähtyihin maisemiin. Niissä on suhde ja yhteys maisemaan. Erityisesti *Innover* on fiktiivinen maisema etäisyydessä [– –]. Käytän tuttuja maisemia elementteinä, joista muovaan metafyyysisiä maisemia ja tunnetta.”



Kuva 5. Asher Brown Durand, *The Catskills*, 1859, öljy kankaalle, 158,8 x 128,3 cm. The Walters Art Museum, Baltimore. Kuva: Wikimedia Commons.

2.2 Rauhan lehtimaja

Kulta-ajan ja paratiisin maisemaelementit korostuvat Vergiliuksen *Paimenlaulujen* Arkadiassa. Paratiisin ja kulta-ajan myytti rakentuu yleisimmin puista, vehreistä lehdoista, kasvillisuudesta tai metsiköistä (Sargent 2000: 8). Hedelmälehto tai Eedenin puutarha toistuvat utopian ideaan keskeisesti vaikuttaneessa kirjallisuudessa, Vergiliuksen ohella maailmanlaajuisesti esiintyvissä paratiisimyyteissä tai Thomas Moren *Utopiassa*.⁵⁶ Klassisessa utopiakirjallisuudessa Arkadia havainnollistuu myös metsikön ja puutarhan elementeillä. Arkadinen maisema on keskeinen utopian idean

⁵⁶ Sargent (2000: 8) toteaa paratiisimyyttien muistuttavan utopiakertomuksia, mutta edeltävän utopian ideaa. Ks. esim Sargent 2000: 8–17. Ks. myös Närhi 2009, esim. 96–97, 54–57.

aatehistoriassa, kuten politiikantutkija Lyman Tower Sargent (2000) toteaa. Utopia-kirjallisuus sisältää usein kuvauksia paratiisimaisesta luonnosta ja puutarhoista. Kertomukset kuvaavat esimerkiksi matkoja, joissa talven ja sumun keskeltä löytyy kukkiva paratiisi.⁵⁷ Myös modernin utopiakirjallisuuden klassikko, Aldous Huxleyn *Uljäs uusi maailma* (1932), sisällyttää Arkadian dystopiaansa.

Arkadian voi sijoittaa länsimaisen maisemamaalauksen historian alkulähteille, koska pastoraali oli länsimaisen maisemataiteen ensimmäisiä maisemakuva-aiheita jo antiikin ajan yksityishuviloiden seinämaalauksissa (Langdon 2003, Grove Art Online). Vihreää lehtoa on Vergiliuksen pastoraalimyytin myötä toisinnettu lukuisia kertoja länsimaisen maisemataiteen historian Arkadia-kuvauksissa, erityisesti klassismin ajalla (ks. esim. Rossholm Lagerlöf 1990).

Arkadia on kuva-aiheena kehittynyt maisemakuvaksi Vergiliuksen *Paimenlaulujen* (*Bucolica*, n. 42–39 eaa.) ja Theokritoksen *Idyllien* kertomusten Arkadian laakson vuoristoisesta maaseutupastoraalista.⁵⁸ Kuten on tulkittu, *Paimenlauluja* kuvaa erityisesti kaupungin ja maaseudun vastakkainasettelua, kun etäinen kaupunki vertautuu luontokokemuksiin pastoraalisessa Arkadian laaksossa.⁵⁹ Kaupunkilaisena Vergilius kuvaa maaseutua ja eristyksissä olevaa Arkadian laaksoa ihannoivasti. Vergiliuksen aikana Arkadian laakso oli todellisuudessa karu autiomaata vailla kasvillisuutta. *Paimenlauluja* sisältääkin siten ympäristökriittisen varoituksen.⁶⁰ Myös Rooman imperiumin uhka ja poliittinen todellisuus ovat läsnä *Paimenlauluissa* kertomuksina sotilaista, jotka pakkolunastavat paimenten maat.⁶¹

Paimenlaulujen pastoraaliin kuuluu oleellisesti metsikkö. Juuri runojen puita ja metsikköä inhimillistävissä, tunnepitoisissa kuvauksissa näen yhtymäkohtia metsikön representaatioihin Nondalin, Erikssonin ja Tuorin maalauksissa. Metsikkö kuvastaa heidän maalauksissaan rauhan ja välittämisen tunnelmaa *Paimenlaulujen* tavoin. Tarkastelen seuraavaksi *Paimenlaulujen* kuvauksia metsiköistä, puista ja niihin liittyvistä tunneмоodeista ja vertaan niitä myöhemmin Nondalin ja Erikssonin maalauksiin. *Paimenlaulujen* metsiköihin kytkeytyvät moodit ovat läsnä erityisesti Nondalin maalauksissa, joiden analyysiin pääasiassa keskityn.

Metsäauki hahmottuu heti *Paimenlaulujen* alussa ensimmäisessä eklogissa, jossa vihreä metsä kuvataan varjoisaksi lepopaikaksi. Ilmaisut ”metsän lauluja” ja ”laajan

⁵⁷ Ks. esim. Schaer & Claeys & Sargent 2000. Sargent (2000) mainitsee myös mm. Seitsemän vuoden purjehduksen, joka päättyy siihen, kun irlantilainen munkki löytää sumun keskeltä paratiisilliset ikuisen kevään Pääsiäissaaret.

⁵⁸ Pastoraali-sana on lähtöisin latinan sanasta *pastor*, joka tarkoittaa paimenta. Pastoraali viittaa idylliseen paimentolaiselämään. Tieteen termipankki ”Pastoraali”.

⁵⁹ Ks. esim. Williams 2016. Schama (1996: 83) muistuttaa myös arkaaisen Rooman olleen varhaisessa vaiheessa vaatimaton maaseudun mökki.

⁶⁰ Esim. Williams (2016: 23–24) ja Lecoq & Schaer (2000: 35–36) sekä Garrard (2012: 40–42) lukevat *Paimenlauluja* ympäristökritiikkinä.

⁶¹ Vergilius 2004: Ensimmäinen eklogi. Meliboeus toteaa: ”Nämä huolella viljellyt pellot saa piittaamaton soturi [– –]” (Vergilius 2004: 13).

pyökin katveessa” johdattavat lukijan metsänsisustaan ja puiden äärelle. Metsä on turvallinen ja ihanteellisen olemisen paikka. Metsä välittää ennen kaikkea rakkau- den ja rauhan tunnelmia, kuten tulee ilmi kahdeksannen eklogin Damonin laulussa Arkadian alueesta: ”Aina tuolla vuorella humisee metsä, aina sen männyt kuiskivat [– –].” Muun muassa Palaimonin toteamus ”nyt viheriöivät metsät, on vuoden kau- nein aika” kolmannessa eklogissa luo mielikuvan vaaleanvihreistä juuri puhjenneista lehdistä (Vergilius 2004: 29.). Myös Galluksen laulussa metsikön voi hahmottaa kevätkesäisessä ilmanalassa. Metsikkö viittaa keväiseen elämänvoimaan.⁶²

Vergilius kuvailee metsikköä miellyttävillä ja kehollisilla ilmaisuilla. Paimen ylis- tää kaipuutaan metsään sanoin: ”Enää en loikoile viheriöivässä luolassa.” (Vergilius 2004: 14.)

Fyysiset kokemukset metsästä ja puista merkitsevät runoissa usein Arkadiaa. Katson siksi metsän olevan Arkadiassa keskeinen. Se kuvataan suojapaikkana, mutta siihen liittyy myös negatiivisia kokemuksia. Metsät itkevät ja paimenet valittavat puille sydänsurujaan. Metsiköt ja puut tarjoavat ihmiselle lohtua. Erityisesti Nondalin maalaukset vuosilta 2003–2006 kuvaavat toistuvasti tällaisia paimenten kokemuksia ”viheriässä luolassa” lepäilystä. (Vrt. Vergilius 2004: 88–89.)

Vergiliuksella Arkadian metsässä korostuvat erityisesti puut, kuten männyt ja tammetsä, mutta myös lähteet, jotka merkitsevät paratiisin myyttistä puutarhaa. Puut ilmaisevat sekä tunnetta että maiseman esteettistä arvoa. Vergilius käyttää tarkkoja lajien nimiä, kuten jalava. Seitsemännessä eklogissa korostetaan puulajien esteettistä merkitystä, jossa paimen nimeltään Thyrsis lausuu: ”Saarni on metsissä kaunein, pinja puutarhassa, poppeli virtojen partaalla, kuusi korkeilla vuorilla.” Paimen nimeltä Korydon puolestaan virkkoo: ”Seisovat suorina katajat ja tuuheat kastanjat, puiden alla pudonneina lojuvat hedelmät kaikkialla ja koko tienoo hymyilee. Mutta jos komea Alexis jättäisi nämä vuoret, näkisit kuivina joetkin.” (Vergilius 2004: 64.)⁶³ Yllä mainittu paratiisin joen kuivumisen topos tavataan myös Thomas Moren *Utopiassa*. Vehreän puutarhapääkaupungin ohi virtaavan joen nimi kirjassa on Anyder, joka tarkoittaa ei-vettä (Sargent 2000: 15).

Vergiliuksen *Paimenlaulut* kytkeytyvät kristinuskon kertomuksiinkin. Paratiisin Eedenin puutarhan lisäksi teoksessa esitetään viitteitä kristilliseen

⁶² Kymmenennessä eklogissa Gallus lausuu: ”Täällä ovat viileät lähteet, täällä pehmeät niityt, täällä lehto.” Hän käyttää rakkaudestaan kielikuvaa ”[– –] niin kuin varhaiskevällä kasvaa pituutta viheriöivä leppäpuu.” (Vergilius 2004: 89, 91.) Neljännessä eklogissa Pollion toteamus osoittaa metsän ”konsulin” arvon mukaiseksi: ”Puutarhat ja matalat tamariskit eivät ole kaikkien mieleen, jos metsistä laulamme, ne konsulin arvoiset olkoon.” (Vergilius 2004: 37.) Kielitoimiston sanakirjan mukaan konsuli viittaa Rooman tasavallan korkeim- paan virkamieheen (”konsuli” 2022. Kielitoimiston sanakirja, www-sivu.)

⁶³ *Metsälehdessä* julkaistussa kyselyssä Jyväskylän metsänomistajien mielestä kaunein metsä on ”hoidettu talousmetsä”, mutta myös yhden lajin tukevapuiset metsiköt kuten ”puhdas koivikko” ihastuttavat. Artikkelissa viitataan myös Harri Silvennoisen metsän- omistajien maisemakäsityksiä tarkastelemaan väitöskirjatyöhön. (Riikilä 2017: 24.)

jumalanpalvelukseen.⁶⁴ *Paimenlaulujen* Arkadian metsikkö on lisäksi verrattavissa Euroopassa yleiseen jalon villin myyttiin.⁶⁵

Paimenlauluja on myös keskeinen esimerkki maiseman inhimillistämistä länsimaisessa kirjallisuudessa ja kuvataiteessa. Puut ja muut luonnon elementit on kymmenennessä eklogissa kuvattu inhimillisinä.⁶⁶ Paimen ilmaisee rakkaudentunnettaan maisemallisin kielikuvin ja käy maiseman kanssa keskustelua tunteistaan. Arkadian ideaalimaisema⁶⁷ maalautuu paimenen laulussa vuoristoina, metsinä ja laaksoina. Säkeessä mainitut metsä, nurmikko, lähde, lehdot ja vuori viittaavat Arkadian alueeseen Mainalos-vuorella, jossa sijaitsee paimenen kotimaa. (Vergilius 2004: 90, 128.)⁶⁸

Ei-inhimillisten elementtien ja olentojen, kuten maaperän, kasvillisuuden tai eliölajien inhimillistäminen on tyyppillistä uskonnollisille myynteille (ks. esim. Milstein 2011: 1, 3–24). Niille annetaan inhimillisiä luonteenpiirteitä ja ominaisuuksia. Klassisessa utopiakirjallisuudessa tosin luonnon inhimillistäminen ei ole niin yleistä, mutta uudemmassa tieteiskirjallisuudessa sitä tapahtuu usein.⁶⁹ Yksittäisiä esimerkkejä tästä toki löytyy klassisista utopioistakin, kuten tanskalaisen Ludvig Holbergin – tieteiskirjallisuutta ennakoiva – puuihmisten maanalainen utopia teoksessa *Niilo Klimin maanalainen matka* (1884).

Metsikön keskeisen visuaalisen aseman Arkadian, paratiisin ja pastoraalin kertomuksissa voikin tulkita perustuvan biologisiin olemassaolon ehtoihin.⁷⁰ Vergiliuksen

⁶⁴ Ks. esim. ensimmäinen eklogi, jossa Tityros lausuu.: ” Jumalana minä häntä palvon, ja hänen alttarinsa usein tahraa verellään aitaukseni arka karitsa [– –].” (Vergilius 2004: 9.)

⁶⁵ Sargent (2000: 8) yhdistää jalon villin myytin (*Noble Savage*) kreikkalaiseen ja roomalaiseen perinteeseen ja kolonialismin historiaan. Arkadialaiset ovat *Paimenlauluissa* romantisoituja maalaisia, jotka elävät kulta-ajan ja sivistyneen villin myytin tavoin luonnon helmassa leppoisasti ja yksinkertaisesti. Wood (2014: 188–189) tunnistaa pyhän villin myytin Arkadiaan kytkeytyvänä Albrecht Altdorferin Euroopan ”ensimmäisissä maisemamaalauksissa”. Bloch (2000: 8–9) kytkee villi-ihmismyytin pimeisiin ikimetsiin ja niihin kuviteltuihin peikkoihin.

⁶⁶ Vergilius 2004: 88: ”[– –] itkivät laakerit ja tamariskit, vuodattivat kyyneleitä pinjoja kasvava Mainalos, sekä Lykaioksen kylmät kalliot.” Tamariski-niminen pensaslajike oli antiikin Kreikassa lääketieteen, musiikin ja runouden jumala Apollon tunnuspuu, ja muinaisessa Egyptissä se symboloi elämänpuuta. Perttula 2008: 99.

⁶⁷ Blochin (1986: 792) mukaan ideaalimaisema, kuten ”unelmaniityt” (*dream-fields*) ja kristillinen maanpäällinen puutarha (*earthly garden*) on länsimaisessa taidehistoriassa ja utopian aatehistoriassa upotettu Eedenin kolonialistiseen kuvaukseen ja unelmaan paratiisista, jossa ei ole raskasta työtä.

⁶⁸ Mainalos on vuori Arkadian laakson alueella.

⁶⁹ Ks. esim. Samola 2017. Minulla oli ilo kuunnella kirjallisuudentutkija Hanna Samolan huomioita kasvien toimijuudesta suomalaisessa dystopiakirjallisuudessa hänen esitelmässään ”Bluebells and Cotton Grass. The Importance of Flowers and Plants in Dystopian Fiction”, jonka hän piti Turussa *Norlit 2017: Nordic Utopias and Dystopias* -konferenssissa, jossa itsekin pidin esitelmän 8.6.2017.

⁷⁰ Ks. esim. Närhi 2009: 54–57. Närhen tutkimus osoittaa nähdäkseni sen, että utopian ja paratiisikertomusten maisematopoksilla on kytköksiä ihmiselämään liittyviin biologisiin tekijöihin. Metsä tarjoaa suojaa säältä, asunnon, ruokaa ja viileyttä.

Korydon-paimenen lausahdus korostaa oleellisesti varjon antamaa suojaa.⁷¹ Myös filosofi Jukka Mikkonen (2017: 76) huomioi metsän ja puun viilentävän varjon merkityksen länsimaisen filosofian historiassa. Metsän suoja on tarjonnut paikan alkeelliselle asumiselle Välimeren alueella (ks. esim. Laugier 1975: 11). 2000-luvun Suomessa metsä on merkityksellinen erityisesti virkistäytymisen paikkana. Virkistyskäyttöön painottuva metsäsuhde on samoin tyyppillinen kaupungistuneissa Norjassa ja Ruotsissa.⁷²

Nondal lainaa teoksissaan Arkadian metsäaukion kuvallisia rakenteita 1500–1600-luvun maisemista, joiden voi tulkita viittaavan Vergiliuksen *Paimenlauluja*-teokseen. Nondalin töissä toistuvat metsäinteriööristä lehvästön takaa avautuva kaukainen laakso ja etäällä siintävät siniset vuoret, jotka ovat havaittavissa muun muassa maalauksissa *Sterk hypnose* (*Vahva hypnoosi*, 2005) ja *Falle i kjærlighet* (*Rakastuminen*, 2005).

Maalaus *Falle i kjærlighet* (*Rakastuminen*, 2005) karakterisoi parhaiten Arkadian metsää. Se esittää Arkadian kuvarakenteelle oleellisen vuoristolaakson ja käyttää selkeästi 1600-luvun maisemamaalauksista lainattua metsäaukion rakennetta. Esimerkiksi Claude Lorrainin arkadiset kuva-aiheet, jotka taidehistorioitsija Margaretha Rossholm Lagerlöf (1990) määrittelee yhdeksi utooppisen ideaalimaiseman muodoksi, erottuvat maalauksen maisemassa. Kiiltokuvamainen idylli saa kuitenkin maalauksessa surrealistisia piirteitä. Paratiisin kukka maalauksen etualalla on kuvan muutoin realistisissa mittasuhteissa korostetun suuri. Nondalin maalauksen Arkadia-kuvausten dystooppisuus ilmeneekin usein juuri tällaisten surrealististen yksityiskohtien kautta, joita käsitelen tarkemmin seuraavissa alaluvuissa. Ensin tarkastelen kuitenkin vielä modernin Arkadian kuva-aihetta Blochin utopiafilosofiaan sisältyvien maisemametaforien valossa.



Kuva 6. Astrid Nondal, *Falle i kjærlighet* (*Rakastuminen*), 2005, öljy kankaalle, 140 x 165 cm. Utenriksdepartementet (Norjan Ulkoministeriö), Oslo. Kuva: Halvard Haugerud.

⁷¹ Vergilius 2004: 64. ”[– –] ja vihreä mansikkapensas, joka kattaa teidät laikukkaaseen varjoon, suojatkaa kesähelteeltä karja [– –]”

⁷² Ks. pohjoismaisen maisemasuhteen historiasta esim. Jones & Olwig 2008.

2.3 ”Kristallinen minuuden metsä”

Myös Ernst Bloch lukee viilentävän metsän varjon olennaiseksi arkadisen utopian elementiksi. Metsikkö merkitsee hänelle paratiisikertomusta utopia-ajattelun muotona vaikkapa Danten *Paratiisi*-teoksessa (n. 1308–1321). Arkadian metsä on Blochin näkemyksessä toiveita ja odotusta, kuten paratiisin kaipuuta merkitsevä tila.⁷³ Hän etsii metsästä samaa myyttistä tasoa – eurooppalaisten kertomusten alkuperää, jota taidehistorioitsija Simon Schama käsittelee teoksessaan *Landscape and Memory* (1996).

Danten *Paratiisin* metsä sisältää Blochin mukaan utooppisen tilan, ”Jumalan metsän”, joka pohjaa Danten havaintoihin pohjoisitalialaisen Ravennan kaupungin mäntymetsästä. Danten paratiisinäkyyn sisältyvä kuva metsästä kytkeytyy länsimaisen maalaustaiteen Arkadia-kuvastoon. (Bloch 2000: 32; Bloch 1986: 823.)⁷⁴ Arkadian metsikkö on tunnetusti merkinnyt ihmiskunnan alkukotia – jo siihen verrannollisessa kulta-ajan myytissä (ks. esim. LeCoq & Schaer 2000: 35). Bloch tulkitsee Danten kuvauksen pohjalta metsikköä modernin Arkadian kuvana ja symbolisena minuuden metsänä. Se on hänelle yhtäältä itseksi tulemisen tila (maailman käsittäminen kotina) ja toisaalta ylevä esteettisen muutoksen tila, johon sisältyy ajatus mietiskelystä ja harmonian kokemuksesta.

Bloch (2000: 32) käsityksessä utooppiseen maisemaan lukeutuu kielikuva luovasta minästä: ”kristallinen minuuden metsä” (*the self’s crystalline forest*, ”*Ichkristallwald*”).⁷⁵ Hän kuvailee unta sisäänpäin kääntyneenä itseensä sulkeutumisen tilana, joka vertautuu metaforisesti metsässä kävelemiseen ja kokijan psykofyysiseen sulautumiseen metsään. Blochille kielikuva metsästä liittyy ekspressionistisen taiteen taivoon kokemukseen, jossa katsoja muuttuu osaksi katseen kohdetta.

Bloch ajattelussa metsä on itsensä löytämisen paikka ja merkitsee ihmisen minäkäsitystä. ”Kristallinen minuuden metsä” on itseymmärryksen metafora. Sen kautta ihminen kytkeytyy maisemaan ja luo maailmakäsitystään. Ajatus näkyy ilmaisussa ”tulemisen tilan metsä” (*a becoming-the-forest*, *ein Waldwerden*). (Ibid.) Tulkitsen, että Bloch kytkee tässä utooppisen prosessinäkemyksensä Arkadian metsämetaforaan. Hän kuvailee materialismista, marksismista ja saksalaisesta luonnonfilosofiasta ammentavan utooppisen prosessifilosofiansa mukaisesti metsän olevan jotakin vas-

⁷³ Bloch 1986: 915. Ks. myös Bloch 2000: 18–26 sekä Dante Alighierin *Jumalainen näytelmä* (*Divina Commedia*) 3, *Paratiisi*.

⁷⁴ Samanlainen näkymä on esillä alankomaalaisen Studio Driften *Drifters*-teoksessa (2017), joka oli esillä Amos Rexissä Helsingissä vuonna 2019. Skotlannin ylämaiden mäntymetsä näyttäytyy arkadisenä paikkana, jossa ei ole ihmisiä, vain ihmisten utooppista rakennusainetta, betonimoduuleja. Studio Drift (2019) vertaa niitä näyttelysteessä Moren (1516) kuvaamaan aineeseen, josta *Utopian* asukkaat rakentavat kotinsa.

⁷⁵ Ilmaisu ”a becoming-the-forest” (*ein Waldwerden*), metsäksi tuleminen, vertautuu maailman muuttumiseen kuvaksi. ”Minän kristallinen metsä” (*Ichkristallwald*) viittaa taasen ihmisen luovuuteen.

ta muotoutumassa olevaa. Metsä on vertauskuvallisesti peili maailman käsittämiseen.⁷⁶ Minuuden kokemuksen lisäksi metsä liittyy Blochilla yleeseen luontokokemukseen ja mietiskelyyn romantiikan maisemamaalauksen tapaan.

Nondalin maalaukset metsäaukioista havainnollistavat nähdäkseni hyvin Blochin kuvaamaa, Arkadiaan kytkeytyvää unelmoinnin ja fyysisen unen tilaa. Niissä ollaan usein tiedostumattoman tasolla metsän sisällä. Ne merkitsevät ihmisen sulautumista metsään luovuuden tilana. Niiden arkadiset metsiköt ja vesitöt vastaavat melko tarkkaan Blochin metsämetaforan luonnehdintoja. Varhaisempi tuotanto vuosilta 2000–2006 esittää usein Arkadian metsikköä ja laaksoa iltahämärässä vesistöjen huokuessa elinvoimaisuuden ja rauhan tunnetta. Maalauksen *Skogbadere (Metsän uimareita)*, 2005, 170 x 150 cm) metsänsisustassa höyryää lähde tai lampi, jossa kylpee ihmishahmoja. Maalauksessa *Skumringsbader (Iltahämäräkylpyjä)*, 2003, 73 x 115 cm) kylpijä rauhoittuu metsälammessa. Viereisellä pastoraaliniityllä käyskentelee lampaita. Unenomaisen maiseman tunnelma on arvoituksellinen.

Nondalin maalausten metsissä näkyy toistuvasti vedenpinnan, kuten metsälampien heijastuksia taivaasta, jotka tulkitseen blochilaisittain metaforaksi kimmeltävästä



Kuva 7. Astrid Nondal, *Skogbadere (Metsän uimareita)*, 2005, öljy kankaalle, 170 x 150 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.

Nondalin maalausten metsissä näkyy toistuvasti vedenpinnan, kuten metsälampien heijastuksia taivaasta, jotka tulkitseen blochilaisittain metaforaksi kimmeltävästä

⁷⁶ Bloch (2000: 32) rinnastaa luontoon sulautumisen kokemuksen ekspressionistiseen maalaustaiteeseen, joka erityisesti tulkitsee ihmisen minuutta ”tulevaisuuden näyttävän taikapeilin” tavoin. *Uni* (”Dream”) -nimisessä kaunokirjallisessa esseessään Bloch (2000: 34) kuvaa metsän merkitystä säveltämiselle, metsän esteettistä musikaalisuutta ja katsojan kehollista sulautumista metsän tilaan. Bloch (1986: 357) myös mainitsee esimerkkinä satujen sisältämästä utooppisesta unelmoinnista E.T.A. Hoffmannin (1776–1882) *Der Goldne Topf* -tarinan (suom. *Kultainen malja. Satu uudelta ajalta*, 1809) sankarin Anselmuksen, joka löytää itsensä uudelleen vaellellessaan niityillä ja metsässä.

ja kristallisesta minäku-
vasta.⁷⁷ Metsänsisäisyys
kontrastoituu maalauk-
sissa maailmanvaloon, jo-
ka välkkyi lehvästön vä-
listä. Maalauksissa tois-
tuvan sinisen taivaan voi
käsittää Blochin termein
”kristallisena [- -] kim-
mellyksenä”. (Ks. esim.
Bloch 1986: 837, 858–
859.)⁷⁸ Tulkitsen, että
Bloch tarkoittaa kimmeli-
lyksellä valon, vedenpin-
nan ja taivaankannen hei-
jastumia, jotka maisemal-
lisina elementteinä inspi-
roivat ihmistä.⁷⁹ Myös
Dante kuvaa *Paratiisin-*
sa vuorilla taivaan kirk-
kautta.

Nondalin maalaus
Speiling (Peili), 2009, öljy
kankaalle, 140 x 115 cm)
esittää veden pintaan
heijastuvaa metsikön
siluettia ja taivasta. Lat-
vuston siluetti on häilyvä
ja leviää veden aaltoile-
vaan liikkeeseen ohja-
ten katseen alareunan



Kuva 8. Astrid Nondal, *Skumringsbader (Iltahämäräkylpöjä)*, 2003, öljy kankaalle, 73 x 115 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.



Kuva 9. Astrid Nondal, *Speiling (Peili)*, 2009, öljy kankaalle, 140 x 115 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.

⁷⁷ ”Metafyysinen utopia on kuva – ei vain ulkoinen tila vaan myös sisäinen tila, jolla on oma moodinsa. Maalaukset havainnollistavat tätä tunnelmaa, kuten turvallista luonnossa olemista, hyvää oloa ja ihmisen tarvetta olla luonnossa [- -].” (AN 2016, suom. HR.)

⁷⁸ Bloch (1986: 915) toteaa antiikin pastoraalirunouden pohjalta: ”Arkadia sijaitsi alusta alkaen puiden alla (varjossa), lähteiden äärellä ja muissa paratiisin elementeissä, ei kaupungissa, kuitenkin kimmeltävänä.” (Suom. HR.)

⁷⁹ Ks. myös Närhi 2009, 90–98, kuvat 3 ja 4. Närhen määrittelemässä paratiisimaiseman arkkityyppisessä metsäinteriöörissä sijaitsee lähde tai virtaavaa vettä. Närhen määritelmä vertautuu myös Arkadian ikonografiaan, joka on vaikuttanut kristillisen paratiisimyytin topografiaan.

vedenpinnan hohkaamaan pilviseen valoon. Elliptinen efekti kierrättää katsetta puiden latvoista pilvien hohtoon ja takaisin (vrt. Bloch 1986: 389). Kuvan rajaus luo vaikutelman siitä, että metsikkö sijaitsee katsojan yläpuolella kaukaisuudessa, vaikka sen siluetti onkin zoomattu katsojan varpaiden eteen. Metsän kuvajainen on etäännytetty kaukaiseksi illuusioksi. Maalaus herättää ajatuksen siitä, miten katse rajautuu johonkin tiettyyn kohtaan maisemassa ja kuinka taivaalle päyily on osa tiedostumatonta toiveajattelua.

Ved elva (Joen luona, 2003, öljy kankaalle, 73 x 83 cm) kuvaa myös auringon valaisemaa metsäaukiota. Vihreämeikkoinen nainen lepuuttaa jalkojaan lammessa hämärän lehvästön keskellä. Päiväuni kääntyy nocturneen (vrt. Bloch 1986: 88–102). Lehväikkunoiden takana kirkkaansininen taivas täyttyy pilvistä. Maalaus on maalattu samana vuonna kuin *Om hundre år er allting glemt* ja jatkaa kuvausta levosta Arkadian metsikössä. Maalaus viittaa paratiisiin ja Blochin käsittelemään unelmoinnin ja unen teemaan. *Bak noens rygg* (Jonkun selän takana, 2005, 114 x 97 cm) kuvastaa samoin Eedenin vesiä ja kukkivaa vehreää laaksoa etäisine vuorrenhuippuineen. Kylpijän selän takana kulkevan metsäkauriin voi tulkita viittaavan raamatullisen Eedenin kuvallisiin esityksiin, joissa ihmisen ympärille on aseteltu

usein eläinlajeja Nooan arkin tapaan.⁸⁰ Toisaalta selän takana hiipivän kauriin voi lukea tulkitana ihmisen ja luonnon välisestä vuorovaikutussuhteesta. Klassisen maalaustaiteen Arkadian kuvauksiin viittaa puolestaan heleän sinertävä taivas, joka on tyypillinen muiden muassa Poussinin ja Lorrainin maisemataiteessa. Kuvapinnan peittävä lehtimassa sekä katsojaan selin oleva kylpijä luovat kuitenkin jännitteisen ja uhkaavan tunnelman.



Kuva 10. Astrid Nondal, *Ved elva* (Joen luona), 2003, öljy kankaalle, 73 x 83 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.

⁸⁰ Ks. esim. Peter Wenzel (1745–1829), *Aatami ja Eeva Eedenin puutarhassa*, n. 1800–1829, 336 x 247 cm. Vatikaanin museot.



Kuva 11. Astrid Nondal, *Bak noens rygg (Jonkun selän takana)*, 2005, öljy kankaalle, 114 x 97 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.

2.4 Jälkitekollinen Arkadia

Tulkitsen Nondalin kuvaavan metsämetaforan lisäksi Blochin ”ikuisen sunnuntaikuvan” (*the residual Sunday, das gebliebene Sonntag*) kaltaista jännitteistä modernismin jälkeistä Arkadiaa. Bloch nimeää 1800-luvun lopun ranskalaisen maalaustaiteen kesäisen Arkadian metsikön tai puistikon porvarillisen ”ikuisen sunnuntain” utopia-kuvaukseksi. Maalauksista välittyvä moderni pariisilainen luontokokemus on Blochin mukaan vastakohta esiteollisen ajan taiteesta kumpuavalle ”kristalliselle minuuden metsälle” mietiskelyn paikkana. Mietiskelyä ei nimittäin harjoiteta ”porvarillisissa sunnuntaikuvissa”, kuten Georges Seurat’n maalauksessa *Sunnuntai-iltapäivä La Grande Jatten saarella* (1884–1886, 207.6 cm x 308 cm, Art Institute of Chicago). Blochin (1986: 813–814) tulkinnassa 1800-luvun lopun tiukkoihin vaatteisiin pukeutuneet, jäykän ja luonnottoman oloiset hahmot viittaavat siinä tylsyyteen.

Maalauksen nukkemaiset hahmot ovat tosiaan menettäneet yhteyden itseensä ja ympäröivään maailmaan, eikä syvällisempi itsetutkiskelu heiltä luonnistu. Bloch viittaa nähdäkseen tulkinnallaan teollisen vallankumouksen aikaiseen maallistumiseen. Luonnosta etääntynyt pariisilainen porvaristo sekä työväenluokka vietti tuolloin vapaapäivänsä vaikkapa piknikillä puistossa tai matkusti junalla Pariisiin lähimaaseudulle kokemaan ”aitoa” ja tervehdyttävää luontoa Vergiliuksen paimenten tapaan, kuten taidehistorioitsija T. J. Clark kuvaa. (Clark 1984, passim, erit. 182–204, 261–267.) Kaupunkilaisen luonnollisesta elämästä irtautunut arki kuuluu olennaisesti Blochin määrittämään modernin Arkadian ideaan.

Luen Nondalin Arkadian myös Blochin ”ikuseksi sunnuntaikuvaksi”. Ympäristöstään irrallinen staffaasi- eli täytehahmo, jonka Bloch ja Clark tunnistavat Seurat’n maisemasta, löytyy Nondalinkin maalauksista. (Bloch 1986: 813–814; Clark 1984: 198–204.) Maalausten staffaasihenkilöt eivät yleensä ole integroituja niitä ympäröiviin maisemiin, toisin kuin saksalaisen romantiikan pastoraalimaalausten paimenet tai vaeltajat. Seurat’n hahmojen tavoin erityisesti naispuoliset hahmot vaikuttavat usein jäykiltä. Nicolas Poussinin 1600-luvun maalauksiin sisältyvien allegoristen jumalhahmojen tavoin ne eivät ole luonnollinen osa elinympäristöään (McTighe 1996: 125).⁸¹ Staffaasit on poimittu usein onnettomuuksia tai hypnoosia esittävästä kuvastoista.⁸²

⁸¹ Taidehistorioitsija Sheila McTighe (1996: 125, 136) tulkitsee esimerkiksi Poussinin *Orfeus maisemassa* (*Landscape with Orpheus*) -maalauksen (n. 1648, Louvre) symbolisen jumalhahmon olevan eräänlainen hieroglyfinen koodi ja osoittavan taiteilijan ymmärrystä mytologisista allegorioista hieroglyfien tapaisina merkkeinä ja piktogrammeina. Tämä saattoi olla Poussinin myöhäisten maisemien omalaatuisten mytologisten aiheiden takana. Merkit perustuivat ns. Barberinin piirin oppineiden sekä libertiinien antiikista tekemiin tulkintoihin, joissa ihannointiin ihmisen tasapainoista suhdetta luontoon. Samoin Nondalin ihmishahmo koodaa modernin ihmisen todellisuuden luontoon.

⁸² Nondalin mukaan onnettomuuksiin joutuneet naishahmot putoavat tai ovat lähellä putoamista ja merkitykseltään surrealistisia sekä absurdeja: ”Ne perustuvat kotonani

Ranskalaisesta kuvaustavasta poiketen Nondal sijoittaa hahmonsä keskele syvän itsereflektion tilaa, ”kristallisen minuuden metsää”. Lepäilevän tai oksalla istuvan staffaasihahmon lisäksi vuosien 2003–2006 maalauksissa moderneihin vaatteisiin pukeutunut naisfiguuri on usein metsikössä kaatumaisillaan tai tajuttomassa tilassa. Maalauksen *Om hundre år er allting glemt* hahmo sulautuu maisematilaan tavalla, joka korostaa kokemusta unenomaisesta tajunnanmenetyksestä keskellä kirkasta kesäpäivää. Unen vaarallisuuden tuntu toistuu pyöräyttävässä lehtimassakehyksessä.

Luen hahmojen välittävän ympäristöstä irtautumisen tunnetta, joka on tunnusomaista välinekeskeiselle internet-laitteisiin kytkeytyneelle 2000-luvun kulttuurille. Tulkitsen erityisesti kaatumaisillaan olevien tai tajuntansa menettäneiden naishahmojen symboloivan länsimaisen modernisaation tuhoisia puolia, kuten pohjoismaisissa yhteiskunnissa yleistynyttä masentuneisuutta ja koneteknologian aiheuttamaa kokemusta luonnosta ja muista ihmisistä etäännyttämisestä.

Maalauksen *Blindsone (Pimento/Katvealue)* horjuva naishahmo on putoamaisillaan suuren kivenlohkareen päältä myrkynevihreään levävirtaan. Nainen on ikään kuin jäänyt loukkuun keskelle virtaa, jonka saastunut jäteaines on vallannut. Arkadian metsikössä on läsnä onnettomuuden tuntu. Kuvan oikeassa laidassa toteemin lailla kohoava sähkömastot korostaa ihmisen energiankäyttöllään aiheuttamia muutoksia ja viittaa teknologisoituneen nyky maailman hyötypohjaiseen luontosuhteeseen. Sähköjohtotot masto ja pilaantunut vesi viittaavat teollistumiseen ja ihmisen asuttamaan luontoon, kuin myös Nondalin kotikaupunkiin Tyssedaliin, jossa keskeinen työn takaaja on ollut metallinjalostusyhtiö. Nondal todisti siellä omin silmin, kuinka yhtiö saastutti paikallista luontoa. Hapettunut vihermassa, hylätty sähkömastot, kaatuva nainen ja tummanpuhuva taivas sävyttävät siten Nondalin Arkadian potentiaalisen tuhon kuvaksi.⁸³

olleeseen kirjaan onnettomuuksista, jossa on kuvia rouvista putoamassa tuolilta ja niin edelleen. Olen käyttänyt niitä maisemamaalauksissani, kuten istumassa oksalla. Mutta nämä hahmot eivät ole yhteydessä maisemaan. Ne putoavat tai ovat putoamaisillaan. Ne ovat surrealistisia ja absurdeja. Jokin ei ole oikein. Hahmot tulevat esiin maisemasta – samoin kuin sähkömastot – voiman elementtinä.” (AN 2016, suom. HR.)

⁸³ Nondal toteaa synnyinkaupunkinsa teollisuuden olleen sen asukkaille työpaikan turvaaja, mutta toisaalta suuri saastuttaja. Teollisuudesta valui vuonoihin metallimyrkkyjä, joka sai Nondalin huolestumaan ympäristöstään. Sähkömastot ikonografian voi tulkita viittaavan näihin ympäristövaaroihin. Hänen mukaansa sähkömastot merkitsee ”voimaa” ja ”vaaraa”. Se tuo maalauksiin jännittyneisyyttä ja dystooppisen efektin huomauttamalla, että idyllillä on myös toinen puoli. Maalauksiin sisältyy taiteilijan mukaan aina tunne siitä, että jotakin dystooppista tulee kohta tapahtumaan. Nondal kertoo: ”Vartuin teollisuusalueella. Tehtaat ja teollisuus toivat töitä ihmisille ja kohenivat taloutta. Se oli kuitenkin samalla dystooppinen maisema. Männyt eivät kasvaneet. Kukat eivät kasvaneet. Kesällä kaikki oli tuhattu. Tehdas valutti myrkkyä vuonoihin, kuten raskasmetalleja (esim. kadmiumia). Se oli dystopia. Romantiikan maalareiden tavoin tehtaiden tullessa kaippuun metsiin säilyi. Tuhoutunut luonto ja huoli maapallosta – ihmiset ovat niin pieniä suhteessa luontoon. Esimerkiksi outo horjuva naishahmo



Kuva 12. Astrid Nondal, 2006, *Blindstone (Pimento/Katvealue)*, öljy kankaalle, 180 x 220 cm. Lillehammer Kunstmuseum, Lillehammer. Kuva: Halvard Haugerud.

Samalla maalaus on kuitenkin Blochin ”kristallisen minuuden metsän” tavoin maailmasuhdetta pohdiskeleva. Pakopaikkana näyttäytyvän metsikön ja naishahmon voi lukea suhteessa Blochin määrittämään modernin yksilön haluun tuntea pastoraali ja maailma äidillisenä kotimaana. Blochin mukaan ihminen tavoittelee utooppista mahdollisuutta tulla sinuiksi itsensä kanssa onnistuneesti saavuttamassaan maailmassa. (Bloch 1986: 312–316, 915.)

ison kiven päällä on surrealistinen maalauksessa *Blindstone*: Vaara. Putoaminen. Aina on olemassa toinen puoli: sekä idyllinen maisema että dystopia. Jos maalauksissani olisi kuvattuna vain pelkkä utopia, ne olisivat kitschiä. Utopia on myös toiseuden uhka, toisella puolella on dystopia.” (AN 2016, suom. HR.) Ks. myös Olafur Eliassonin teos *Green River* (1998–2001), interventio joken levitetyllä vihreäksi värjäävällä aineella, joka toteutettiin maailmanlaajuisesti, muun muassa myös pohjoisella Fjallabak-reitillä Islannissa vuonna 1998. Eliassonin interventio-maataideteoksen myrkyinvihreän joen symboliikka näkyy *Blindsonessa*. Tämän lisäksi sen voi visuaalisesti rinnastaa Pohjanmerellä ja Itämerellä velloviin sinilevämassoihin. <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101541/green-river> (luettu 20.7.2019).

Oslolainen Nondal esittää *Paimenlaulujen* taivoin kaupunkilaisen eskapistisen kuvitelman projisoituna koskemattoman luonnon ideaaliin. Maalausten nimet, kuten *Sterk hypnose* (*Vahva hypnoosi*), *Ulvedrøm* (*Susiuni*) ja *Falle i kjærlighet* (*Rakastuminen*), korostavat unelmoinnin teemaa. Arkadiseen ikonografiaan kytkeytyy ideaalisia tunnetiloja, kuten ajattomuus, rauha, rakkaus, suoja, harmonia, kodikkuus ja unenomaisuus. Ne ovat tyypillisiä *Paimenlauluissa*. Etenkin ajattomuus kuuluu paratiisimyytteihin, kuten Sargent (2000: 8) toteaa. Ajattomuuteen Nondalin



Kuva 13. Astrid Nondal, *Ulvedrøm (Susiuni)*, 2005, öljy kankaalle, 114 x 97 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.

maalauksissa viittaavat uneen tai tajuttomuuden tilaan vaipuneet naishahmot. Eskapismiin, kuten arjesta pakenemiseen kuvittelun avulla, liittyy myös tiedostumaton tila – ympäröivän fyysisen todellisuuden huomiotta jättäminen, joka kytkeytyy dystooppiseen tuhon mahdollisuuteen.⁸⁴ Utopian vastapari on aina dystopia (vrt. Claeys 2016).

Tunteet ovatkin keskeinen osa Nondalin maalausten (post)postmodernia⁸⁵ Arkadiaa. Staffaasihahmo ilmentää yhdessä maisemaelementtien ja värimoodien kanssa luontokokemukseen kytkeytyviä ristiriitaisia tunteita. Myrkyttynyt paratiisin lehvästö sekä tajuton tai horjuva ihmishahmo korostavat tuhoa ja irrallisuuden tuntua.

⁸⁴ Ks. eskapismien määritelmästä esim. Suikkanen 2012: 86, alaviite 4. Bloch kirjoittaa paljon tiedostamattomasta (*das Unbewußte*) ja sen yhteydestä utopiaan. Ks. esim. Bloch 1986: 77.

⁸⁵ Postmodernille 1980-luvun maalaustaiteelle on tyypillistä esittää esimerkiksi maalin omaa pintaa ja olla tietoinen maalauksen kuva-aiheiden jäljennettävyydestä ja kuluneen kuvaston toistumisesta visuaalisessa kulttuurissa. 2000-luvun maalaustaiteen kehystää itsensä suhteessa omaan paikkaansa maalaustaiteen historiassa sekä sidoksissa näyttelykäytäntöihin ja teknologioihin. (Iitiä 2009: 12.)

Asetelma viittaa luonnollisen maailman ja ihmisen väliseen konfliktiin.⁸⁶ Maalaukset (erityisesti *Blindsone*) esittävät metsikön yhtäältä tajunnan menettämisen ja tuhoutuvan luonnon tilana mutta toisaalta harmonisena paikkana.

1900-luvun utopiakirjallisuudessa kuvataan usein arkadisias maisemia osana modernin elinympäristön dystopiaa.⁸⁷ Nondalin maalaukset ovat Huxleyn *Uljaan uuden maailman* kaltaisesti dystooppisesti jännittyneitä ja viittaavat teknologisoituneessa ja koneellistetussa maailmassa elävän ihmisen monimutkaiseen ympäristö- ja maisemasuhteeseen.⁸⁸ Huxleyn *Uljaan uuden maailman* ja Blochin ikuisen sunnuntaikuvan välittämä dystooppinen modernismi tuntuu Nondalin maalauksissa. Ihminen kuvataan niissä kaikissa luonnosta etäännyneenä, mutta kuitenkin sinne kaipaavana. Etenkin vuosien 2003–2006 maalausten tajuttomista tai kaatumaisillaan olevista hahmoista aistii hypolyidisen levottomuuden ja epämukavan tunnelman (vrt. Barker 2000: 10, 12–14; Poussin & Jouanny 2010). *Blindsone*-maalauksessa horjuvan naisen läsnäolo maisemassa värityy uhkaavana yhdessä tumman purppuraisen taivaan ja myrkyinvihreän lehtimassan kanssa. Taivas on synkkä myös maalauksessa *Dødvinkel* (Sokea piste/Katve, 2006, öljy kankaalle, 180 x 220 cm). Värien, maisemaellementtien ja staffaasihahmon käyttö



Kuva 14. Astrid Nondal, *Dødvinkel* (*Sokea piste / Katve*), 2006, öljy kankaalle, 180 x 220 cm. Kuva: Halvard Haugerud.

⁸⁶ Skeide kuvaakin Nondalin maalausten staffaasihahmojen luovan ”fantastisten metsämaisemien lisäksi” omalta osaltaan vaikutelmia ”tarinoista ja myyteistä”. Hänen mukaansa tällaiset staffaasihahmon ja maiseman yhdistelmät ovat tyypillisiä Nondalin maalauksille. Hän kuvaa hahmojen olevan usein omissa maailmoissaan, unenkaltaisissa tilanteissa ja ignoroivan ympäristönsä. Skeide 2006: 20.

⁸⁷ Ks. myös esim. Zamjatinin *Me*.

⁸⁸ Maisemasuhteella tarkoitan Leena Rossin (2015) kuvaaman ympäristösuhteen kaltaista käsitettä. Rossin mukaan ”[y]mpäristösuhde tarkoittaa kaikkea, mitä ihminen tekee ympäristössään, ympäristölleen ja ympäristönsä vaikutuksesta tai innoittamana. Se on sosiaalinen, historiallinen ja kulttuurinen ilmiö, joka kehittyy varhaislapsuudesta lähtien kodista käsin ja muotoutuu elämän loppuun asti.” Yhtä lailla ymmärrän maisemasuhteen kehittyvän W.J.T. Mitchellin (1994: 5) määritelmän mukaisesti ihmisen ja luonnon välisen vuorovaikutuksen kautta. Ympäristösuhteella viitataan myös ympäristöestetiikka Arnold Berleantin (1994: 155–164) näkemykseen, jonka mukaisesti ihminen on osa ympäristöään ja ympäristöä voidaan tutkia esteettisen tarkastelun keinoin. ”Ympäristö syntyy minäni – havainnon lähteen ja synnyttäjän – sekä aistimusteni ja toimieni fyysisten ja sosiaalisten edellytysten välisestä molemminpuolisesta vuorovaikutuksesta.” (Berleant 1994: 157.) Nondal tutkii kotiseutunsa maisemia maalauksissaan yhtä lailla kriittisesti.



Kuva 15. Astrid Nondal, *Figure i tre (Hahmo puussa)*, 2006, öljy kankaalle, 140 x 165 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.

tuottavatkin yhdessä Nondalin maisemiin psyykkisesti jännitteisen utooppis-dystooppisen moodin.⁸⁹

Maalauksissa toistuvat myrkyinvihreä lehtimassa, sähkömasto, horjuva tai tajuton staffaasihahmo ja painostavan pinkki tai tumma taivas toimivat uhkan moodillaan myös ympäristökriittisenä kannanottona. Kritiikki kohdistuu modernin talousutopian tavoitteluun luonnonvarojen hyväksikäytön kustannuksella.⁹⁰ Teoksessa *I sam-*

⁸⁹ Kuten Skeide (2006: 20) huomauttaa, Nondal korostaa värien käytöllään ja sommitelmillaan maisemiensa keinotekoisuutta. Skeide tulkitsee oudon teennäisen tunnelman olevan maalauksille tyypillistä. Nondal (AN 2016) kuvailee värienkäyttöään: ”Käytän väriä maalauksen tunnelmien (moodien) luomiseen. Käytän paljon vihreää. Haluan käyttää vihreää. Minulla on syy sen käyttämiseen. Vihreä ei ole väri. Se on neutraali sekoitus ja pohjaväri. Toisaalta maalauksissani on usein myös keltainen, pinkki tai oranssi taivas. Käytän keltaista havaintooni, kuten joskus havaitsemani oudon näköiseen keltaiseen taivaaseen, pohjaten. Se on speaktaakkelimainen väri, johon kytken suunnattoman, dystooppisen tunteen. Siinä on ahdistusta ja pelkoa, mutta ne ovat kiinnostavia. Esimerkiksi kun on yksin vuorilla ja katsoo speaktaakkelia taivaalla, se on kuin varoitus tai tuntuu kuin varoitukselta [- -].”

⁹⁰ AN 2016.



Kuva 16. Astrid Nondal, *Sterk hypnose (Voimakas hypnoosi)*, 2005, öljy kankaalle, 99 x 125 cm. Utenriksdepartementet (Norjan ulkoministeriö), Oslo. Kuva: Halvard Haugerud.

me øyeblikk (Samalla silmänräpäyksellä), 2006, 140 x 165 cm) myrkyinvihreän lehtimassan ja painostavan pinkin taivaan vuoropuhelu sähkömaston kanssa muistuttaa teollisuuden luonnossa aiheuttamasta tuhosta.

Unelmointi voi olla huumaavan vaarallista, kuten Anna Tuori (AT 2014) toteaa. Nondalin sen enempää kuin Tuorin Arkadia ei Huxleyn kuvauksen tavoin ole yhtä huoleton kuin *Paimenidylleissä*. Nondal muokkaa muistoaan havainnoimastaan metsästä, laaksosta tai vuoristomaisemasta korostetun surrealistisin sävyin. Maalauksessa *Sterk hypnose (Voimakas hypnoosi)*, 2005, öljy kankaalle, 99 x 125 cm) utooppisuutta välittää metsäaukion rauhallinen tunnelma ja unelmoinnin teemaan kytkeytyvä vehreään laaksoon ja lumisille vuorille avautuva maisemaikkuna. Iltapäivävalon valaiseman *Sterk hypnos*en lehvästöseinä paljastaa maalauksen keskialalta kuitenkin kontrastina kohtauksen, jossa hypnoosissa oleva vihreämekkinen nainen leijuu ilmassa virtaavan veden yläpuolella. Naisen päätä pitelevä pukuasuinen mies näyttää ohjaavan hypnoositilaa. Harmoninen illuusio Arkadiasta saa uhkaavan sävyn. Maisema toimii näyttämönä kohtaukselle, joka on lainattu 1880–90-luvun pseudotieteellisistä kuvauksista (vrt. esim. Magendie 2007: 150). Uskonnollisia ajatuksia tieteelliseen materialismiin yhdistäneet aikakauden maalarit esittivät ja ihailivat tuolloin



Kuva 17. Astrid Nondal, *I samme øyeblikk* (*Samalla silmänräpäyksellä*), 2006, öljy kankaalle, 140 x 165 cm. Universitetet i Oslo (Oslon yliopisto). Kuva: Halvard Haugerud.

hypnoosia.⁹¹ Tajunnan teemaan kytkeytyen Nondal kommentoi siten maalauksellaan myös psykoanalyysin kehittämiä vääristyneitä uskomuksia esimerkiksi naisten hysteriasta.⁹²

Sterk hypnose kuvastaa pakenemista ihmisen rakentamasta ympäristöstä, kaupungista sekä 2000-luvun työelämän kiireestä. Myös maalaukset *Innover* (2005, 99 x 125 cm, öljy kankaalle) ja *Figure i tre* (*Hahmo puussa*, 2006) sisältävät tunteen turvallisesta metsästä. Arkadian tavoittamisen vaikeutta *Pimennossa* ja *Voimakkaassa hypnoosissa* kuitenkin symboloi horjuva tai tajuton naisfiguuri. Myös maalauksessa *I samme øyeblikk* (*Samalla silmänräpäyksellä*, 2006) naisahmo purppuranvärisessä mekossa on uhkaavasti kaatumaisillaan korkealta puunoksalta ja häntä ympäröivät vain puiden latvat.

⁹¹ Ks. esim. Kaplan 2003 [2012]. Tämä näkyi esimerkiksi 1880–90-luvun symbolistien maalauksissa.

⁹² Ks. esim. Josef Breuerin ja Sigmund Freudin *Tutkielmia hysteriasta* (saks. *Studien über Hysterie*, 1895).

2.5 Toivenäkymä lehväikkunasta

The fact that we can thus sail into dreams, that daydreams, often of a completely uncovered kind, are possible, indicates the great space of the still open, still uncertain life of a man. Man spins out wishes, is in a position to do so, finds a wealth of material for them, even if it is not always of the best, most durable quality, in himself.

(Bloch 1986: 195.)

Blochin näkemys on, että ihmismielellä on taipumus unelmoida tulevaisuudessa avautuvista mahdollisuuksista. Maantieteellistä unelmointia konkretisoi nähdäkseni maisemamaalauksen historiassa toistuva motiivi, jossa puun lehvästön ”ikkunoiden” välistä avautuu näkymä etäiseen (ja eteläiseen) maisemaan. Tulkitsen tällaisen klas-sisen lehväikkunan tuovan utooppisen unelmoinnin moodia Nondalin maisemiin pyörryttävän lehvämassan samanaikaisesta uhkaavuudesta huolimatta. Katsojalle välittyy tunne kurkistamisesta puun takana näkyvään paratiisilaaksoon. Lehväikkunat rakentavat maalauksiin elliptisen perspektiivin, joka kierrättää katsetta metsikön lehvästössä. Elliptinen muoto on omiaan luomaan illuusiota jatkuvuudesta, kuten taidehistorioitsija Henri Zernerin (2000) mukaan tapahtuu ranskalaisen Théodore Rousseau'n (1812–1867) pastoraalimaalauksissa.⁹³

Lehväikkunan näkymä – maisema maiseman sisällä – on yleinen kuva-aihe länsimaisen maalaustaiteen historiassa. Tällainen maisemaikkuna löytyy vaikkapa Poussinin *Neljä vuodenaikaa* -sarjan maalauksesta *Kevät* (n. 1660–1664, 117 x 160 cm, toinen versio, Louvre, Pariisi). Myös keskiaikaisen *Historia Alexandri* -teoksen *Kuun ja auringon puu* -kertomuksen kuvituskuvasa puiden lehvästön välistä piirtyy näkymä etäiseen paratiisiin kaupunkiin, jota ympäröi muuri (ks. Lecoq & Schaer 2000: 56–57). Usein Nondalin maisemaikkunoista näkyy tällainen renessanssin ajan maalaustaiteelle, Jan van Eyckin (n. 1390–1441) *Kansleri Rolinin madonnan* tapaan (n. 1435, 66 x 62 cm, öljy levyille, Louvre, Pariisi), tyypillinen laakso, jonka takana siintää sinisiä vuoria. Lehväikkuna symboloi maalauksissa edessäpäin hämöttävää

⁹³ Zernerin (2000: 37–40) mukaan Théodore Rousseau toistaa ovaalimuotoja metsiköitä esittävässä maalauksissaan, erityisesti teoksessaan *Metsänreuna Fontainebleaussa, laskeva aurinko* (*The Edge of the Forest at Fontainebleau, Setting Sun*, n. 1850, Louvre). Zerner yhdistää ovaalimuodot ajatukseen minäkuvan uudistumisesta ja tulkitsee, että Rousseau'n maalaukset tuovat taiteeseen uuden esteettisen esittämisen tavan, joka ajalle epätyypillisesti kuvaa ”interiöörimaiseman” ilman korkealta näköalapaikalta avautuvaa laajaa horisontaalista näkymää. Zerner liittää tähän kuvakulmaan romantiikan ajan taiteilijoille tavanomaisen maaseudun idealisoinnin. Rousseau'n tapa yhtenäistää maisemanäkymä elliptisellä perspektiivillä heijastaa romantiikan ajan luontoykseyden ajatusta.

unelmaa ja utopiaa, joka rakentuu perspektiivisen tilailluusion avulla.⁹⁴ Mielenkiintoista kyllä, myös August Strindbergin (1849–1912) maalaus *Ihmema* (*Underlandet*, 1894, öljy kartongille, 72.5 x 52 cm, Nationalmuseum, Tukholma) kuvaa tällaista lehvästöstä avautuvaa utooppista näkymää.

Kuten Skeide panee merkille, Nondal toteuttaa maalauksensa modulaarisesti, mikä on tyypillistä kiinalaiselle ja länsimaiselle maisemataiteelle. Hän toisin sanoen rakentaa illuusion maisemasta yhdistelemällä eri paikoissa havainnoimiaan maisemaelementtejä yhtenäiseksi näkymäksi.⁹⁵ Modulaarinen ”maisema maisemassa” on yleinen renessanssin ajan maalaustaiteessa, esimerkiksi edellä mainitussa maalauksessa *Kansleri Rolinin madonna*.⁹⁶

Nähdäkseni lehväikkunasta avautuva näkymä on siten Nondalin töissä yksi olennainen utooppinen maisemaelementti, joka tuo maalauksiin unelmoivan tunnelman.⁹⁷ Nondal käyttää useissa arkadista metsikköä kuvaavissa maalauksissaan korkealta havainnoitua, katsojalle horisontaalisesti lehvämassan välistä avautuvaa näkymää vihreään laaksoon ja laakson takana sinertäville etäisille vuorille. Tällainen on esimerkiksi maalauksissa *Sterk Hypnose (Vahva hypnoosi, 2005)* ja *Innover (Sisällä-ylhällä, 2005)*. Leonardo da Vincin (1452–1519) mukaan avaraan laaksoon avautuva näkymä on maisemamaalauksen lajille ominainen ja tukee mielikuvitusta (Gombrich 1966: 111–112). Etäinen laakso ja vuoristo siintävät myös Poussinin *Et in Arcadia ego II* -maalauksen taustalla.

”Lehväikkunasta” avautuva etäinen näkymä tuo turvalliseen metsäinteriööriin jännityksen ja arvoituksellisuuden tuntua. Kognitiivisen uskontotieteilijä Jani Närhen mukaan paratiisimaisemalle on ominaista tunne siitä, että katsoja on lehvästön suojassa havainnoimassa etäistä maisemaa. Metsän ”ikkunoista” näkyvä tai taka-alalla

⁹⁴ Lecoq & Schaer 2000: 46, kuvituskuvassa, 56. (Jean Wauquelin, *Chroniques d’Alexandre*, Bruges, 1448–49).

⁹⁵ Hollantilaiset 1600-luvun maisemamaalarit kuvasivat maisemaelementtejä eri puolilta Eurooppaa, kuten korkeita kivenlohkareita, kallioita, vuoria, meriä ja metsiä yhdistäen ne yhdeksi ”maailmanmaisemaksi” ja kosmografiaksi, jonka tavoitteena oli tuottaa katsojalle utooppisesti ideaalinen ja illusorinen maisemakokemus – yhtenäistetty kartta maailmasta. (Cosgrove 2007a: 92–93.) Skeide (2006: 20) kiteyttää: ”The various perspectives are not perfectly aligned; like on a flannelboard, widely different scenes are played out that do not necessarily have anything to do with each other, as they might have done in reality.”

⁹⁶ Bloch (1986: 799–800) analysoi kansleri Rolinin loggian avoimesta seinästä avautuvaa maisemaa toivemaisemana, jonka hän yhdistää maantieteellisiin utopioihin ja horisontin renessanssiajalla saamaan uuteen merkitykseen, sen ”unelma-arvoon” erityisesti Leonardolla. Nondal (2016) toteaa myös vaikuttuneensa Italian maalaustaiteesta ja ihailevansa näiden pienien maalausten tarkkuutta. Esimerkiksi Joachim Patinir (n. 1480–1524), Hieronymus Bosch (1450–1516), Lucas Cranach vanhempi (n. 1472–1553) ja myös Nicolas Poussin (1594–1665) ovat toimineet hänelle inspiraation lähteinä.

⁹⁷ Maiseman etu- ja keskialan lehväaukoista näkyy usein laakso tai kirkkaan sininen tai pilvinen taivas.

hahmottuva mielikuvituksellinen kumpuileva horisonttilinja tuo hänen mukaansa paratiisimaisemiin niille tyypillistä jännityksen tuntua. (Närhi 2009: 90–98, kuvat 3 ja 4.) Myös Nondalin suojaavan metsäinteriöörin sisuksista paljastuva Arkadian laakson kuvajainen vie katsojan mahdollisuuksien utopiaan.

Blindsone koostuu useista modulaarisista utopiamaiseman elementeistä. Takalalle sommitellut lumivalkoiset vuoret rakentavat kuvan taustalle ylevän, kuvan valoosimman, pakopisteen, kuten norjalaisen Nikolai Astrupin (1880–1928) maalauksessa *Maaliskuun aamu* (*Marsmorgen*, n. 1920, 65 x 46.5 cm). Vuorten voi nähdä tuovan lumenvälkeudellaan toivon pilkkahdusta muuten tummaan maisemaan.

Muita utooppisia elementtejä *Blindsonessa* ovat etäällä hämöttävä rannikkomaisema ja horisontaalinen metsänreunus vuoren edustalla, joka ohjaa katseen hieman vääntyneeseen, osittain kaatuneeseen ja jo kelottuneeseen puunlatvustoon. Puiden mustat siluetit vasten vaaleaa vuoristoa ohjaavat katseen pakenemaan etäisyyteen. Vääntyneet rungot ovat kokonsa ja muotonsa puolesta rinnastettavissa etualalla horjuvan naisen asentoon ja asettuvat siten vuoropuheluun dystopian kanssa. Ihminen horjuu ideaalisen villin luonnon keskellä – ympäristöstään irrallisena.⁹⁸ Pohjoismaisen romantiikan

⁹⁸ Vrt. Skeide 2006: 20, 22. Nondal (AN 2016) toteaa: ”Minulla on vahva yhteys Astropiin. Hän eli tässä samassa luonnossa Länsi-Norjassa. Luonto on siellä todella vihreää ja vahvaa – kuten vuoret, taivas, kontrastit ja värit – kun sitä vertaa itäiseen alueeseen, jossa pinnanmuodostus on tasaista ja pehmeää, kuten Oslon ympärillä. Olen kasvanut maisemassa, joka on todella selkeä (*clear*) – ei niin kuin itäinen Norja. Sisällä siellä [maisemassa] on energiaa ja tunne Länsi-Norjasta, joka on jättänyt pysyvän jälkensä minuun. En voi päästä näistä kokemuksista eroon, ja ne vaikuttavat siihen mitä nyt ajattelen ja tunnen [– –]. Oslon seudun puut ja metsät, joissa vietän paljon aikaa luonnon ympäröimänä, ovat miellyttäviä. Vartuin alueella, jossa ei ollut metsiä. Sen sijaan oli vuoristoa, vuonoja ja etäisyyttä. Tuntui tavallaan siltä, että oli suljettu sinne maisemaan. Vertaan sitä Wittgensteinin kirjoituksiin. Hänhän vietti aikaa Norjan vuoristossa vuonojen äärellä. Hänen vuorensa ovat metaforisia. Etäisyys on niissä sisäisen kasvun symboli ja niihin sisältyy atmosfääriin käsite. Olen siis itse kasvanut tuntemaan vuoret. Vuoria nähdäänkin seudulla, jossa vartuin metaforisuuden sijasta käytännöllisesti, ja niihin liittyy kokemuksia kuten hiihtäminen, patikointi ja sumu. Jopa nykyisessä kotikaupungissani Oslossa sumussa autolla ajaessani näen mielikuvituksessani sumun seasta vuoren huippuja tai vuoren sivustaa matalassa laaksossa. Vuoret ovat siksi maalauksissani maiseman ulkopuolella. Olen tottunut näkemään vuoria [– –]. Danten *Jumalaisessa näytelmässä* minua kiinnostavat myös metsä, vuoret ja se vahva tunne erilaisista maisemista. Voin tekstiä lukiessani kuvitella mielessäni nämä maisemat, vuoret ja maiseman topografian. Maisemani eivät kuitenkaan ole kansallismielisiä. Vartuin pienessä teollisuuskaupungissa. En voi siksi toimia kuin olisin kasvanut New Yorkissa. Ihmisen on oltava se, joka on. Kansainvälisellä kentällä toimittaessa on mielestäni parasta taiteilijana asettua sinne mistä on kotoisin. Parasta on se, että maalauksissa on oma persoonallinen kosketus. Norjassa on paljon erilaisia ihmisiä. [Parasta] on olla rehellinen itselleen. Minulla ei [kuitenkaan] ole syvää yhteyttä pohjoismaisen taiteen perinteeseen. Maalaukseni ovat enemmänkin havaintoja omasta ympäristöstäni, näin sattumanvaraisesti tehtyinä. Se mistä tulen on [kuitenkin] merkinnyt minut. Paikkakunta on merkinnyt minut.”

maalari August Cappelen (1827–1852) esitti Robert Rosenblumin (1988: 118) sanoin metsää ja puiden siluetteja koskemattoman luonnon symbolina, erityisesti kuvaamissaan vertikaalisesti kohoavien mäntyjen kuvissa. Astrupin ja Cappelenin tavoin Nondal rinnastaa ihmiskehon ikääntyviin puihin.

Nondalin maalaukset muistuttavat lehväikkunoillaan ja erilaisten maantieteellisten elementtien yhdistelyllään myös ”ensimmäisen maisemamaalarin” Albrecht Altdorferin (1480–1538) öljyväritöitä. Altdorfer kuvaa metsiköitä Blochin ”kristallisen minuuden metsän” kaltaisena rauhallisena mietiskelypaikkana. Niissä lehvästön taustalla hämöttää usein etäinen vuoristo-laakso. Altdorfer tyyllittelee lehvästöä persoonallisella maalauksielellään, eivätkä maisemat esitä todellista maantieteellistä paikkaa. Puiden runsas lehtevyys toimii emotionaalisenä efektinä, joka luo maalauksiin liioitellun uhkaavan tunnelman.⁹⁹



Kuva 18. Albrecht Altdorfer, *Donaulandschaft bei Regensburg mit dem Scheuchenberg (Tonavan maisema Regensburgin luona, taustalla Scheuchenberg)*, n. 1520–25, öljy pergamentille, kiinnitetty pyökkipuulle, 30.5 x 22.2 cm. Alte Pinakothek, München. Kuva: Wikimedia Commons.

⁹⁹ Wood 2014: 182. Altdorferin piirros *Wild Man (Villi-ihminen)*, 1508, kynä ja muste paperille, 21.4 x 14.6 cm, British Museum, Lontoo) on Christopher Woodille esimerkki aikakaudelle tyypillisestä tavasta asettaa vastakkain tiheä metsä ja taka-alalla lehvästön aukoista näkyvä välähdys kaupungista, kuten myös maalauksessa *Tonavan maisema*. Sivistyneen maailman tuli Woodin mukaan olla aikakaudella esillä myös metsikön kuvauksissa. Myös Tolvasen (1949: 143, 146, 147, 172) mukaan kaukainen vuoristomaisema toimii kontrastina etualan lehväseinämälle, kuten on tyypillistä Lucas Cranach vanhemman maalauksille. Wood (2014: 157, 159) katsoo Altdorferin ”itsenäisen maiseman” syntyvän erityisesti siitä kokonaisvaltaisesta otteesta, jolla taiteilija sulautuu persoonallaan maalauksiinsa. Tämä näkyy maisemissa ”kärkevinä” värimoodeina ja efekteinä. Vuoristojen ja puiden kuvauksissa ”kalligrafinen” viiva luo maalauksiin mm. ”omalaatuisia yksityiskohtia”, ja ornamentaalinen lehvästö tuottaa kuvien keskeisen rakenteellisen periaatteen. Wood 2014: 157, 159.

2.6 Hypnoottinen ornamentti

Blochin näkemys lehtiornamentista on sovellettavissa myös Altdorferin ja Nondalin lehvästönkuvausten tulkintaan. Bloch määrittelee ornamentaalisen viivan utooppista jatkuvuutta pohjoista ornamenttiikkaa koskevassa kirjoituksessaan. Hän katsoo pohjoisen ja orientoalisen tyylin symbioosin näkyvän ornamenttiikassa. Näen tällaisina orgaaniset lehvästön muodot, joita esiintyy saksalaisissa puukaiverruksissa.¹⁰⁰ Ornamentaalisuus korostuu Nondalin maalauksissa aukkoina lehvästössä, jotka muuttuvat häiritsevän psykologisiksi tajunnan menetyksen tai hypnoosin vertauskuviksi. Kesäisen tai keväisen iloinen ja harmoninen tunnelma tahtuu niissä Altdorferin töiden tavoin lehvästöornamentin varjoisaan tummuuteen.

Om hundre år er allting glemt -maalauksessa lehvästö vyöryy katsojan päälle uhkaavasti ja saartaa kuvan tajuttoman naishahmon. Pyörryttävä lehtimassa ryöpyy myös maalauksessa *Figure i tre* (2006) ympäröiden puunoksalla istuvan nais-hahmon. Suuret oksat luovat vaikutelman korkeista puista ja ihmishahmo on kuvattu korostetun pienenä. Lehvästön välistä esiin hilseilevä taivas on vaaleanpunainen. Skeide katsoo maalauksen esittävän sadunomaista luontokokemusta (Skeide 2006: 19). Sadunomainen tila korostaakin maalauksessa luonnon suuruutta.

Hage (Puutarha, 2005, 99 x 125 cm) kuvaa samaan tyyliin puun latvustossa vihreän lehtimassan päällä istuvaa pariskuntaa. Pari on esitetty Eedenin kuvallisten esitysten tavoin lehvästön suojassa. Nimi ”puutarha” kytkeytyy länsimaisen maisemataiteen paratiisikuvauksiin. Keskikesän sumentama lehtimassa pursuaa muodottomana katsojan silmille ja tuo maisemaan surrealistisen tunnelman. Vain muutama puu maalauksen vasemmassa alareunassa on tunnistettavissa – ne ovat mahdollisesti saarnia. *Hage* muistuttaa nostalgista muistoa lapsuuden leikeistä, joissa saattoi kuvitella itsensä lintuna puun latvaan.



Kuva 19. Astrid Nondal, *Hage* (Puutarha), 2005, öljy kankaalle, 99 x 125 cm. Sandefjord Kommune (Sandefjordin kaupunki). Kuva: Halvard Haugerud.

¹⁰⁰ Bloch 2000: 18–26, 32. Bloch (2000: 25) pohtii ornamenttia suhteessa itseen ja ihmisen sisäiseen maailmaan. Metsä kytkeytyy ornamenttiikan muodossa ihmiseen ”orgaanis-henkisenä transsendenssina” ja tajuna suuremmasta jumalallisesta todellisuudesta.



Kuva 20. Astrid Nondal, *Utover (Yli)*, 2012, öljy kankaalle, 120 x 165 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Thomas Widerberg.



Kuva 21. Albrecht Altdorfer, *Drachenkampf des hl. Georgs (Pyhä Yrjö ja lohikäärme)*, 1510, öljy kankaalle, kiinnitetty lehmuspuulle, 28.2 x 22.5 cm. Alte Pinakothek München. Kuva: Wikimedia Commons.

Vihreän lehtimassan voi tulkita merkitsevän Nondalin maalauksissa Blochin ornamenttiikan määritelmän ja Altdorferin maalausten tavoin luonnon ihmistä suurempaa ”utooppista” elinvoimaisuutta ja uusiutumiskykyä. Toisinaan se korostaa utopiaa ja toisinaan dystopiaa. Nondalin postmodernissa maalauksessa *Utover (Yli)*, joka kuvaa maalarin puuhun rakentamaa ateljeeta, vihreä lehvämassa valuu puista suoraan sisälle maalauksen tilaan artikuloituen alleviivatusti maaliksi. Teos käsittelee ajanviettoa luonnossa samankaltaisen Thoreaun mökkiin viittaavan maalauksen *Før eller siden (Ennemmin tai myöhemmin, 2012, 90 x 110 cm)* tavoin.

2.7 Tarina, muistot ja todellisuus

Nondalin arkadisten metsiköiden arveluttava tunnelma on läsnä myös Anna Tuorin ja Petri Ala-Maunuksen maisemissa. Vertailun vuoksi tulkitsem seuraavaksi heidän tuotannostaan muutamaa havainnollistavaa teosesimerkkiä, jotka näen rinnakkaisina Nondalin utooppis-dystooppisille metsäaukiolle.

Tuorin maalauksissa metsäaukio on yleensä lehdetön, talvinen tai pimeyden sävyttämä ja viestii hyytävyttä.¹⁰¹ Erityisesti vuoden 2008 maalaukset, kuten *Hushabye Farewell* (öljy levyllä, 123 x 130 cm), kuvaavat metsäaukiolla oleskelevia lamppupäisiä kasvottomia nykyihmisiä. Lumista metsäaukiota esittävä maalaus *Annabel Lee* viittaa rakastetun menettämiseen. Se on teemana romantiikan kirjailija Edgar Allan Poen (1809–1849) samanimisessä runossa, jossa kertoja näkee kaipaamansa henkilön maiseman muodossa.¹⁰² Metsäaukio muodostuu siinä pystyyn kuolleista puista. Vergiliuksen (2004: 85) kymmenennen laulun tavoin kuvattuna on talvinen Arkadia. Tuorin metsikköku-



Kuva 22. Anna Tuori, *Hushabye Farewell*, 2008, öljy levyllä, 130 x 140 cm. EMMA – Espoon modernin taiteen museo. Kuva: Galerie Anhava / Jussi Tiainen.

¹⁰¹ Filosofi Jukka Mikkonen (2017: 24) esimerkiksi huomauttaa metsään eksymiseen liitettyistä pelon kokemuksista.

¹⁰² AT 2014: ”Käytän Poen runoa [– –] Poen runossa, hän toistaa Annabel Leen nimeä. Hän näkee jokaisen asian ikään kuin tämän rakastetun henkilön poissaolon kautta. Tunnistan tämän tunteen mikä runossa on.”

vausten sävy on toistuvasti dystooppinen. Kauhunvakava tunnelma kytkeytyy elämän rajallisuuden pohdintaan.

Dystopia sisältyy Tuorin näkemyksiin maalauksen utooppisuudesta. Taiteilija tarkastelee etenkin utooppisessa maalausprosessissa tapahtuvaa dystooppisen todellisuuden kohtaamista, sitä hetkeä kun utopia kääntyy dystopiaksi eskapismissa. Myös taidekriitikko Timo Valjakka huomaa Tuorin maalauksen dystooppiset piirteet. Valjakka (2015: 30) kuvailee Tuorin maalauksia sekoitukseksi huolellisesti harkittuja ekspressiivisiä jälkiä, jotka muodostavat maalauksen taustan, ja maalattua maisematilaa, jossa on ”uhkaava tai painostava pohjavire” sekä ”erillisiä” kertomuksia (suom. HR).

Tuori pohtii utopiaa paikan idean avulla. Tämä näkyy ikään kuin näyttämönä, jossa on jotakin, joka samanaikaisesti sekä tapahtuu että ei tapahdu. Se sijaitsee ei-missä, kuten metsässä. ”[M]etsä edustaa jotain, joka ei ole tiettyyn sijaintiin tai aikaan yhteydessä”, hän kuvailee. Maalaukset ovat kuvia tiloista, joita ei ole olemassa. Ei-missä-sijainnin katson verrannollisena utopiasta, jota ei ole olemassa. ”Maise-man kuvaus on tarkoituksellisesti irrotettu tiettyyn aikaan ja paikkaan viittaavista tekijöistä. Maalauksissa kuvattu luonto ja maisema ovat olemisen tiloja. ‘Paikka’ ei ole selkeästi erillinen mielentilasta. Olemisen tilan ja mielentilan välinen raja on siis harmaa.” (AT 2014). Ajatuksellaan tuntemattomasta tilasta maalauksen luomassa paikassa Tuori tutkii utopian ja dystopian kytkeytymistä toisiinsa. Maalauksen tila heijastaa niitä molempia.

Pääasiassa maisemat ovat hänen keksimiään paikkoja, mutta Tuori myöntää käyttävänsä joskus apunaan valokuvia esimerkiksi objektin kuten oksan muodon ja rytmin hakemisessa. Hän on hakenut usein maalauksiinsa näyttämöllisyyttä ja epätoden tuntua ”toistamalla sivuun laitettua puuta”. Puu tuo tiettyä rakennetta ja rytmiä maalaukseen, melkein värin tavoin, mutta muotona. (AT 2014.) Tulkitsen puiden muodostuvan hänelle topoksiksi. Vaikka ne ovat sommitelmallisia keinoja, niin katsoja tunnistaa puun ja liittää siihen tiettyjä mielle yhtymiä, kuten elämänpuun tai



Kuva 23. Anna Tuori, *Annabel Lee*, 2009, akryyli ja öljy levyllä, 130 x 140 cm. Kuva: Galerie Anhava / Jussi Tiainen.

Michelle Facosin (1998) tunnistaman, pohjoismaiseen taiteeseen juurtuneen symbolin (Roivainen 2021).

Metsäaukiot ja -interiöörit, kuten Tuorin työssä *Into the Wood I Made (Metsään jonka tein, 2009, öljy levyllä, 120 x 130 cm, yksityiskokoelma)*, ovat erityisesti läsnä paratiisimaisissa, arkadisissa, pitturaeskeissa ja ylevisissä maisematyypeissä. Lisäksi etäistä maisemaa on 1500–1700-lukujen maalaustaiteessa kuvattu välähdyksenä puun lehvien läpi, kuten Non-



Kuva 24. Anna Tuori, *Into the Wood I Made (Metsään jonka tein)*, 2009, öljy levyllä, 120 x 130 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Galerie Anhava / Jussi Tiainen.

dalin maalauksissa.¹⁰³ Puut ovat usein kuuluneet Arkadian ikonografiaan pohjoismaisessa kultakauden maalaustaiteessa (ks. esim. Gunnarsson 2006).

Tuori kuvaa Nondalin tavoin vihreyden täyttämää kelpuiden piirittämää metsäaukiota teoksessaan *Metsään jonka tein*. Sen staffaasihahmoa ympäröivät kolme pystyyn kuivanutta hieman vinoa kelpuuta toimivat pitturaeskisti katsetta ohjaavina ”kehyksinä”. (AT 2014.) Maalaus kääntyy etualan lämpimästä taka-alan kylmän vihreään. Ihmishahmoa ympäröivät pensaamuotoiset vetiset siveltimenjäljet luovat yhdessä puunrunkojen kanssa vaikutelman metsäaukiosta. Vihertävä maaperä ja pensaat viittaavat kesään. Ainoastaan vasemman laidan kelpuun ja ihmishahmon shortsien vaaleanpunaisuus rikkovat monokromaattisen vihreyden. Jännitteisen maalauksen näyttämöllinen spottivalo korostaa staffaasihahmoa ja lehdetöntä kelpuuta. Metsäaukio toimii kulissina ihmisen olemiselle mukaillen myöhäisromanttisen düsseldorfilaisen maisemamaalauksen teemoja.

Kelopuut voi lukea Poussinin maalauksen *Et in Arcadia ego I* (1627–28, öljy kankaalle, 101 x 82 cm, Devonshire Collection, Chatsworth) ja *Et in Arcadia Ego II* (1637–38, öljy kankaalle, 87 x 120 cm, Louvre) tavoin *memento mori* -muistutuksena ihmisen kuolevaisuudesta Arkadiassakin. Panofsky (1968: 287–304) tulkitsee, että romantiikan taiteessa suosituksi tullut ajatus viittaa kerran koettuun paratiisiin tai

¹⁰³ Esim. Albrecht Altdorfer, *Pyhä Yrjö ja lohikäärme (Drachenkampf des hl. Georg)*, 1510, öljy kankaalle, kiinnitetty lehmuspöydälle, 28.2 x 22.5 cm. Alte Pinakothek, München.

siihen, että jopa kuolemassa saattaa olla Arkadia. Maalauksen hahmo on kumartunut vanhan lehdettömän omenapuun äärelle poimimaan maasta omenoita. Omenapuita on länsimaisen taiteen historiassa kuvattu myyttisinä ja arvostettuina. Omenapuu viittaaakin usein paratiisi- tai kulta-aikamyytin hedelmälliseen lehtoon.

Maalauksessa puiden lehdettömyyden voi lukea goottilaisena¹⁰⁴ kuoleman symbolina ja pittoreskina raunioromantiikkana, joka Tuorin mukaan viittaa muun muassa amerikkalaisten jännityselokuvien kohtauksiin. Metsä-aihetta ovat innoittaneet Hollywoodin 1940–50-luvun elokuvakuvasto ja sen toistuvat tarinat sekä ”kaunis filmitähtimaailma”, joka on kaksijakoinen, kulissimainen ja ”eskapistinen”. Esimerkiksi Etelävaltion eristyksissä sijaitsevia paikkoja kuvaava Hollywood-elokuva *Punainen talo* (1947), joka perustuu George Agnew Chamberlainin romaanin *The Red House*, on inspiroinut häntä. Vaikutteita on antanut Eugene O’Neillin (1888–1953) *Talo jalavien alla* (*Desire Under the Elms*, 1925) ja William Faulknerin (1897–1962) tuotanto. Edellisissä ”[– –] on tavallaan kuvattu jokin kätkeyty, latentti tai salattu.” Tuori toteaa vielä: ”Näissä kuvastoissa on usein metsä tai talo, johon salaisuudet kätkeytyvät [– –] ja tässä tulee tietenkin taas yhteys satujenkin kuvastoon.” (AT 2014.) Luen maalausten sisältävän amerikkalaisen unelman kritiikkiä kliseeseen kytkeytyvässä dystooppisessa tunnelmassa, joka viittaa näihin Hollywood-kuvastoihin. Tumma väritunnelma ehdottaa niissä paratiisin sijasta kauhua.

Paikka ja kokemus siitä tai sieltä lähtemisestä on voinut vaikuttaa maalausten kehittymiseen. Jälkeenpäin töitä, kuten maalausta *Ikimykkä* (*Forever Mute*, 2008, öljy levyllä, 120 x 130 cm), analysoidessaan Tuori huomaa kuvanneensa siinä kokemusta siirtymisestä jostakin paikasta tuntemattomaan. Näin hän ei kuitenkaan ole ajatellut maalaushetkellä. Vasta jälkeenpäin hän tunnistaa kuinka tietyt elämykset ovat vaikuttaneet maalauksiin. Töiden lähtökohtana on enemmänkin ”[– –] se miten todellisuus näyttäytyy ja missä se tapahtuu.” (AT 2014.)

Maisemamaalauksen utooppisuus liittyy Tuorin töissä paikan idean ja Arkadian lisäksi todellisuuden kokemiseen, toiveajatteluun ja illuusioon. Edelliset kytkeytyvät lisäksi maalaamiseen ja tunteisiin. Taiteilija pohtii, kuinka todellisuus tapahtuu ja miten ihmiset voivat kokea saman tapahtuman eri lailla. Hän liittää tähän tulkinnan

¹⁰⁴ Vaughan 1982: 84. Ks. esim. Caspar David Friedrichin maalaukset *Talvi* (*Der Winter*, 1808, öljy kankaalle, 70 x 103 cm, tuhoutunut) ja *Kirkko talvimaisemassa* (*Winterlandschaft mit Kirche*, 1811, öljy 33 x 45cm, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund) esimerkkeinä gotiikan ihannoimisesta: niissä goottilaisen kirkon raunio tai fasadi kohoaa sumusta (Rosenblum 1988: 27). Ks. myös Friedrichin maalaus *Risti vuorilla* (*Tetschenin alttari*) (*Das Kreuz im Gebirge, Tetschener Altar*, 1808, 115 x 110.5 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden). Saksalaisen romantiikan maalaustaide kuvasi usein lehdettämiä puita, versovia lehtiä tai kuusia sekä goottilaista arkkitehtuuria omaksuen muutenkin vaikutteita gotiikasta (Rosenblum 1988: 28–31).

ja todellisuuden väliseen tasapainoon kokemuksen moninaisuuden, jonka hän löytää utopioistakin.

Tuori kuvaa omaa työprosessiaan todellisuuden idean avulla. Maailma ilmenee maalauksessa, vaikka sen aikataso voi olla erilainen maalauksen ulkopuolisen todellisuuden kanssa. ”[O]n [- -] todellisuus, joka näyttäytyy outona, ambivalenttina, monikerroksisena tai pakenee [- -]. Ei ole erikseen mielikuvitusmaailmaa, johon mennään ja todellisuutta, joka olisi siitä erillinen. Mielikuvitusmaailma heijastaa todellisuuden pakenevaa puolta eli todellisuus ilmenee kuvitteellisessa [- -]. Maalaus ei ole todellisuudesta erillinen, eivätkä kuviteltu ja todellinen ole [toisistaan] erillisiä.” (AT 2014.) Tulkiten, että Tuorille maalaus ei ole pelkästään mielikuvitusta vaan osa maailmaa.

Tuori lähtee töissään liikkeelle kokemuksista, joita on vaikea nimetä. Häntä kiinnostaa Blochin (1986) tavoin, miten ”[- -] kokeminen tapahtuu [- -] hyvin paljon unelman, haaveen tai toiveen kautta”. (AT 2014.) Nimeämättömyyden voi ymmärtää selittämättömän (*uncanny*) käsitteen eli freudilaisen kammottavan (*unheimlich*) kautta (Engberg 2014). Lisäksi katsojan tunnetila vaikuttaa kuvan tulkintaan.

Vaikka Tuorin maalaukset ovat kuviteltua todellisuutta, näen osan niistä liittyvän pohjoismaiseen maantieteelliseen ympäristöön. Katson erityisesti metsäaukiomaisemia, kuten teoksessa *Annabel Lee* (2009), tunteellisina vastineina lumiselle metsälle ja suomalaiselle talvelle. Tulkitessaan todellisuutta työt samalla ilmaisevat ympäristösuhdetta. Katson, että ne kuvaavat ympäristösuhdetta esittäessään kulttuurista luontoa. Maisemat tuovat esille ironisesti kliseisiäkin luontoelementtejä ja siten korostavat maisemien merkitystä ihmiselle. *Ikimykkiä* tarjoaa katsojalle dystooppisen pastoraalin hylätystä maatalosta kullankeltaisten peltojen äärellä tummanpuhuvassa hämäryydessä – eräänlaisen vääristyneen Hollywood-elokuvan maisemanäkymän. Tuorin maalaukset tulkitsevat Blochin (1986) tavoin 1940–50-luvun Hollywood-tuotannon utooppista unelmointia.

Tuori ei katso kuvaavansa maisemaa tai luontoa perinteisessä mielessä kuten maisemamaalauksen lajissa, mutta myöntää luonnon vaikuttavan töihinsä. Hänelle luonto on osa ambivalenssia, jonka ”[- -] ihminen voi alistaa tai joka voi alistaa ihmisen, mutta se on osa ikään kuin sitä tuntematonta.” Teoksillaan hän ei halua ottaa suoraan kantaa ilmastonmuutokseen tai ympäristökysymyksiin. Ensisijaista on taiteen tekeminen ja työn kiinnostavuus taideteoksena niin, että sen merkitys jää ”auki”. (AT 2014.)

Ympäristöön kohdistuvat tunteet tulevat ilmi etenkin maalausten värimoodissa.¹⁰⁵ Kemperin nykytaiteen museon johtajan Barbara O’Brienin sanoin Tuorin

¹⁰⁵ Kuten Kenneth Clark (1949) *Landscape into Art* -teoksessaan toteaa, olemme luoneet maisemat refleктоimaan tunnelmiamme: ”We have recreated them in our imagination to reflect our moods.” (Sitaatti Mitchell 1994: 6.) Mitchell (1994: 7) tulkitsee tämän moodin olevan ideologista mielikuvien työstöä (”the dreamwork of ideology”).

maalaukset sisältävät ”muiston toistamisen”, joka liittyy ”symboliseen ja emotio-naaliseen yhteyteen ihmishahmon ja luonnollisen maailman välillä”. Edellinen näky esimerkiksi Edvard Munchin (1863–1944) töissä. Molemmat jakavat ”pohjois-eurooppalaisen perinteen ja tietoisuuden luonnosta sekä alkukantaisena että jonain uutena”, joka tarjoaa ”sekä vaaran että mielihyvää.” (O’Brien 2015: 92, suom. HR.)

Tässä O’Brien luultavasti viittaa Munchiin tämän taidehistoriallisen statuksen vuoksi. Kuitenkin Munch on Tuorille tärkeä (AT 2014). Tulkitseen mainitun pohjoismaisen tietämyksen luonnosta piilevänä sävynä Tuorin maalauksissa, jota hän tulkitsee myös ironisesti. Tunteiden työstämisen prosessi ja suhteen rakentaminen maailmaan sekä todellisuuteen vaikuttaa siihen, miten hän käsitteellistää luontoa maisemissaan. Tuori toteaa, että häntä ”[– –] kiinnostaa psyyken suojaimekanismit, siis millä tavalla mieli käsittelee todellisuutta – esimerkiksi torjunnan kautta tai avulla, ja mitä se tarjoaa tilalle. Siis mistä käsin esimerkiksi näkeminen tai jonkun asian kohtaaminen tapahtuu, koko se mekanismi. Jotain sellaista minusta pystyy käsittelemään maalauksessa.” (Hannula 2015: 165.)

Tuori näkee, että hänen töissään on jokin yhteys ”romantiikan mielenmaisemaan”, kuten ”[– –] sen sisäiseen maailma[a]n”. Maalaukset eivät suoranaisesti kuitenkaan kuvita henkilökohtaisia kokemuksia. (AT 2014; myös Engberg 2014: 247.) Ne liittyvät romantiikan ajan maisemamaalaukseen hyödyntäessään ideaa maisemasta ihmisen tunteiden peilinä, kuten 1800-luvun pohjoismaalaisten maalareiden töissä (ks. esim. Gunnarsson 2006; Gunnarsson 1998).

Luodakseen psykologisen efektin Tuori hyödyntää romantiikan ajan maalareiden kaltaisesti värimoodeja ja asettaa John Kørnerin tavoin kasvottomia täytehahmoja maisemaan, kuten maalauksissa *Into the Wood I Made* ja *Hushabye Farewell* (2008, öljy levyllä, 123 x 130 cm). Samantapaisia hahmoja dystooppis-utooppisissa Arkadioissa löytyy myös Saara Piispan (s. 1985) 2000-luvun alun maisemista.

Tuori katsoo, että maalauksissa pystyy ”välittämään ja käsittelemään [– –] erityisiä tunnetiloja ja välitiloja, maalauksen kanssa.” (Hannula 2015: 169.) Hän käyttää usein maisemaelementtejä tämän taiteellisen itseymmärryksen prosessin ominaispiirteinä. Subjektiivinen itsereflektointi maiseman idean kautta on kuitenkin jotain maisemataiteen lajille luontaista. Cosgroven sanoin ”maisema tarjoaa meille tärkeän henkilökohtaisen kontrollin elementin suhteessa ulkomaailmaan”. Kuten hän toteaa, maisemamaalaukset 1400-luvun alusta 1800-luvun lopulle heijastelivat aikakautensa maailmankatsomusta ja tunnetiloja, jotka kohdistuivat ulkoiseen luonnolliseen maailmaan. (Cosgrove 1998: 8, 18, suom. HR.) Itseymmärrys, elämän merkitys, maailmankatsomus tai elämäkertomus ovat usein teemoja, joita käsitellään maiseman idean välityksellä.

Tuori kuitenkin välttää ihmisen ja luonnon välisen suhteen moralisointia maalauksen aiheena. Siitä huolimatta maalaukset korostavat esteettisen luonnon kuvauksen myötä ihmisen tarvetta katsella maisemaa. Tuorin mukaan ihminen on riippuvainen luonnosta, koska se on hänen olemisensa paikka. (AT 2014.) Jos Tuorin

maalauksia lukisi ekokriittisesti, niiden kritiikki näkyy siinä faktassa, että ihmisen tunnetilat kuuluvat maiseman idean kautta tapahtuvaan ympäröivän maailman ja ympäristön käsittämiseen. Siten Cosgroven (1998: 1) tunnistama renessanssin eliitin tunteellinen ja esteettinen maiseman katsomistapa on yhä edelleen perusteltu. Kolonialistisen maisemaobjektin lisäksi maisema on myös ilmaisukeino, jolla voi kertoa henkilökohtaisesta maailmankatsomuksestaan. Hannula (2015: 8–9) katsoo, että nykyisinä taloutta priorisoivina aikoina maalauksen ymmärtäminen maailmassa olemissa tapana asettuu vastakkain kapitalististen tuotteliaisuuden arvostuksen kanssa.

Tuori haluaa jättää maalaukseen tulkinnanvaraisuutta ja tutkii sitä, mitä ei pysty kuvailemaan ja johon liittyvät myös tunteet. Hän kertoo luottavansa ”intuition ja alitajuntaan” maalauksen muotoa hakiessaan. Lähtökohtana on ambivalenssi, joka on maalatessa ”luottamuksen kohde tai lähde”. Maalatessaan Tuori kertoo yrittävänsä ”[– –] seurata sitä kuin pakopistettä.” Hän vertaa pakopistettä johonkin, joka antaa suunnan, vaikkei näy. Ambivalenssi on taas usein asioissa, jotka toistuvasti palaavat mieleen ja jotka ”kokee voimakkaasti” mutta joita ei pysty sanallistamaan. Hän samaistaa tällaisen kokemuksen astumiseen tilaan, jossa on juuri puhuttu jostakin asiasta, jota sisään astunut ei ole kuullut, mutta asia on ikään kuin edelleen ilmassa ja latentti tunnelataus on läsnä. (AT 2014.)

Maalaustapahtuma synnyttää paikan ja maiseman.¹⁰⁶ Maalaamisen jälki on keskeisintä ja sen on oltava toimivaa. Kosketus luo maalaukseen sen nykyhetken ja toisen maailman. Tuorin teokset ovat enemmänkin maalausprosessia ja käden liikkeen varmuutta, joka muodostaa tilaa maalaukseen, kuin tietyn maisemakuvan luomista. Tämän käden liikkeen hakeminen vie paljon aikaa. Kaikista haastavinta on Tuorin mukaan saada maalauksen maaliainekerrokset ja jännite onnistumaan siten, että se päästää tietyllä tavalla valoa läpi. ”Oikean jännitteen kautta syntyy maalauksen läsnäolo, [– –] että se on tässä ja nyt [– –] materiaa ja väriä, joka on siihen pinnalle levitettyä. Ja se mikä on tässä hetkessä jotain katsojalle välittyvää maalauspinnaalla, kuten nuo vedot, muodostaa myös jonkun toisen maailman eli viittaa toisaalle. Se on keskeisempää kuin tietyn kuvan tai esittävän asian luominen. [– –] Visuaalinen muoto on maalauksen olennaisin muoto.” (AT 2014.) Yhtenäisillä väripinnoilla on usein maalauksissa keskeinen tehtävä. Tämä näkemys maalaamisen prosessista havainnollistaa hyvin sen utooppista kykyä paikan luomiseen.

Tuori pyrkii luomaan maalausten tilasta avoimen, mutta myöntää, että luomisprosessiin vaikuttavat oma kokemusmaailma sekä tunteet, ajattelun ja ideoiden lisäksi. Myös Moren utopiassa kuvataan kokemuksia paikasta, kuten viljelystä maaseudusta,

¹⁰⁶ “Maalaus syntyy jäljen kautta. [– –] Sillä (maalaus)tapahtumalla muodostetaan maalaukseen paikka eli tila. Sitä ei piirretä eli luoda viivoilla tai perspektiivillä. Maalausliike saa aikaan pintaan ulottuvuuden, jossa voi nähdä paikan ja silloin tavallaan mieli alkaa jo elämään siinä paikassa ja se maalaus jatkuu silloin paikkana, joka on maisema [– –].” (AT 2014.)

joka heijastaa sen syntyajakaudella havaittuja ongelmia Englannin maataloudessa villan tuottajien haaliessa itselleen talonpoikien yhteisiä maita lampaiden käyttöön (Kautsky 1964: 102).

Tuori maalaa teoksiinsa tarinan sirpaleen tapahtumana, joka on juuri meneillään, mutta ei ole vielä tapahtunut: ”[– –] jos maalauksessa on jokin kuvallinen viite tapahtumaan, se on pikemminkin narratiivin fragmentti. Siihen liittyy aina epävarmuus siitä, mitä oikeastaan on tapahtunut tai tapahtumassa.” Hän katsoo, että ”[– –] maalaus on tietyllä tapaa tapahtuma [– –] jos sitä katsoo, niin se tapahtuu, eikä siinä ole alkua ja loppua [– –]. Kun joku muistikuva palaa uudestaan mieleen, sillä toisinaan on joku ratkeamaton merkitys, jotain sellaista yritän näissä maalauksissakin välillä kuvata [– –].” (AT 2014.) Tulkitsen, että Tuori tarkoittaa edellisellä maalauksen toteutuvan silloin kun sitä katsotaan. Näen, että tämä toteutuminen on verrannollinen narratiivin fragmenttiin, joka on oma irrallinen tapahtumansa maalauksessa. Se on näkyvissä katsomistapahtuman hetkessä. Maalaus ei näytä koko sisältöään katsojalle. Toisin sanoen maalausta katsoessa katsoja ei voi tietää, miten maalauksessa kuvattu tapahtuma päättyy. Kertomuksesta näkyy vain yksi osa tai tuokiokuva.¹⁰⁷

Tuorin työt voidaan lukea ”postmodernin jälkeiseen” taiteeseen.¹⁰⁸ Hän tunnistaa maalaustensa liittyvän 1980-luvun uusekspressionismille tyypilliseen ”ilmaisullisen eleen” toistamiseen maiseman idean kautta ja ”tunnetta ilmaisevan eleen kanssa leikkimiseen”. Olennaista on myös naistaiteilijoiden, kuten Elizabeth Peytonin, miehisenä koettavaan ekspressionismiin tuoma herkkyys. (AT 2014.)

Taidekriitikko Jurriaan Benschop on kuvannut Tuorin maalauksia ”olemassaoloa koskeviksi maalauksiksi”, joista voi aistia taustalla olevan tyhjyyden (”the underlying void”). Benschop vertaa Tuorin maalauksia skotlantilaisen Peter Doigin (s. 1959) edustamaan uuteen figuratiiviseen maalaukseen. Tässä näen keskeisenä tavan, jolla Tuorin työt kuvaavat usein Doigin tavoin kasvotonta ihmishahmoa maisemassa ja

¹⁰⁷ Myös Virve Sarapik (2003: 124) katsoo taideteoksilla olevan oman erilaisen aikansa, joka saattaa olla pysähtynyt ja poiketa todellisuuden ajasta. Tätä näkemystä mukaillen tulkitsen utooppisen maisemamaalauksen tilana, jossa näkyy maalaamisen aika ja joka Tuorin sanoin tapahtuu katsoessa (AT 2014).

¹⁰⁸ Marksilainen kirjallisuuden- ja kulttuurintutkija Fredric Jameson toteaa, että postmodernismiin lukeutuvat yleisesti katsottuna toisen maailmansodan jälkeinen mediayhteiskunta, globaali kapitalismi, jatkuva kulutuksen kasvu sekä universaali kulttuurin yhtenäistäminen. Postmodernismiin liittyy kaksi keskeistä ominaisuutta: todellisuuden muuttuminen kuviksi sekä ajan fragmentoituminen sarjaksi jatkuvia nykyhetkiä. Jameson kysyy: onko postmodernin aikakauden taiteella enää kriittistä arvoa, kun se toistaa, kopioi ja vahvistaa kulutuskapitalismin logiikkaa? Tai onko edes olemassa tapaa, jolla postmoderni taide kykenisi sitä vastustamaan? (Jameson 2009: 19–20.) Nykykulttuurin tutkija Erkki Vainikkala (1989: 222) täydentää: ”[p]ostmodernismi on simulacrumin, referentistä viis veisaavien toistokuvien kulttuuria” ja ”taideteoksen teknisen monistetavuuden näköala[a]” Walter Benjaminin tapaan. Postmodernia ovat käsitteellinen ja uusia ”pelisääntöj[ä]” keksivä taide sekä nostalginen estetiikka, joka ”etsii uusia esitysmuotoja” ja jossa taideteoksella on ”tapahtuman luonne” (Lyotard 1989: 154–156).

yhdistävät abstrakteja elementtejä näyttämöllisiin maisematiloihinsa. Benschopin mukaan luonnon läsnäolon Tuorin maalauksissa voi lukea paratiisillisena siinä miten ne tarkastelevat ihmisen suhdetta luontoon ja elämään. (Tuori & Benschop 2017: 9–12).

2.8 Piinaava olemisen rajallisuus

Mark Roskillin (1997: 158) mukaan pimeyden ja yksinäisyyden tuntu kuuluvat olennaisesti ylevään maisemakuvaan. Vakava tunnelma on aistittavissa Poussinin arkadisissa *Neljä vuodenaikaa* -maalauksissa (n. 1660–1664). *Syksy*-maalauksessa omenapuu on keskeinen symboli. *Talvi* kuvaa ihmisen kamppailua luonnonvoimia vastaan. Poussinin teos *Fokionin leski noutaa miehensä tuhkat* (*The Ashes Of Phocion*



Kuva 25. Petri Ala-Maunus, *Rest is Silence*, 2016–2018, öljy kankaalle, 150 x 150 cm. Turun taidemuseo. Kuva: Rauno Träskelin.

Collected By His Widow, 1648) esittää kaupunginmuurien ulkopuolisen arkadisen metsikön kuolevaisuuden muistomerkkinä ja paikkana, jossa ruumiin tuhkaus on tapahtunut.

Syksyn ja Fokion-maalauksen kaltainen ylevyys on läsnä Petri Ala-Maunuksen *Rest is Silence* -maalauksen (2016–2018) metsäaukiossa, jonka yllä taivas on Tuorin *Metsään jonka tein* -maalauksen tavoin tumma. Raskaat pilvet kirkkaansinisellä taivaalla enteilevät myrskyä ja sadetta. Maalauksen etualan hautakivenharmaa kasvilisuus ja kuolleet kelojuut assosioituvat romantiikan, ylevän ja pittoreskin hengessä katoavaisuuden teemaan. Ne muistuttavat luonnon tuhoavasta voimasta ja Poussinin *Et in Arcadia ego II* -maalauksen Arkadiassakin läsnä olevasta kuolemasta – jota myös Nondalin maalaus *Om hundre år er allting glemt* (2003) käsittelee. *Rest is Silence* ehdottaa nimellään arkadista lepopaikkaa luonnossa, jonne paeta 2010-luvun sosiaalisen median ärsykeitä. Murretun vihreän ja ruskean sävyinen maalaus hymisee ylevästi villin koskemattoman luonnon ideaa.

Ala-Maunus ohjaa Tuorin tavoin katseen kelojuihin – ikään kuin maatuvaan pittoreskin maalaustaiteen historian henkäisy jäisi kiertelemään pystyyn jämähtäneiden puunrankojen ympärille. *Rest is Silence* -teoksen kelojuut muodostavat kuvapinnan etualalle ovaalinmuotoisen ”piirin”. Sommitelma vertautuu Nondalin lehväornamentiikan tavoin Théodore Rousseau’n elliptiseen metsäinteriööriin. (Vrt. Zerner 2000.) Samanlainen puiden muodostama ellipsi löytyy muun muassa Tuorin *Annabel Lee* -maalauksesta (2009).

2.9 Ekotopia

Luonnon kiertokulku ja maatumisen prosessi ovat keskeisiä teemoja Nondalin maisemissa arkadisen metsäinteriöörin topoksen ohessa. Vuosien 2006–2016 maalauksissa Nondal kuvaa toistuvasti maatuvia puulajeja ja tummaa aarniometsää korostaen niiden kontrastiivista merkitystä esittämällä ne keskellä kristallinkirkasta kesäpäivää. Nondal pohtii luonnon käsitettä Blochin (1986: 1324) tavoin suhteessa kapitalistiseen teollisuuteen ja saksalaisten romantiikan ajan filosofien luontoidealismiin.¹⁰⁹ Nondalin ekologiaa käsittelevät maalaukset kytkeytyvät Tuorin ja Ala-Maunuksen maalausten kaltaisesti romantiikan jatkumoon.

Nondalin kiinnostus ekologiseen ajatteluun ja luonnonläheiseen elämäntapaan tuovat töihin osaltaan utooppisen ulottuvuuden. Nondal on perehtynyt norjalaisen ympäristöfilosofi Arne Næssin (1912–2009) ”syväekologiseen” ajatteluun tai

¹⁰⁹ Blochin näkemys siitä, että on olemassa itsenäinen luontosubjekti, polveutuu saksalaisen idealismin keskeisen hahmon G.W.F. Hegelin ajattelusta. Hegel puolestaan vaikutti romantiikan suuntaukseen kuuluneista Jenan filosofiista, mm. Friedrich Schellingin luonnonfilosofiasta (*Naturphilosophie*), joka puolestaan ammensi Hegelin ajattelusta. Ks. Beiser 2002: 506.

yhdyksvaltalaisen transsendentalisti Henry David Thoreaun (1817–1862) tunnettuun klassikkoteokseen *Elämää metsässä* (*Walden*, 1854). (AN 2016.)¹¹⁰ Maalausten taustalla ovat ajatukset ekologisesta utopiasta, jota kohti ihminen voisi pyrkiä, kuten Thoreau *Waldenissa*, sekä Nondalin kiinnostus Schellingin luonnonfilosofiaan, sävyttävät niiden ikimetsän kuvauksen ekotopisesti.¹¹¹



Kuva 26. Astrid Nondal, *På tur (Kävelyllä)*, 2010, öljy kankaalle, 95 x 120 cm. Kuva: Halvard Haugerud.

Luonnon harmonian kokemus kytkeytyy ekologiseen katsantokantaan maalauksessa *På tur (Kävelyllä)*, 2010, öljy kankaalle, 95 x 120 cm). Kallion päällä istuvat ihmis- ja koirahahmo ovat arvatenkin patikoineet paikalle. Kellertävä ja turkoosinvihreä sammalmassa leviää etualan ikivanhojen kivenlohkareiden pinnalla.¹¹² Vihermassa muuttaa taas kalliota eläväksi pinnaksi ja korostaa luonnon kiertokulun teemaa. Horisonttirajassa kelopuun siluetti ja selin istujien katseet ohjaavat huomion toiveuennomaiseen siniseen taivaan palaseen, joka asettuu vastakkain etualan geologisten kerrostumien kanssa. Nondalilla sininen taivas symboloi ekologista mietiskelyä, kun sen kontrastina on lahoava metsä. Luonnon kiertokulun prosessi sinisen taivaan alla korostuu etenkin maalauksissa *Himmelen var alltid blå (Taivas oli aina sininen)*, 2014, 50 x 60 cm) ja *Gjemmedet (Piilopaikka / Kätkö)*, 2014, 50 x 60 cm). Teoksessa *Himmelen var all-*

¹¹⁰ Nondalin voi tulkita hahmottelevan maalauksissaan parempaa maailmaa, jossa ihmisen luontosuhde on terve ja luontokokemus parantava. Nondal itse lausuu: ”Ilmastonmuutos on minulle kaikkein tärkein asia. Emme ole oikeutettuja tuhoamaan maapalloa.” (AN 2016.)

¹¹¹ Nondal kertoo aktiivisesta mielenkiinnostaan ympäristöfilosofiaan ja kirjailijoihin kuten Henry David Thoreauhin, Helge Marcus Ingstadiin (1899–2001) ja Arne Næssiin. Nondal ilmaisee maalauksissaan myös huolta luonnon saastumisesta sekä etsii sisäisen ja ulkoisen tilan kuvausta. Nondal toteaa: ”[Thoreau] Walden on ollut minulle suuri inspiraatio. Olen kiinnostunut Thoreaun ideoista ja kirjoituksista kävelemisestä sekä kansalaistottelemattomuudesta, huolesta ja rakkaudesta luontoon.” (AN 2016.)

¹¹² Ks. esim. Vaughan 1982. Metsikön lisäksi kivenlohkareet ovat tyypillisiä ylevän moodin merkitsijöitä maisemamaalauksen lajin kehityksessä 1700–1800-luvuilla. Ne ovat pittoreskisti rosoisia ja ylevästi luonnon suuruutta osoittavia. Lohkareet edustavat luonnon geologista aikaa ja kertovat ihmistä suuremmista muinaisista kerrostumista. Edmund Burke (1990: 36–7) määrittää ylevän idean kumpuavan kivun, vaaran ja jännityksen kokemuksista, jotka tuottavat vahvimpia tuntemuksia, joita ihminen kykenee tuntemaan. Tällaisia ovat luonnonmullistuksista vaikkapa maanjäristys tai tulivuorenpurkaus, joista jälkimmäistä katsoja kuitenkin seuraa etäältä.

tid blå sininen taivas suorastaan häikäisee tumman lehväineksen ja lahoavan puun takana.

Nondalin maalaukset rajautuvat usein mikrotasolla metsän kasvillisuuteen, kuten kaarnaan, naavaan ja sammaleeseen. Organiset muodot kuvaavat luonnon harmonista uudistumisprosessia. Maalauksen *Trefall* (2007, 135 x 165 cm) keskiössä on vihermassan peittämä puuntvyi. Mutaisenharmaan vesistön pinta väreilee kaatuneen männynjuurakon ympärillä ja ehdottaa Poussinin *Talven* (n. 1640–1644) moodissa syksyn tai kevään vesisateita.

Myös öljymaalauksissa *Skim-te i det fjerne* (*Vilkaisu etäisyyteen*, 2015, 30 x 40 cm) ja *Utsyn, lysegrønn* (*Kirkkaan vihreä näkymä*, 2015, 25 x 30 cm) puun oksat on kuvattu lehdettöminä ja tummien naavamassojen tai köynnöskasvien valtaamina. *Gjemmested* (*Piilopaikka*, 2014, 50 x 60 cm) ja *Nedenfor* (*Alla*, 2007, 73 x 93 cm, yksityiskokoelma) taas fokuoivat maatuviin lehdettömiin oksiin. *Piilopaikka*-teoksessa tumma lehvämassa peittää köynnöskasvin tavoin paljaita oksia ja korostaa siten puun vanhuutta. *Nedenfor* esittää koristeellisen lehdettömän oksan tyhjän huoneen tapetoidussa interiöörimaisemassa. (Schjønby & Wiland 2008).¹¹³

Ajatus luonnon kiertokulun merkityksestä elämälle, eräänlainen Blochin määrittelemä luontosubjekti, näkyy selvästi Nondalin kuvauksissa maatuvista puula-



Kuva 27. Astrid Nondal, *Himmelen var alltid blå* (*Taivas oli aina sininen*), 2014, öljy kankaalle, 50 x 60 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.



Kuva 28. Astrid Nondal, *Gjemmested* (*Piilopaikka / Kätkö*), 2014, öljy kankaalle, 50 x 60 cm. Kuva: Halvard Haugerud.

¹¹³ Taidekriitikot ja kuraattorit Sissel Ree Schjønby ja Anne Wiland tulkitsevat Nondalin oksa-aiheisia maalauksia esimerkiksi luonnon harmonian ja kauneuden kuvausta tavoitteleviksi.

jeista. Ikimetsät ja kelottuvat oksat herättävät assosiaation saksalaisen luonnonfilosofian luonnollisen kasvun ajatukseen (*natura naturans*). Blochilla *natura naturans* -tyyppinen luontosubjekti yhdistyy ihmisen voimaantumiseen ja luonnollisen kasvun ajatukseen. (Thomson 1985: 49, 56.)¹¹⁴ Nykytaitteen kuvauksia luonnollisista prosesseista voidaan lähestyä 1900-luvun jälkipuoliskon vastakulttuurin ja vaihtoehtoliikkeen piirissä alun perin syntyneen ekotopian käsitteen¹¹⁵ avulla. Visionäärinen käsite kytkeytyy luontevasti Nondalin maalausten sadunomaiseen, mielikuvitukseksikaaseen luontoyhteyteen.

Vaikutteita norjalaisen Lars Hertervigin (1830–1940) juurakkojen ja naavaisten ikimetsien kuvauksista on maalauksis-



Kuva 29. Astrid Nondal, *Trefall*, 2007, öljy kankaalle, 135 x 165 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Halvard Haugerud.



Kuva 30. Astrid Nondal, *Utsyn, lysegrønn (Näkymä, vaaleanvihreä)*, 2014, öljy kankaalle, 25 x 30 cm. Kuva: Halvard Haugerud.

¹¹⁴ Blochille käsite *natura naturans* eli luova luonto viittaa dynaamiseen luontosubjektiin, joka on ei-vielä-oleva (*Not-Yet-Become, das Noch-Nicht-Gewordene*). Bloch (1986: 1324) viittaa luontoon subjektina, jolla on mahdollisuus muuttua. Muutoksenhalu on verrattavissa esimerkiksi ihmisen selviytymisvaistoon ja elämänhaluun (”nälkään”). Käsitteensä dynaamisesta luonnosta Bloch yrittää yhdistää kommunismin ideologiaan (Thomson 1985: 56).

¹¹⁵ Ekotopia-termiä käyttää muun muassa ihmisekologi E.N. Anderson (2013: xi ja 4): ”I started using the term ‘ecotopia’ in 1969. Ernest Callenbach, who of course deserves all the credit for making it famous, tells me (by email, 2010) the term was in the air. [– –] While the failure and collapse of the 1960s countercultural projects have been widely remarked upon, a closer examination indicates that emerging social movements – bioregionalism, permaculture, and ecovillages among them – are building on the successes and failures of the 1960s counterculture in an attempt to develop more effective strategies for moving toward ecotopia.”

sa selvästi näkyvissä.¹¹⁶ *Himmelen var alltid blå* ja *Piilopaikka* henkivät tuntua aarniometsästä. Ne esittävät myös iäkkäitä luontokappaleita.¹¹⁷ Teokset ehdottavat metsän tarjoamaa suojaa luonnon tarkkailemiselle.¹¹⁸ Tyylytellyt roikkuvat massat puiden oksissa korostuvat peikkomaisina muotoina kirkkaan sinistä tai harmaata taivasta vasten¹¹⁹ ja muistuttavat partanaavaa, joka on myös merkki ilmanpuhtaudesta (Stenroos & Ahti & Lohtander & Mylly 2011: 475–476). Joissakin Nondalin töissä partanaava on maalattu myrkyinvihreäksi – kenties viestinä lajin uhanalaisuudesta.¹²⁰

Naava ja kelopuut ovat synkän metsän sisuksista löytyvän myyttisen mielikuvituksen sekä ekologisen tietoisuuden symboleja. *Piilopaikan* puu on rinnastettavissa Nikolai Astrupin *Maaliskuun aamu* -maalauksen tummaan puupeikkohahmoon. Astrup kuvaa siinä lehdettömän puun rungon Nondalin tavoin vasten kirkkaan sinistä taivasta. Metsänsisus iäkkäine luontokappaleineen mahdollistaa Nondalille satumaisten olentojen kuten peikkojen kuvittelun Theodor Kittelsenin maalauksille omi-

¹¹⁶ Nondal kuvaa Lars Hertervigiä Kittelsenin lisäksi keskeiseksi visuaalisen inspiraation lähteekseen. Esimerkiksi Hertervigin maalaukset *Metsäjärvi* (*Skogtjern*, 1865) ja *Vanhoja mäntyjä* (*Gamle furutrær*, 1865, 64 x 74.5 cm) sisältävät mielikuvitushahmoja muistuttavia käppyräisiä mäntyjä. Nondalin metsäkuvaukset korostavatkin luonnollisen maatumisen prosessia esimerkiksi Hertervigin norjalaista rämemäistä metsikköä ja kelopuita kuvaavien maalausten *Metsäjärvi* ja *Vanhoja mäntyjä* tavoin. Myös August Cappelenin maalausten kaatuneet ja kuolleet puut ovat verrattavissa Nondalin puuhahmoihin.

¹¹⁷ Vrt. esim. Theodor Kittelsenin maalaukset (1857–1914) ja piirrookset *Det rusler og tusler rasler og tasler* (*Kuljeskelee ja hiipii, suhisee ja rapisee*, 1900) ja *Skogtroll* (*Metsänpeikko*, 1906). Nondal toteaa: ”*Himmelen var alltid blåssa* korostuu kiinnostukseni metsiä kohtaan. Minua inspiroivat luonnossa kaatuneet puut, juuret muotoina ja taivaalle katsominen kontrastina näille juurille. Juuret maassa ja taivas. Juuret on leikattu irti maasta. Ne ovat kontrasti taivaalle ja siten uudenlainen näkökulma maisemaan: sininen taivas on nähty juurien alta. Taivaan näkee silloin ikään kuin syvältä. Sanonta ’lapsuudessani taivas oli aina sininen’ sisältää kaksoismerkityksen. Juuret ovat sitä mitä jokin on ollut ja mistä kaikki tulee. Se mitä on nähty luonnossa voi olla pelottavaa, kuten juuret, kauneus ja subliimi. Maalaus on intuitiivinen. Sinisen värin ja tummien juurien sommitelma on syntynyt prosessissa. Se on yhteyksissä taivaan/ilmakehän kohtaamiseen. Henkinen taivas on jotakin enemmän kuin maanpäällinen. Maalaus on taivaan ja maan kohtauspaikka. Ruumis ja henki. Tällainen metaforien käyttö inspiroi minua maalauksessa. Kuten vastakohtat: musta ja valkoinen, suuri ja pieni sekä taivas ja maa. Niissä ovat kontrasti, kieli, ajatus ja yhteys [– –].” (AN 2016, suom. HR.)

¹¹⁸ Verrokkina voidaan mainita esimerkiksi uniltaan heräilevä peikko Kittelsenin maalauksessa *Peikko, joka pohtii kuinka vanha se on* (*Trollet som grunner på hvor gammelt det er*, 1911, grafiitti ja vesiväri paperille, 65 x 49 cm, yksityiskokoelma).

¹¹⁹ Ks. esim. Nondalin öljymaalaukset *Uten tittel* (2006, 48 x 57 cm); *Uten tittel* (2006, 38 x 45 cm); *Uten tittel* (2006, 48 x 57 cm); *Himmelen var alltid blå* (2014) ja *Gjemmedet* (2014).

¹²⁰ Otsamo & Niukkanen & Kotisaari (toim.) 2006: 38. ”Partanaava, joka voi kasvaa niin vanhoissa metsissä kuin kulttuuriympäristöissäkin, on luokiteltu harvinaisuutensa ja esiintymien vähenemisen vuoksi silmälläpidettäväksi (NT).”

naiseen tapaan.¹²¹ Folkloristiset viittaukset tuovat ikimetsien kuvauksiin Blochin tunnistaman satumaailman utooppisen tason.

Metsänsisustan mielikuviuksellinen hämäryys korostuu myös Nondalin kuvauksissa öisistä metsistä, kuten maalauksessa *Skognatt (Metsäyö)*, 2009, 170 x 150 cm). Synkkä metsä on siinä kohdevalaistu teatraalisesti kenties auton etuvaloilla tai taskulampulla ja vain muutama kuusenoksa piirtyy esiin metsän pimeydestä. Ihmisen läsnäolo tuntuu jännitteisenä. Katsoja on asetettu öisen samoilijan asemaan. *Skogstillas (Metsätikkaat)*, 2009, öljy kankaalle, 95 x 120 cm) kuvaa metsässä sijaitsevan leikkipaikan yhtä arvoituksellisenä. Huomio ohjataan elokuvakohtauksen rajauksen tavoin kuuseen rakennettuihin tikkaisiin, joita pitkin puuhun pääsee kiipeämään. Nondalin maalauksissa toistuva puuhun kiipeämisen aihe onkin tulkittavissa yhteydessä utooppiseen elämänpuun myyttiin sekä kokemukseen mietiskelystä luonnossa.¹²²

Vuosien 2003–2016 maalauksista näkyy, että metsä on Nondalille keskeinen esteettisen mietiskelyn lähde, kuten hän it-



Kuva 31. Astrid Nondal, *Skognatt (Metsäyö)*, 2009, öljy kankaalle, 170 x 150 cm. Kuva: Halvard Haugerud.



Kuva 32. Astrid Nondal, *Skogstillas (Metsätikkaat)*, 2009, öljy kankaalle, 95 x 120 cm. Kuva: Halvard Haugerud.

¹²¹ Nondal toteaa: ”Olen kasvanut Kittelsenin satukuvituksista, jotka ovat jättäneet minuun pysyvän jäljen. Juuri satumaalaukset, fantasia ja folklore ovat osa henkistä perintöäni.” (AN 2016.)

¹²² Ks. esim Bloch 1986: 817, 917. Blochin metsämetafora on myös kytköksissä elämänpuun myyttiin.

sekin toteaa. Taiteilijan päivittäiset kävelyretket suuntautuivat tuolloin Osloa ympäröivään metsiin, joissa hän kulki koiransa kanssa tehden havaintoja ja toisinaan valokuvaten. Näitä luontokokemuksia taiteilija käyttää maalaustensa lähtökohtana. Hän ei kuitenkaan jäljennä maalausta suoraan valokuvasta vaan maalaa pääasiassa mielikuviansa pohjalta.¹²³ Maalaukset kuvaavat luontotuntemuksia ja korostavat maatumun luonnon ja ikimetsän esteettistä arvoa. Ne esittävät harmonisen luontokokemuksen muodossa idealistisen ajatuksen luonnon ja ihmisen välisestä tasapainosta.

Nondal kuvaa metsän mietiskelyn paikkana. Mietiskelyyn liittyy ihmisyyden ja minäkuvan kuten oman maailmassa olemisen tutkiskelua, joka voi olla myös kamottavaa.¹²⁴ Esitystapa kytkeytyy pohdintoihin luonnon kiertokulusta, luonnon hyödykkeistämistä ja sen aiheuttamasta saastumisesta. Tulkitsen, että Nondalin ikimetsää ja 1600-luvun maalaustaiteen kuvaamia eteläeurooppalaisia metsäaukioita mukailevat maalaukset käsittelevät sekä psykologisia että ekologisia teemoja dialogissa maisemamaalauksen historiassa esitettyjen arkadiakuvausten kanssa. Nondal kytkee tietoisesti tämän utooppisuuden myös dystooppiseen keinotekoisuuteen. Siitä viestivät maalauksissa illusorinen sommitelma lehvääkkunoineen, luonnottomat värisävyt, tummuus tai pimeys ja vuosien 2003–2006 metsäaukiomaalausten staattiset staffaasihahmot. Maalaukset käsittelevät väheneviä luonnonvaroja ja ihmisen valtaamaa luontoa. Nondalin arkadiset metsiköt toimivat siten myös ympäristökritiikkinä (vrt. Berleant 1994: 152–169).

2.10 Metsikön talvinen struktuuri

Skandinaavinen puulajisto ja maatumisprosessi toistuvat myös ruotsalaisen Andreas Erikssonin maalauksissa. Eriksson peilaa näissä kuva-aiheissa Nondalin tavoin omaa ihmisyyttään. Hän tavoittelee maalaustensa maisematiloissa ymmärrystä maailmasta sellaisena kuin hän sen kokee. Vuoden 2009–2013 maalauksissa ja valokuva-sekatekniikatöissä toistuvat inhimillistetyt puuhahmot. (AE 2016.)¹²⁵ Hän jatkaa siten Nondalin, Tuorin sekä Ala-Maunuksen tavoin 1700-luvun ja 1800-luvun lopun

¹²³ ”Kävellessäni metsässä koiran kanssa etsin metsästä jatkuvasti maalauksia – yhtä lailla kuin Lontoon National Galleryn seiniltä.” (AN 2016, suom. HR.)

¹²⁴ ”Luonto on työkalu, jonka avulla voi päästä lähemmäksi sisäistä minuitta. Luonto on keino päästä lähemmäksi jotakin suurta. Luonnon tunteminen on minulle keskeistä ja myös metafyyssistä.” (AN 2016, suom. HR.)

¹²⁵ Eriksson toteaa: ”Ottamani valokuvat luonnosta ovat metaforia inhimillisistä tilanteista, kuten kuvaukset kivistä, yksinäisestä vihreästä puusta harmauden keskellä jne. Ne toimivat teknisesti metaforina ihmisen tunteille ja tilanteille. Ne ovat kokoelma kuvia ja suhteita.” Hän kertoo sisällyttävänsä maalaamiinsa luonnonmuotoihin, kuten puunrunkoihin, usein ”ihmisen fragmentteja, kuten silmiä, koska maalaus tarvitsee myös silmät”. Andreas Erikssonin puhelinhaastattelu 20.5.2016. Haastattelija Hilja Roivainen. Väitöskirjatutkimuksen kokoelma. Viitataan tekstissä haastatteluun lyhenteellä AE 2016 (suom. HR).

pohjoismaisen romantiikan maisemamaalaukselle olennaista ihmistä suuremman luonnon tutkimista.¹²⁶

Katson, että utooppinen ajattelu rakentuu Erikssonin maalauksiin kuvitteellisen luontotilan muodossa ja metsikön esteettisenä kontemplaationa. Ajatus talvisesta Arkadiasta on läsnä metsikköä tulkitsevilla maalauksilla ja valokuvateoksilla. Taiteilija itse toteaa, että hänen luontokokemusta käsittelevien maalaustensa tavoite on luoda katsojalle miellyttävä, visuaalinen lepopaikka, jota katsellessa tuntee olonsa kodikkaaksi. Eriksson toteuttaa siis eräänlaisen maalaustaiteen perusutopian, hyvän kuvitteellisen paikan, jolla voidaan olettaa olevan luontokokemuksen tavoin positiivista vaikutusta ihmismieleen. (AE 2016.)¹²⁷ Maalausten välittämä mielentila voi tuottaa katsojassa positiivista energiaa ja auttaa ajattelemaan selkeämmin – yhtä virkistävästi kuin metsässä. Katson, että Erikssonin puut ovat *Arkadia*- sekä folkloreviitteidensä myötä utooppisia Tuorin ja Nondalin maalausten tavoin.

Eriksson kuvaa vuoden 2009–2013 maalauksissaan maatuvaan metsään ohjaten katsojan huomion puissa tapahtuviin biologisiin prosesseihin. Hänen talvisten ja syksyisten metsiköiden sekä puunrunkojen kuvauksensa ovat tummanvihreän, ruskean ja harmaan sävyiseltä värimailmaltaan samankaltaisia kuin Nondalin ikimetsien lajistoa esittävät maalaukset, esimerkiksi *Rotwelt* (2007). Eriksson kuitenkin zoomaa maalauksiinsa vielä yksityiskohtaisemmin puunrungon ja maanpinnan ra-



Kuva 33. Astrid Nondal, *Rotwelt*, 2007, öljy kankaalle, 135 x 150 cm. Kuva: Halvard Haugerud.

¹²⁶ Gunnarssonin (2006) mukaan tuon ajan pohjoismaisessa maalaustaiteessa oli tyypillistä korostaa pohjoismaisen puhtaan luonnon ajatusta vastalauseena teollistuneille metropoleille.

¹²⁷ Mikkonen (2017: 18) toteaa oivaltavasti: ”Itse asiassa vaikuttavat, tunteikkaat luontokokemukset ovat kovin tavallisia. Luonnonympäristöt tuottavat monille pyhyyden kokemuksen, syvällisen tilan, jossa ymmärrys maailmasta ja itsestä täydentyy. Psykologit tutkivat ilmiötä ”huippukokemuksen” (*peak experience*) nimellä. Muistettakoon myös, että monissa uskonnoissa valaistuminen tai oivaltaminen tapahtuu nimenomaan erämaassa (Mooses), tai vähintään puun alla (Buddha). Mutta hartaus tai huimaus ei ole yhtä kuin esteettinen kokemus. Voimme pitää niin maisemaa kuin taideteosta esteettisesti arvokkaana, vaikkei se herättäisi meissä voimakkaita tunteita. Ympäristösuunnittelussa esteettisiä tekijöitä voidaan tutkailla niistä liikuttumatta.”

kenteisiin. Pidänkin näitä vuosien 2009–2013 maalauksia kiinnostavana abstraktina ja talvisena verrokkina Nondalin kevätkesäisen metsikön ja tumman ikimetsän kuvauksille. Maalaukset esittävät tyypillisesti vihreän Arkadian syys- ja talvikauden vä-reissä. Ne kuvaavat usein joko syksyistä tai sulavan lumen ympäröimää kevättalven puustoa vakavissa tunnelmissa.¹²⁸

Nämä maalaukset havainnollistavat Blochin utopian filosofiassa huomioimaa pohjoista luontoa – äärimmäisen pohjoisen ideaa (*Ultima Thule*). Tulkitseen niissä kuvatun arkadisen talvimetsikön dystooppis-utooppisena *Ultima Thulena*, joka esittää talven aikana tapahtuvan luonnollisen maatumisen apokalypsin. Ne kytkeytyvät talvisella kuva-aiheellaan pohjoismaisen romantiikan ylevän luonnon maisemaku-vaukseen.¹²⁹ Toisaalta niiden voi tulkita myös käsittelevän pohjoismaista luontoa ilmastonmuutoksen keskellä. Voisi ajatella, että luonnontilaista metsää ihannoivien kuvaustapojen lainaaminen maisemataiteen historiasta korostaa tämän erämetsän katoamisen traagisuutta.

Suurin osa Erikssonin tuotannosta kuvaa hänen elinpiiriään ja työhuoneensa ympäristöä Etelä-Ruotsin maaseudulla Hällekisin Medelplanan kylässä, Länsi-Götanmaalla Kinnekullessa ja Vänern-järven äärellä. Erikssonin mukaan maalaukset

¹²⁸ Erikssonin maalaukset vuosilta 2014–2017 tosin kuvaavat arkadista metsää usein sävyltään iloisessa auringonvalon värjäämässä moodissa. Ks. esim. Art Basel (www-sivu 2019).

¹²⁹ Bloch 1986: 781. Esimerkiksi Eriksson kertoo inspiroituneensa islantilaisen 1900-luvun maalarin Jóhannes S. Kjarvalin (1885–1972) karun pohjoisen luonnon kuvauksista. Muita inspiraation lähteitä ovat maisemamaalauksen perinteestä muun muassa ”suurellisen luonnon idean vakavat kuvaajat”, kuten Jan Vermeer van Haarlem (1632–1675) ja Peder Balke (1804–1887) sekä Marcus Larsson (1825–1864) merimaisemineen, kuin myös Edvard Munch, Carl Fredrik Hill (1849–1911), Vilhelm Hammershøi (1864–1916) ja Ivan Aguéli (1869–1917). Lähtökohtia työskentelylle ovat tarjonneet myös esimerkiksi Albrecht Dürer (1471–1528), Eugène Delacroix (1798–1863), Giorgio Morandi (1890–1964) ja Claude Monet (1840–1926). Toisaalta sitten amerikkalaisista abstrakteista ekspressionisteista Barnett Newman (1905–1970) ja Mark Rothko (1903–1970), jotka kuvaavat ”sitä maalaamisen hetkeä, jossa kaikki ajattelu on” – sitä tavallaan unelmoinnille vastakkaista tilaa, joka ei ole projisoitu toisaalle vaan näyttäytyy maalaamisen hetkessä maalimateriaan käyttäytymisenä. Myös Gerhard Richterin (s. 1932) näkemys käsitteellisestä näkymästä katsojasta pois sulkeutuvana tilana ilman tunnetason ilmaisu kiinnostaa Erikssonia. ”Minua kiinnostavat enemmänkin hyvät maalarit ja maalaus- välittämät tunnelmat kuin ne motiivit (esimerkiksi maisema) mitä maalaukset kuvaavat.” Eriksson ei näe pohjoismaisuutta tai maisemaa maalaus- tensa aiheena vaan kuvaa luonnollista maailmaa sekä maalauksen omaa luontoa. Maa- laus välittää Erikssonin mukaan musiikin tavoin eräänlaisena tilana luonnon visuaalisia tunnelmia ja sävyjä. Taiteilija luo maalaukseen ”oman huoneen” kun ”[m]aalaus tarjoaa visuaalisen lepoajan katsojalleen”. Hän katsoo, että maalauksesta tulisi puhua enem- män kontemplaationa. (AE 2016.) Myös Anna Tuori pohtii maalauksen luomaa tilaa paikkana, jossa mieli viettää aikaa: ”[- -] maalaus on mielestäni paikka nimenomaan siinä muodossa, että [- -] se on ehdottomasti sitä mitä ihminen (katsoja) on. Miten hän sen kokee.” (AT 2014.)

refleктоivat hänen eristynyttä elämäänsä maaseudulla. (Obrist & Birnbaum 2011.) Maalauksissa kuvattu taiteilijaa ympäröivä luonto sijaitsee ihmisen asuttamasta maailmasta irrallaan, kuten Arkadia, ja viittaa maaseudulle sijoitettuun pastoraaliin. (vrt. Hahn Møller 2013.) Kuvitteellinen Arkadia on ollut pakopaikka sivilisaatiosta ja kaupungista. Ajattelijat ovat historiassa hakeutuneet Arkadiaan ja hakeutuvat yhä edelleen. Erikssonkin muutti maaseudulle opiskeltuaan ja työskenneltyään useamman vuoden keskellä Berliinin taidemaailmaa.

Maalauksia ovat innoittaneet päivittäisillä kävelyretkillä tehdyt havainnot luonnonvalosta, varjoista, muodoista ja erityisesti metsästä, joka ympäröi Erikssonin työhuonetta.¹³⁰ Eriksson katsoo taiteensa ”[– –] perustuvan aina tutkimiseen, omiin havaintoihin ja kokemuksiin ulkomaailmasta: erityisesti luonnon kohtaamisen synnyttämiin tunteisiin ja hänen luontoon kohdentamiinsa projisointeihin.”¹³¹ Maalauksen lähtökohtana on esteettinen luontokokemus vastaavasti kuin *Paimenidylleissä* Arkadian metsikkö kuvataan kimmokkeena paimenten esteettiselle ajattelulle.

Eriksson ei haastateltaessa kuitenkaan koe perustavansa taidettaan minkäänlaisille utooppisille ideoille eikä liioin määritä maalauksiaan sen paremmin utopian kuin dystopiankaan kuvina (AE 2016). Näen hänen maalauksissaan kuitenkin yhteyksiä utopian aatehistoriaan. Luen hänen visuaalisia tulkintojaan maiseman esteettisestä tilasta ja Arkadian ideasta länsimaisen maisemamaalauksitaiteen historian avulla. Robert Rosenblumia (1988) mukaillen katson, että ylevän luonnon käsitteellinen jatkumo näkyy myös Erikssonin 2000-luvun luontokokemusta kuvaavissa maalauksissa. Rosenblumin 1980-luvulla julkaisemassa tulkinnassa 1800-luvun pohjoiseurooppalaisen romantiikan maisemataiteen ilmentämiä ideoita ylevästä esiintyi yhä edelleen 1900-luvun postmodernissa ja abstraktissa maalaustaiteessa. Samoin Zhang (2003: 206) tunnistaa eurooppalaisen maisemamaalauksen historiassa toistuvan ”dialogin ideaalisen kuvitelman [kuten ylevän] ja luonnon välillä”. Osuvasti hän (2003: 207–208) lukee länsimaisessa taiteessa näkyvän ”yksinäisyyden maiseman” ”universaalina teemana”, joka ilmenee muun muassa luonnossa mietiskelyä korostavana pastoraalina, ja kytkeytyy utopianismiin.

Myös taidekriitikko Eva Badura-Triska katsoo, että romantiikan ajan maalaustaiteen ylevät harmonian ja rauhallisuuden tunnemoodyt ovat läsnä Erikssonin talvisen luonnon maatumisprosessia ja puita kuvaavissa maalauksissa. Badura-Triska näkee Erikssonin

¹³⁰ ”Swedish artist Andreas Eriksson creates sculptures, paintings, and multimedia works that incorporate motifs from the Swedish countryside and Nordic nature. Rather than romanticizing the outdoors, Eriksson’s work reflects an analytical, scientific exploration of his surroundings. As his studio is in the middle of the forest, Eriksson is able to draw inspiration from the dense wooded landscape to create his introspective works.” (Artsy Editorial 2014.)

¹³¹ ”My art is always based on an exploration of my reactions to my perception and experience of the ‘outside’ world, in particular my feelings and emotions when encountering nature, as well as my own projections into it.” (Badura-Triska & Eriksson 2009: 95.)



Kuva 34. Andreas Eriksson, *Västerplana Storäng I*, 2013, öljy kankaalle, 299 x 404 cm. Kuva: Andreas Eriksson.

maalauksissa positiivisen heroisen moodin, joka liittyy – Rosenblumin tulkitsemaan 1800-luvun lopun pohjoiseurooppalaisessa maisemamaalauksessa kuvattuun – luontoyhteyteen. Suuri ja ylevä luonto puhuttelee katsojaa herättämällä tunteen ihmisen pienuudesta sen edessä. Maalaukset tutkivat hetkiä luonnossa sekä ihmisen ja luonnon välistä suhdetta. (Badura-Triska & Eriksson 2009: 98–99).¹³² Eriksson (Badura-Triska & Eriksson 2009: 99) näkee luonnossa myös ”metaforia ihmiselämästä”. Taidekriitikko Inger Marie Hahn Møllerin (2017, näyttelytiedote) mukaan Erikssonin maalaukset toimivat kontrastina nopeatempoiselle nykykulttuurille, koska avautuakseen ne vaativat katsojan pysähtymään äärellensä. Tulkitseen Hahn Møllerin ja Badura-Triskan tavoin niiden ilmentämän ylevän luonnon mysteerin yhtenä tällaisena pysäyttävänä tekijänä. Erikssonin itsensä mukaan maalauksessa ulkoista ilmiasua tärkeämpiä ovat sen välittämät tunnelma, kauneuden idea ja sisältö (”innehåll”) (AE 2016).

Teknisesti Erikssonin maalauksissa korostuvat vaikutteet hard edge -maalari Barnett Newmanin raitamaalauksista ja abstraktin ekspressionismin tavoittelemasta uu-

¹³² Badura-Triska & Eriksson 2009. Eriksson välittää tällaisia luonnon suuruuteen liittyviä yleviä tunnelmia Badura-Triskan (2009: 99) sanoin ”paralleelista kulkevin vertikaalisin ja horisontaalisin [siveltimivedoin]”. Muita ilmaisukeinoja ovat ”rajoittunut väri-ilmaisu, joka on usein melkein yksivärinen, sekä luonnon valtavuuden ja yksinäisyyden tunne”.

desta ylevästä.¹³³ Maalausten tunnelma syntyy edellisten töiden tavoin suurten värialueiden keskinäisestä suhteesta. Vuosien 2009–2013 maalauksissa puh-taات ja murreتut värit muodostavat sommitelmallisesti tasa-painoisia kokonaisuuksia. Hil-litty abstraktien väripintojen vuoropuhelu ehdottaa luontoko-kemuksen utooppista harmoni-aa. Tyynen *Untitled*-maalauksen (2013) taka-alan pehmeän harmaan valöörit assosioituvat tal-ven niukkaan valoon ja äänettö-mään sumuun. Etualan lämpimät ruskean ja okran sävyt välittävät taas maan möyheää ja ravitsevaa tuntua.



Kuva 35. Andreas Eriksson. *Untitled*, 2013, öljy kan-kaalle, 395 x 380 cm. Kuva: Andreas Eriksson.

Eriksson paikallistaa kuvaamansa Arkadian metsikön eteläruotsalaisen talven tunnelmiin, jota vähäkasvuinen, melkein kuollut talvinen puulajisto merkitsee. Maa-lausten maisemaelementit, kuten kaarna, sammaleet, puunoksat ja pensaat lumen keskellä kuuluvat pohjoismaiseen lajistoon. Erityisesti hänen talvisista metsistä otta-mansa käsitteelliset valokuvat, kuten *Trädstam II (Puunrunko II)*, 2008, C-print, 59 x 44.5 cm) ja *UT (Ulos)*, 2008, C-print, 59 x 39 cm) luovat vaikutelman rauhallisesta pohjoismaisesta ympäristöstä.

Maalauksissa näkyy nykytaiteessa usein käytetty materiaalin ominaisuuksiin porautuva mikroperspektiivi.¹³⁴ Laajan horisontaalisen laaksonäkymän sijasta maa-laukset zoomaavat mikroskooppisiin havaintoihin metsikön puissa, kasvillisuudessa

¹³³ Erikssonin sanoin häntä kiinnostaa Newmanin maalaukseen luoma ”nyt-tila” ja ”maa-laamisen teon aikainen nykyhetki”. Hän toteaa luonnon materiaalien ja rakenteiden olevan sen värejä kiinnostavampia. Niitä hän rakentaa uudelleen siveltimenvetojen avulla. Häntä kiinnostaa kesäistä vehreyttä enemmän talvinen luonto. (AE 2016.) Ks. myös Rosenblum (1988: 203); Newman 1948.

¹³⁴ Esimerkiksi useat Helsingin *Ihme*-festivaaleilla (2018) esitetyt videoteokset rajautuivat luonnon ainesosiin mikroskooppisen tarkasti. Ruotsalaistaiteilija Henrik Håkanssonin (s. 1968) *THE BEETLE* -elokuvassa (2018) mikroperspektiivistä lähelle zoomattu uhan-alainen halavasepikkä (*Hylocharis cruentatus*) surisee kliinisen valkoista taustaa vasten monotonisen konemaisesti. Sepikän elinympäristön kaupunkimetsä Vantaan Mätä-joella näyttäytyy elokuvassa kuitenkin paratiisimaisen lylydisessä tunnelmassa kontras-tina punamustaa kovakuoriaista säestävälle dystooppiselle äänimaailmalle ja elokuvan apokalyptiselle teemalle.

ja maan pinnassa.¹³⁵ Ne kyseenalaistavat siten perinteisen tavan esittää arkadista metsikköä ja ylevää maisemaa. Mikroperspektiivillä Eriksson erkaantuu 1600–1800-luvun maisemataiteelle tyypillisestä horisontaalisuudesta, joka esittää katsojan ylle levittäytyvän ylevän luonnon ylivoimaisena. Katse tarkentuu rungon sammaleeseen tai kaarnan tekstuuriin, ja puun muoto on esitetty graafisen siluettimaisena. Maalaukset rakentuvat palapelimaisia värialueita muodostavista siveltimenvedoista, mikä korostaa luontokuvan materiaalisuutta.¹³⁶

2.11 Myyttinen puu

Nondalin tavoin Eriksson esittää metsikön rauhallisena mietiskelyn tilana ja korostaa puiden symbolista merkitystä.¹³⁷ Puu on vertauskuva inhimillisille tunteille ja maailmasuhteelle ja viittaa myös elämänpuun myyttiin. Luen Erikssonin inhimillistämää puita pohjoismaisen metsämytologian valossa. Pohjoismaisella mytologialla tarkoitan kansanomaisia kertomuksia esimerkiksi peikko-olentojen asuttamista luonnonmaisemista.¹³⁸

Näen Erikssonin puissa yhteneväisyyksiä Nikolai Astrupin maisemamaalauksissaan kuvaamiin puupeikkoihin. Esimerkiksi peikkomainen puu maalauksessa *Maaliskuun aamu* antaa maisematilalle myyttisen merkityksen.¹³⁹ Astrupin inhi-

¹³⁵ Taiteilija Dag Erik Elgin (2014: 47) toteaa Erikssonin maalausten olevan tulkittavissa muun muassa ”maisemina, maan kerrostumina, sammaleen kuituina [ja] lehtisolujen rakenteina” (suom. HR).

¹³⁶ Monet Erikssonin maalauksia käsittelevistä taidekriitikeistä huomioivat, että hänen kiinnostuksensa kohdistuu pääasiassa luonnon rakenteiden, materiaalien, pintojen sekä maalin väriaineksen tutkimiseen. Ks. esim. Hahn Møller 2013; Moderna Museet 2011; Obrist & Birnbaum 2011; Jantjes 2014; Jantjes & Yvenes 2014; Elgin 2014; Badura-Triska & Eriksson 2009; Khan 2013, näyttelyarvio; Ramos 2014. Esimerkiksi Hahn Møller (2013) toteaa Erikssonin kuvaavan maalauksissaan, installaatioissaan ja valokuvissaan luonnosta löydettäviä materiaalisia pintoja.

¹³⁷ Mikkonen (2017: 28) toteaa, että 2000-luvulla metsän kokemukseen liitetään muun muassa mielenrauhan tunne: ”Luonnon kokeminen on aina kulttuurinen tapahtuma, jossa perinne ohjaa pyrkimyksiä ja ympäristön hahmottamista. Suomessa(kin) metsään mennään muun muassa *siksi*, että mieli saisi kulkea ja arki ja minuus hetkeksi hellittäisivät, nimenomaan *pakoon* tieteellis-teknistä maailmaa. Joillekin nautittavia asioita ovat hallinnan menetyksen vapauttava tunne, jopa vieraantuneisuus ja kodittomuus. Saksalaiset taas tuntevat *Waldeinsamkeitin*, rauhan salomaan yksinäisyydessä.”

¹³⁸ Ks. peikoista pohjoismaisessa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun kuvataiteessa esim. Rossholm 1974: 137–159.

¹³⁹ Taidehistorioitsija Ian A.C. Dejardin (2016: 15) toteaa, että Astrupin maalausten myytisyys rakentuu ennen kaikkea ”peikkopuun” ikonografialle, joka pohjautuu paljolti muinaisnorjalaiseen mytologiaan. Dejardin päättelee, että Astrupin maalaukset esittävät Ovidiuksen *Metamorfooseihin* verrannollisen pohjoismaisen tulkinnan (muinais)norjalaisen alueen paikallisesta luonnosta. Metamorfoosien ainaisesti muuttuvia maisemia asuttavat keskellä muutosta olevat tai tuntemattomiksi muuttuneet myyttiset hahmot, jotka vaikuttavat maiseman havaintoon. Dejardin mainitsee, että Astrup oli jo nuorena kiinnostunut Länsi-Norjassa sijaitsevan kotiseutunsa Jølsterin perinteistä ja folkloresta.

millistämä puu osana luontokokemusta kytkeytyy pohjoismaisen peikkofolkloren ja esikristillisen puiden palvonnan lisäksi Arkadia-myyttiin. Myös Erikssonin abstraktit puut ja niiden välittämät metsäelämykset liittyvät tähän kuvalliseen jatkumoon. Astrupin tavoin Eriksson asuu maaseudulla keskellä pohjoismaista luontoa ja rakentaa maalauksissaan mielikuvituksellista suhdetta puihin.¹⁴⁰

Eriksson kertoo voivansa kokea suurta empatiaa yksittäistä puuta kohtaan. Hän myös assosioi puusta tekemänsä havainnon omaan elämäänsä. Puuryhmässä hän on nähnyt perheen, tyttöystävänsä tai itsensä. Eriksson luonnehtii puuaiheisia maalauksiaan naiiviksi ja mahdolliseksi projektiksi, koska hän yrittää niissä kuvata puut samalla tavalla kuin näkee ne mielessään. (Obrist & Birnbaum 2011.) Maalauksen *Small Tree Trunk* (*Pieni puunrunko*, 2013) puunrungosta on löydettävissä kasvat.



Kuva 36. Andreas Eriksson, *Small Tree Trunk* (*Pieni puunrunko*), 2013, akryyli ja öljy kankaalle, 199 x 135 cm. Kuva: Andreas Eriksson.

¹⁴⁰ Taidehistorioitsija Tove Kårstad Haugsbø ja kulttuuripolitiikan tutkija John Myerscough (2016: 67–68) katsovat, että Astrupin luontoa inhimillistävä kuvallinen ajattelu kytkeytyy myös ekologisiin ja yhteiskunnallisiin näkemyksiin. Hän ilmaisi niitä esimerkiksi hoitamalla kotinsa yhteyteen Ålhusiin perustamaansa puutarhaa. Ks. Carey & De Jardin & Stevens 2016.

Taiteilijan teokset välittävät hermeneuttista tulkintaa maailmasta.¹⁴¹ Kuten kulttuuriteoreetikko Malcolm Miles (2014) toteaa, taiteen avulla voidaan kasvattaa ympäristötietoisuutta (vrt. myös Robin 2017). Milesin ja Blochin näkemyksiä mukailleen katson Erikssonin maisemamaalausten osoittavan kuvaamallaan utooppisella luontotilalla hermeneuttista ymmärrystä maailmasta. Eriksson pyrkii ymmärtämään omaa ihmisyyttään ja ympäristöään luonto-objektien sekä maalaamisen avulla – kuten pohjoismaalaiset 1880–90-lukujen uusromantiikan maisemamaalarit.¹⁴² Lähi-metsikön yksityiskohdat on tuotu maalauksissa empaattisesti katsojaa likelle (Hahn Møller 2013).

Maisemamaalauksen historiassa puut ovat olleet yleisesti käytettyjä inhimillisten tunteiden symboleita, esimerkiksi Altdorferin ”ensimmäisissä maisemamaalauksissa”¹⁴³ ja romantiikan ajan maisemamaalari Caspar David Friedrichin (1774–1840) kristinuskon maailmankuvaa refleктоivissa maisemissa. Friedrich kuvaa puiden siluetteja muun muassa ihmiselämän ja kuoleman vertauskuvina sekä maailmankokemuksen peilinä (Koerner 2009: 15). Kuten Mikkonen (2017) huomauttaa, puiden lehvästöjen ja runkojen pittoreskia rosoisuutta arvostettiin kuva-aiheina ja sommitelmallisina keinoina jo 1500-luvun hollantilaisessa maalaustaiteessa.

Inhimillistetty puu on esimerkki folklorelle ominaisesta empaattisesta luontoutopiasta. Friedrichin tavoin Eriksson pohtii ihmisen olemista osana luonnollista maailmaa.¹⁴⁴ Myös Gavin Jantjes ja Marianne Yvenes (2014) näkevät Erikssonin puuaiheisissa maalauksissa luontoon kohdistettua myötätuntoa, kuten ”hiljaista kauneutta ja rosoista voimaa.” Heidän mukaansa ne ”[- -] muuntavat kovan puun rungon kaarnan tekstuurin ja tumman taivaan dialogiksi maaseudun avoimesta tilasta.” Tämä havainnollistuu *Pienen puunrungon* (2013) tavoin maalauksessa

¹⁴¹ Filosofin Hans-Georg Gadamerin (2005: 40, 42) mukaan hermeneutiikka on tulkintaa, joka perustuu ymmärtämisen taitoon ja modernissa tieteessä sisällyttää itseensä myös kriittistä metodologista tietoisuutta tulkinnan menetelmistä. Gadamerin (2005) ja Blochin (1986) hermeneuttiseen ajatteluun viitaten käsitän maalauksen ilmentävän ymmärrystä maailmasta. Luontokuvaus rakentaa tulkinnan ihmisen suhteesta luontoon.

¹⁴² Gunnarssonin (2006) mukaan pohjoismaiset romantiikan ajan maalarit käyttivät yleensä maisemaa keinona ilmaista mielentilaa ja suhdetta ympäröivään todellisuuteen. Valo ja kesäilta olivat erityisesti norjalaisessa ”tunnelmamaalauksessa” hyödynnettyjä elementtejä. Esimerkiksi Eilif Peterssenille, Christian Skredsvigille, Erik Werenskiöldille ja Harriet Backerille oli ominaista kuvata ihmisyyden tunteja luontosuhteen välityksellä. (Gunnarsson 2006.)

¹⁴³ Wood 2014: 9, 102, 105. ”Vaimeissa” maisemakuvissa Altdorfer kuvasi fantastista luontoa, esimerkiksi puita tavalla, joka oli aikakauden maalaustaiteelle poikkeuksellista: luonto oli usein pääroolissa ilman täytefiguureja.

¹⁴⁴ Bloch (1986: 360) viittaa Selma Lagerlöfin satuun *Peukaloksen rethet* esimerkkinä tällaisesta utooppisesta kuvittelusta. Ks. myös Bladh 2008. Myös tanskalais-norjalainen kirjailija Ludvig Holberg (1741) inhimillistää puita puuhmisten utopiassaan teoksessa *Niilo Klimin maanalainen matka*.

Stubbe (Kanto, 2012, öljy kankaalle, 340 x 320 cm), joka ”puhuu selvästi taivaasta, maasta, puunkannoista ja pilvistä” (Jantjes & Yvenes 2014: 39). Näin Jantjes ja Yvenes lukevat Erikssonin puuaiheisia maalauksia suhteessa maisemamaalauksen traditioon ja pastoraalitematiikkaan.

Metsällä on esteettinen rooli Erikssonin maalauksissa Vergiliuksen *Paimenlaulujen* kaltaisesti. Eriksson sijoittaa puunrungon usein maaseudunlle avoimeen tilaan tai paikkaan, joka on tulkittavissa arkadisena metsäaukiona. Käsitteelliset valokuvateokset *Trädstam II* (*Puunrunko II*, 2008, C-print, 59 x 44.5 cm) ja *Två målningar och en jordhög* (*Kaksi maalausta ja maakasa*, 2008) esittävät tällaista metsänrajan auvoista tilaa. Maalaus *Puun takana* (*Bakom ett träd*, 2010 akryyli ja öljy kankaalle, 340 x 320 cm) kuvaa samankaltaisen laajenevan tilan. Maalauksen keskiöön sommitellun puunrungon ympärille on luotu horisontaalisin siveltimenvedoin vaikutelma maaperästä ja taivaasta. Puun takana avautuu laaja peltonäkymä.¹⁴⁵



Kuva 37. Andreas Eriksson, *Trädstam* (*Puunrunko*), 2008, C-print, 59 x 44.5 cm. Kuva: Andreas Eriksson.



Kuva 38. Andreas Eriksson, *Två målningar och en jordhög* (*Kaksi maalausta ja maakasa*), 2008, C-print, öljy ja akryyli alumiinille, 59 x 163 cm (3 osaa). Kuva: Andreas Eriksson.

¹⁴⁵ Jantjes & Yvenes (2014: 39) toteavat, että fragmentoituneella muodollaan Erikssonin maalaukset muuntavat luonnon. Jantjes & Yvenes (2014: 39) jatkavat: ”For example, the painting, *Stubbe* (2012, oil on canvas, 340 x 320 cm. The National Museum of Art, Architecture and Design) [– –] clearly speaks of heaven, earth, tree stumps and clouds.” Taiteilija Dag Erik Elgin (2014: 47) pohtii niin ikään maalauksen esittävän maa-ainesta (”could be seen as landscapes, soil strata, moss fibres, leaf-cell structures”).

2.12 Elämä ja kuolema luonnon kiertokulussa

Utooppisuuden lisäksi koen talvisen metsikön tunnelman Erikssonilla usein dystooppisena tai apokalyptisenä (vrt. Miéville 2016: 20–23).¹⁴⁶ Hahmotan dystopiaa/apokalyptisiä maalauksissa ensinnäkin luontoon eristäytymisestä aiheutuvien negatiivisten seurausten pohdintana ja toisekseen talven aikana kasvillisuudessa tapahtuvan luonnollisen kuolemanprosessin kuvana, kuten teoksessa *Promenad* (2008). Kolmanneksi katson töiden viittaavan elämänpuun vertauskuvalla apokalypsikertomukseen.¹⁴⁷

Metsikön kuvaus saa dystooppisen sävyn ensinnäkin maalauksessa *Ted Kaczynski's Cabin* (*Ted Kaczynskin mökki*, 2004). Tulkitsen maalauksen kuvaavan mielenhäiriötilaa, jollaisen luontoon erakoituminen saattaa aiheuttaa. Maalauksen nimi ja ikonografia viittaavat ”Unabomber” -massamurhaaja Theodore John Kaczynskin eristyksissä Montanan metsissä sijainneeseen, sähköttömään ja vedettömään päämajamökkiin. Hänen siellä harjoittamansa luonnon idealisointi ilmeni ihmislajiin kohdistuvana raakuutena.¹⁴⁸ Katson maalauksen käsittelevän arkadisen luontoidyllin yhteiskunnallisen tavoittelun tuhoisia vaikutuksia ja amerikkalaista terrorismia. Altdorferin töiden tavoin maalaus esittää arkadisen metsikön jännitteisenä paikkana.¹⁴⁹

Tulkitsen dystooppisena myös Erikssonin vuosien 2007–2014 maalauksissa ja valokuvissa toistuvan kertomuksen talven aikana tapahtuvasta maatumisesta ja puuaineksen tuhoutumisesta. Tavoite tallentaa ohimenevä luontokokemus kytkeytyy hänen töissään ajatukseen katoavaisuudesta ja kuolemasta Arkadiassa. Maalaukset esittävät metsikön talvisen ilmaston doorisen vakavassa tunnelmassa (vrt. Poussin & Jouanny 2010). Vaikka ne kuvaavat pohjoismaista talvea ja sen maatuvaa kauneutta tummanpuhuvana, on arkadisen rauhan tunnelma samalla läsnä. Lehdettömiä puunrunkoja

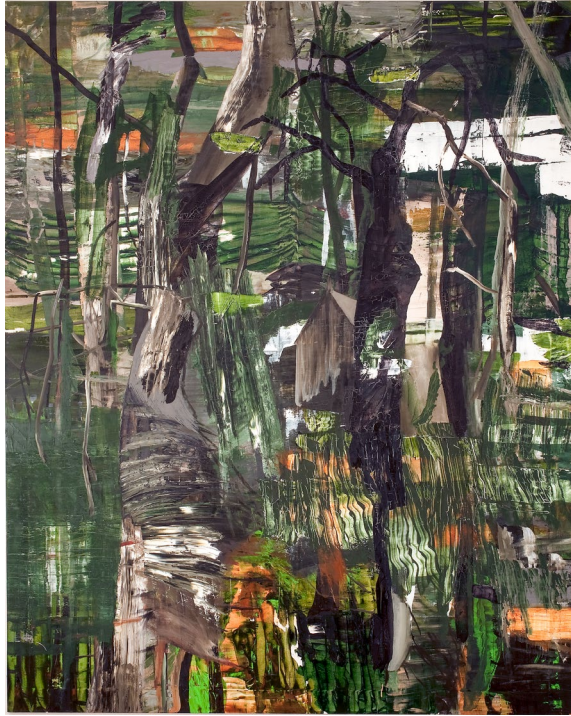
¹⁴⁶ Sargent (2000: 8–9) yhdistää utopioihin myös apokalypsikertomuksen.

¹⁴⁷ Apokalyptinen näkökulma kytkeytyy tässä erityisesti Blochin (1986: 780–781) *Ultima Thule* -käsitteeseen. Apokalypsi on osa dystopiaa, kuten Clayes (2016: 497–8) toteaa: ”The natural history of dystopia commences with a metaphorical Apocalypse [– –]. So the natural history of dystopia ends both with the death of nature, and the commencement of, and then too in turn perhaps the conclusion of, the artificial and mechanical history of mankind [– –]. Dystopia thus describes negative pasts and places we reject as deeply inhuman and oppressive, and projects negative futures we do not want but may get anyway. In so doing it raises perennial problems of human identity. Shall we be monsters, humans, or machines?” Raamatun apokalypsi (ks. *Ilmestyskirja*) kuvaa myös luonnollisen maailman tuhoa. Tulkitsen, että ajatus apokalyptisestä kasvillisuuden tai ihmisen tuhoutumisesta on relevantti Erikssonin maalausten suhteen.

¹⁴⁸ Berkeleyyn yliopiston matematiikan apulaisprofessorin tehtävästä erottuaan Ted Kaczynskin utopian oli elää itseriittoista elämää Montanan erämaassa sekä tuhota sieltä käsin teknologisoitunut yhteiskunta. Hänen utooppisen vallankumouksellinen, moderni teknologiaan kohdistuva sosiaalikirittinen luontoaktivisminsa oli ihmiskuntaa tuhoavaa. Vuosien 1978–1995 aikana hän postitti mökistä omin käsin tekemiään pommeja, jotka haavoittivat Amerikassa 23 ihmistä ja tappoivat kolme. (Ks. esim. Mahan & Griset 2007.)

¹⁴⁹ Christopher Woodin (2014: 189) sanoin Altdorfer vastustaa pastoralistien yksinkertaisia kuvauksia mukavasta vetäytymisestä luonnonympäristöön.

kuvaavien maalausten synkkyys vertautuu Tuorin talvisiin metsäaukioihin. Eriksson kyseenalaistaa Tuorin tavoin Arkadian metsäaukion tyyppillisen vihreän ja kevätkesäisen esitystavan, jota Nondal toistuvasti käyttää. Talvisen metsän voi käsittää romantiikan ajan maisemataiteeseen vertautuvana aiheena, kuten Caspar David Friedrichin maalauksissa (vrt. Rosenblum 1988: 26–31; Koerner 2009: 15). Kuten Hahn Møller (2013) toteaa, Erikssonin töihin on vaikuttanut pohjoismainen romanttisen maisemamaalauksen perinne. Badura-Triskan merkillä panema yksinäisyyden kokemus korostuu harmaansävyisissä puunrunkoja kuvaavissa maalauksissa (Badura-Triska & Eriksson 2009: 99).



Kuva 39. Andreas Eriksson, *Ted Kaczynski's Cabin*, 2004, öljy kankaalle, 225 x 180 cm. Kuva: Andreas Eriksson.

Kolmanneksi maalaukset tulkitsevat apokalyptisesti luonnolliseen kiertokulkuun kuuluvaa talven lakastumista seuraavaa keväistä versoamista sekä elämänpuumyyttiä. Maalauksessa *Trädstam (skugga)* (2009–2010, akryyli ja öljy kankaalle, 252 x 235 cm) hyytävän harmaan, ruskean ja mustan eri sävyt luovat mielikuvan routaisesta luonnosta ja puun kaarnasta. Puun takana leviää sinkinvalkoinen usvamainen harso. Maalaus tutkii maatuva luontoa ja sen keväistä eloon heräämistä, kuten tyvestä versoava vihreys antaa ymmärtää. Puuntyven kaarnan ruskeus ja muutamat valkoiset alueet luovat mielikuvan lumen alta paljastuvasta maaperästä.

Elämän syntyä kevättalvisessa metsikössä kuvaa myös maalaus *Bakom ett träd (Puun takana)*, 2010). Puunrunko on konstruoitu murretuin harmaanruskein sävyin. Tummuus sisältää aksentteina harkitusti heleämpiä sävyjä. Hillitty värien sommittelu nostaa tummanharmaudesta esiin kirkkaan vihreitä sävyjä: pinnan alla kuhiseva lehtivihreä pulppuaa esiin. Vihreys viittaa silmuaviin lehtiin, puunrungon sammaleeseen tai maaperässä tapahtuvaan kasvuun.

Maalauksista aistiikin usein sulavan lumen alta paljastuvan ruohon. *Small Tree Trunk* (2013) ja *Trädstam (skugga)* (2009–2010) kuin myös *Baum* (2010) kuvaavat kevään alkua. Teoksista on luettavissa Blochin (1986), Rosenblumin (1988) ja Schaman (1996) tunnistama kristillinen utooppinen kertomus luonnon heräämisestä eloon kuoleman keskellä: pääsiäisen vertauskuva Kristuksen ylösnousemuksesta.



Kuva 40. Andreas Eriksson, *Bakom ett träd (Puun takana)*, 2010, akryyli ja öljy kankaalle, 340 x 320 cm. Kuva: Andreas Eriksson.

Schaman (1996: 220) analysoima kristillinen sekä pakanallinen kertomus kevään hedelmällisyydestä, pääsiäisen ihmeestä ja kuolevan talven virkoamisesta elämään ovat maalauksissa vähintään epäsuorasti läsnä.

Erikssonin käsitetaiteellisessa valokuvassa *UT (Ulos)*, 2008, C-print, 59 x 39 cm) kaksi heleänvihreää kuusentaimea puskee ylöspäin edellisvuotisten heinien, kuolleiden lehtien ja sammaleen kerrostamasta humuksesta. Eriksson on rajannut kuvan korostetusti vihreisiin puihin ja katkenneeseen lahoppuun oksaan. Tulkitsen kuvan viittaavan edellä mainittujen kevättalvisten maalausten tavoin utooppiseen elämänpuumyyttiin. Nuori kuusentaimi maatuviin lehtien keskellä ehdottaa kevään heräämistä ja uudestisyntyvää versoamista.



Kuva 41. Andreas Eriksson, *Trädstam (skugga) [Puunrunko (varjo)]*, 2009, akryyli ja öljy kankaalle, 252 x 235 cm. Kuva: Andreas Eriksson.



Kuva 42. Andreas Eriksson, *UT (Ulos)*, 2008, C-print, 59 x 39 cm. Kuva: Andreas Eriksson.

Kuten Schama (1996: 238) toteaa, kristillinen idea joulukuudesta ja elämänpuusta toistuu pohjoiseurooppalaisessa kulttuurissa. Iktivhreä kuusipuu on pohjoiseurooppalaisille keskitalven juhlassa verrannollinen symboli juutalaisten ja kristillisten kertomusten palmun ja elämänpuun kanssa. Wood näkee elämänpuumyytin¹⁵⁰ esimerkiksi Altdorferin maalauksissa viittauksina Tacituksen *Germaniaan*.¹⁵¹ Tacituksen myyttinen kertomus metsä-Saksasta on Schaman (1996: 83) mukaan kehittynyt yhteydessä Vergiliuksen *Arkadiaan*. Lecoq ja Schaer (2000: 57) huomauttavat myös, että paratiisiin on usein viitattu puilla.¹⁵² Puilla on siten keskeinen rooli paratiisimyyteissä.

¹⁵⁰ Ks. myös paratiisin kuvarakenteesta Närhi 2009: 46.

¹⁵¹ Schama (1996: 83, 99) katsoo Altdorferin viittaavan maalauksillaan Tacituksen *Germanian* puuihmiisiin sekä antiikin kreikkalaisten ja roomalaisten käsityksiin Arkadian metsästä, joka oli sekä sivilisaation alkuperän topos että kaupungin ulkopuolinen paikka. Ks. myös Sargent 2000; Wood 2014: 182.

¹⁵² Esimerkiksi *Faits des Romains* -tarinassa *Historia Alexandri* -kirjassa pyhä paikka, metsäaukiot ja maanpäällisen paratiisin puut sijoittuvat Eedenin puutarhan ja Kulta-ajan myytin välimaastoon. Puutarha sijaitsee vastapäätä joen toisella puolella olevaa korkeaa taivasta koskettavaa vuorta. Kertomuksessa ihmiset pitävät puutarhaa saavuttamattomissa olevana rikkaana lehtona. Se on paratiisi, jonne kuninkaaltakin on pääsy kielletty. Tämä kielletty puutarha on tulkittavissa vertauskuvallisesti utopian toteutumattomuutena.

2.13 Luonnon puutarha – kukkaloisto kankaalla

Taidemaalari Eggert Péturssonin töiden aihe on islantilaisen luonnonvaraisen flooran kukinta-aika, kokemus paikallisesta ympäristöstä sekä myös maapallon laajuisesti levinneestä arktisesta kasvistosta. 2000-luvun maalaukset puhuvat herkkien kukkien olemassaolon ja merkityksen puolesta, vaikka hän ei omien sanojensa mukaan töillään suoranaisesti kommunikoikaan ilmastonmuutoskeskustelun kanssa. Muuttuvan maailman myötä työt ovat 2000-luvulla saaneet kuitenkin kriittisiä merkityksiä.¹⁵³ Katson Péturssonin maalausten havainnollistavan hyvin pohjoismaisessa nykytaiteessa kuvattua Arkadiaa ja utooppista kukkaniittyä.

Pétursson kokee, että ylänkömaa ja laavakentät mystisine kasvistoineen ovat kuin ”Islannin metsää”. Hän toteaa, että siellä on ”hyvä ajatella sammalten ja [laavaan muodostuneiden] onkaloiden äärellä” ja ”kadota laavakentälle”. Hän kuvaa öljyväritöissään Islannin kesän kukkaloistoa biodiversiteetiltään harvinaisilla alueilla, laaksoissa, ylänkömaalla ja suurissa laavan virtauksen aiheuttamissa rotkoissa. Laavan maahan synnyttämät montut ja halkeamat ovat ikään kuin ”alamailmaa”, jonne voi laskeutua kukkien luo ja ”maapallon sisälle”. Pétursson etsii erilaisia perspektiivejä aiheensa kuvaamiseen, mutta on kiinnostunut erityisesti maan pinnan katsomisesta ruohonjuuritasolla (EP 2015). Reykjavíkin taidemuuseon johtajan Ólöf K. Sigurdardóttirin sanoin hänen kukkamaalauksensa kuvaavat ”luonnon oleskelua”. Kuvataiteilija ja tutkija Jyrki Siukonen puolestaan tulkitsee, että Péturssonin 2000-luvun maalaukset ”pysäyttävät meidät ihmettelemään [– –] paratiisinäkyä lähestulkoon. Etenkin tässä ajassa, jossa on ympäristöhuol[ta] [ja] ilmastonmuuttuminen.” Työt ovat hänestä ”melkein kuvia kadotetusta paratiisista”. Hän lisää vielä: ”Eggert maalaa jotakin jo lähes kadotettua.” i8-gallerian omistaja Börkur Arnarson taas luonnehtii Péturssonia ”valon maalariksi suunnattoman laajalla fantasialla”. Hän näkee töiden olevan viehättyneitä tuntemattomasta (”the unknown”). Arnarsonin sanoin sekä Péturssonille että maalauksen katsojille todellisuuden ja fantasian välillä ei ole rajoja (Steinthórsdóttir 2020, video). Pétursson kuvaa paikkoja, jotka eivät sellaisenaan ole olemassa, vaikka ne saattaisikin tunnistaa. Kukat hehkuvat kirkasta valoa monivärisissä maalipinnoissa, kuten teoksessa *Nimetön* (*Án titils*, 2006–2007, 195 x 285 cm).

Pétursson maalaa yksityiskohtaisia töitä, joissa kukille muodostuu mielikuvituksellinen ympäristö. ”Työhuoneellani on ikuinen kesä”, taiteilija kuvaa. Katson, että fantastinen maisema laavakuoppineen esittää luontokokemuksen arkadisena. Maalausten kuvapinta perustuu usein laavakuoppiin, joiden äärellä kukat kasvavat, kuten edellä mainitussa työssä *Nimetön*. Eyjafjöll sekä Skaftafellin jäätikön viereinen

¹⁵³ Eggert Péturssonin haastattelu, 13.5.2015 Reykjavík. Haastattelija Hilja Roivainen. Väitöskirjatutkimuksen kokoelma. Viitataan haastatteluun lyhenteellä EP 2015; EP 2022, sähköposti.

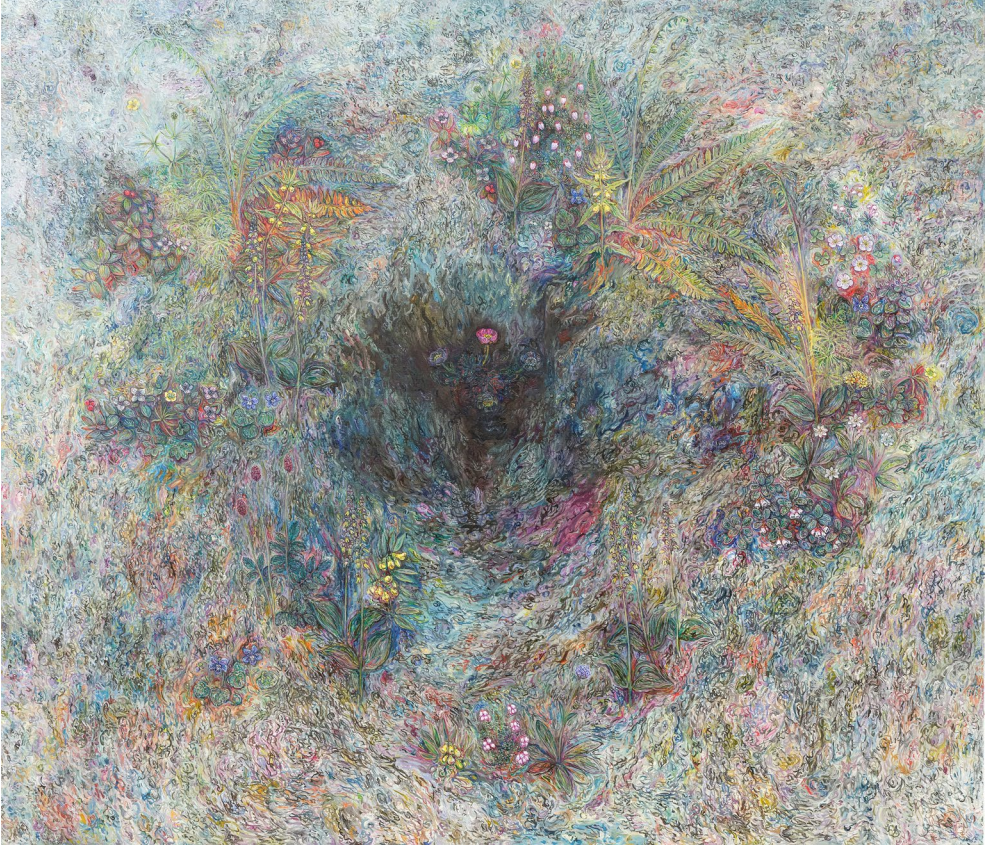


Kuva 43. Eggert Pétursson, *Án titils (Nimetön)*, 2006–2007, öljy kankaalle, 195 x 285 cm. Kuva: Gudmundur Ingolfsson.

maisema kukkuloineen ja lähteineen ovat yksi inspiraation lähde ja paikka, jossa tarkkailla kasvistoa. ”Kaikki Skaftafellin jäätikön joen äärellä olevat värit” rakentavat taiteilijan omin sanoin ”pittoreskin maiseman, joka pyytää tulla maalatuksi”. Jäätiköt lisäävät tähän maisemaan oman ”jännittävän ja maagisen valonsa”. (Steinthórsdóttir 2020, video.)

Kasvitieteilijä Thóra Ellen Thórhallsdóttirin mukaan Islannin kukkivat alueet löytyvät läntisten vuonojen pohjoisosasta Tröllaskagista, Látraströndin vuonoilta, Skaftafellista, Þúfuverista ja kaikista syrjäisimmistä osista Itä-Islantia, jossa on verrattain koskemattomia ekosysteemejä. Jälkimmäisellä alueella on siitä syystä erityinen arvo tulla rauhoitetuksi, koska vain harvoja sen kaltaisia alueita löytyy maapallolta. (Ibid.) Pétursson on havainnoinut flooraa pääasiassa Úthlíðn ja Tröllaskagin alueilla, mutta myös Þúfuverissa ja Skaftafellissa. (EP 2022.)

Pétursson katsoo, että ihmisten tulisi sovittautua kukkien asemaan ymmärtääkseen niiden olemassaoloa. Hänen käsitteelliset maalauksensa tarkentuvat Islannin maaperään korostaen mikroperspektiivin merkitystä ja lisäten siten mielenkiintoa kasviston suojelua kohtaan. (Einarsson & Jónasson 2012.) Työt rakentavat kartan Islannin maaperästä, jota ne kuvaavat kuitenkin nähdäkseen utooppisena ei-missään olevana, kuten maalauksessa *Islannin harvinaiset kukat (Fágæt blóm á Íslandi)*, 2020–2022, 125 x 145 cm). Siinä hän on sijoittanut Norjassa yleistä flooraa maalaukseen piilotetulle Islannin kartalle niille alueille, missä niitä saattaisi Islannista



Kuva 44. Eggert Pétursson, *Fágæt blóm á Íslandi (Islannin harvinaiset kukat)*, 2020–2022, öljy kankaalle, 125 x 145 cm. Kuva: Vigfús Birgisson.

löytyä. Kartan keskellä on jääleinikkejä (*Ranunculus glacialis* / *Beckwithia glacialis*). (EP 2022.)

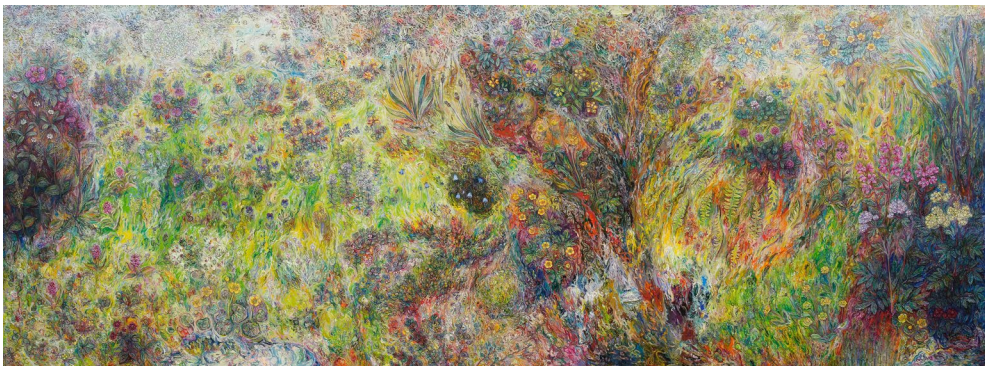
Pétursson toteaa, että hänen Islannin maaperään zoomaavien maalaustensa lähtökohta on aina henkilökohtaisessa kokemuksessa, sekä tietyn maantieteellisen paikan, kukkivan niityn, yksilöllisyydessä. Työt myös havainnoivat todellisia muutoksia Islannin ilmastossa ja herkässä luonnossa, kuten sammaleessa. Kasvitieteilijälle ominaisella tarkkuudella hän luokittelee lajeja ja kukkivien alueiden pinnanmuodostusta. Ne muuntuvat maalauksissa fantastisiksi näkymiksi. Kasvitieteellinen idea kansallisista lajeista saa teoksissa uusia näkökulmia. Kuten Pétursson toteaa, hänen maalaamansa islantilaiset kukkalajit ovat itse asiassa löydettävissä ympäri maailmaa arktisilta alueilta. Kuitenkin hänen Islantiin perustuvat maalauksensa suodattuvat henkilökohtaisen ja paikallisen ympäristön kokemuksen kautta. (Einarsson & Jónasson 2012; EP 2015.)

Lapsuudesta lähtien Péturssonin katse on vaeltanut maaperässä kukkalajeja etsien. Hän keräsi ja piirsi kasvistoa pienestä pitäen muun muassa luonnossa

perheensä kesämökillä ja Reykjavíkin ympäristössä. Lajit hän oppi tunnistamaan kaukaa jo varhain ja päätyikin aikuisena tekemään kasvitieteelliset kuvitukset kirjaan Islannin kasvistosta (*Íslensk flora með litmyndum*, Bjarnason 1983) ja guassipiirroks-
set uudelleen painettuina teoksessa *Flora Islandica* (Pétursson & Bjarnason 2008; Pétursson 2012). Nämä kasvitieteelliset piirroks-
et ovat käsitteellinen perusta hänen suurille 2000-luvun kukkamalauksilleen. Työnsä hän installoi harkitusti valmistel-
luissa näyttelyissään minimalistisen käsitteellisen käytännön mukaan näyttelytilan arkkitehtuuria hyödyntäen ja ohjaamalla yleisön katsomaan maalipintaa. (EP 2015.)

Taideopinnot Jan van Eyck Academiassa Maastrichtissa ja seitsemän Englannissa vietettyä vuotta kannustivat maalaamaan käsitteellisiä maalauksia Islannin kasvis-
tosta. Taiteilija koki tuntevansa Islannin kukat parhaiten ja rohkaistui näyttämään taiteessa tätä tuntemustaan, vaikka käsitetaiteessa kukat eivät olleetkaan yleinen aihe. Péturssonin varhaiset kukka-aiheiset työt olivat vastareaktio 1980-luvun uusekspres-
sionismille ja ne mukailivat minimalistista käsitetaidetta saaden myös inspiraatiota Fluxus-taiteesta sekä kuvataiteilija Peter Schmidiltä (1931–1980). Pétursson kokee olevansa enemmin kukka- kuin maisemamaalari. Siitä huolimatta hänen maa-
lauksensa jatkavat länsimaisen ja islantilaisen maisemamaalauksen perinnettä. Hän on katsellut muun muassa Alankomaiden kultakauden kuvitteellisten vuorten maalari Hercules Pieterszoon Segersin (n. 1589–1640) töitä norjalaisen Peder Balken (1804–1887) maalausten lisäksi. Islantilainen 1900-luvun maisemamaalari Jóhannes Kjarval (1885–1972) on myös ollut innoittajana. (Einarsson & Jónasson 201; EP 2015.) Ekspressiivinen värien käyttö sekä paikalliseen maaperään keskittyvät kuva-aiheet muistuttavatkin Islannissa hyvin tunnetun Kjarvalin töistä.

Uusimmassa maalauksessaan *Rannikkoa Friluftshusetin äärellä* (*Ströndin hjá Friluftshuset*, 2020–2022, 130 x 350 cm) Pétursson on kuvannut Norjassa Pohjanmeren rannikon luonnonsuojelualueella Orrestrandassa ja Friluftshusetin rannalla kasvavia harvinaisempia lajeja. Kuvan yläreunaan on sijoitettu abstrahoitu valkoisen kirjava värialue, jonka voidaan tulkita viittaavan ”helmiäisiin, lähimerellä pumpattavaan öljyyn tai mereen”. Lisäksi työhön sisältyy hänen ihailemilleen Lars Hertervigin



Kuva 45. Eggert Pétursson, *Ströndin hjá Friluftshuset* (*Rannikkoa Friluftshusetin äärellä*), 2020–2022, öljy kankaalle, 130 x 350 cm. Kuva: Vigfús Birgisson.

maalauksille omistettu paperille maalattu kohta. (EP 2022.) Havainto norjalaisesta ympäristöstä sekoittuu maalauksessa valuvaan värimassaan ja ajatuksiin maaperän muokkaamisesta.

2.14 Kasvitieteellistä ja kuvitteellista kartoitusta

Tulkintani on, että kasvitieteellisen perspektiivin myötä Péturssonin maalaukset kytkeytyvät länsimaiseen maiseman hallitsemisen historiaan. Niistä löytyy kasvitieteen kautta viitteitä Alankomaille 1600-luvun kolonialismin aikakaudella ominaiseen tieteelliseen uteliaisuuteen trooppisia kasveja kohtaan ja niiden taiteellisiin kuvauksiin ajan kukkamaalauksissa. Esimerkiksi hampurilainen kasvitieteilijä-taiteilija Hans Simon Holtzbecker (1610–1671) maalasi *Cottorfex Codexin* nykyisen Saksan ja Tanskan alueella sijaitsevan Holstein-Gottorpin herttualle Fredrik III:lle 1600-luvun puolivälissä. Hänen kukkamaalauksensa saivat alkunsa eksoottisten kasvilajien viljelystä Alankomaissa vaikutusvaltaisten Länsi- ja Itä-Intian kauppakomppanioiden myötävaikutuksella. (Cosgrove 1998: 152; Holm 2009: 68.)

Kolonialismin ja luonnon resursseja hyödyntävän kaupan myötä trooppisista kasvilajeista tuli suosittuja kuva-aiheita jo 1500-luvun arkadisissa maisemamaalauksissa renessanssiajan Italiassa. Löydetyt kasvit käsitettiin paratiisin lajeina ja niitä tutkittiin eurooppalaisin tieteellisin menetelmin. Kuten Cosgrove toteaa, puutarhan ja luonnon luokittelun ideologiaa sovellettiin näihin ”villeihin” kasvilajeihin. Paratiisimaisten Amerikkojen kuvalliset esitykset ammensivat Arkadian kaltaisesta Kulta-ajan myytistä, joka näkyi Giorgio da Castelfrancon (n. 1477/8–1510) tai Tizianin (n. 1490–1576) maalauksissa ”pastoraaliniityissä”. 1600-luvun alankomaiset innovaatiot, kuten mikroskooppi ja perspektiivi, sekä tieteelliset tutkimusmatkat ja tropiikin hyväksikäyttö Itä- ja Länsi-Intian kauppakomppanioiden välityksellä, johtivat kukkamaalausgenren sekä kolonisoitujen maiden topografiaa kuvaavien maisemamaalauksen kehittymiseen juuri Alankomaissa. (Cosgrove 2008: 152–155, 168–170, 236.)

Ajatus kasvitieteellisestä puutarhasta sisältyy utooppiseen maisemaan, kuten kolonialistien hyötyä tavoittelevassa pyrkimyksessä ”villin luonnon” hallintaan. Esimerkiksi lukuisia siirtomaista hankittuja kasvilajeja Firenzen villojen puutarhoissa kuvattiin Eedenin ja kulta-ajan symboleina. Firenzelaisten ja myöhemmin viktorianisten puutarhojen järjestys ilmensi maiseman käsitettä, joka perustui Arkadian kirjallisiin kuvauksiin sekä uusplatonistisiin ideoihin ”kosmisista harmonioista” (Cosgrove 1998: 99, 140, 161, 236). Tämä kielikuva maisemasta puutarhana liittyy myös Thomas Moren *Utopiaan*, jossa jokaisella kansalaisella on kauniisti viljelty puutarha. Moren puutarhan arvostus heijastaa kenties firenzelaistä ajatusta maisemasta älyllisen mietiskelyn paikkana.

Péturssonin maalaukset sekä kommentoivat kriittisesti että laajentavat visuaalisesti Alankomaissa kehittyneitä kukkamaalauksia ja kasvitieteellistä tutkimusta. Työt

liittyvät maiseman visuaalisen kontrolloimisen kuten maanpinnan kartoittamisen ja eliöiden luokitteluopin historiaan. Ne esittävät laajoja maantieteellisiä alueita Islannissa, kuitenkin mitta-asteikon ulkopuolelle jäävin sommitelmin. Perustana ovat kartat, joita taiteilija luonnostelee Islannin eri alueista ja joskus myös Google Maps -ohjelman avulla. Lähtökohtana on aina kenttämatka alueelle. Hän piirtää siitä kuvitteellisen kartan, jonka sitten siirtää kankaalle. Töitä pohjustavat myös yksityiskohtaiset muistiinpanot sekä listat alueiden topografiasta ja kasvilajeista. Maalaukset ovat fiktiivisen paikan kuvauksia, mutta taiteilija hyödyntää niiden tekoprosessissa tieteellisen kartoittamisen ja taksonomian menetelmiä. Lähtökohtana on kiinnostus muistia, luonnon ymmärtämistä ja luokittelua kohtaan. (EP 2015; EP 2022.)

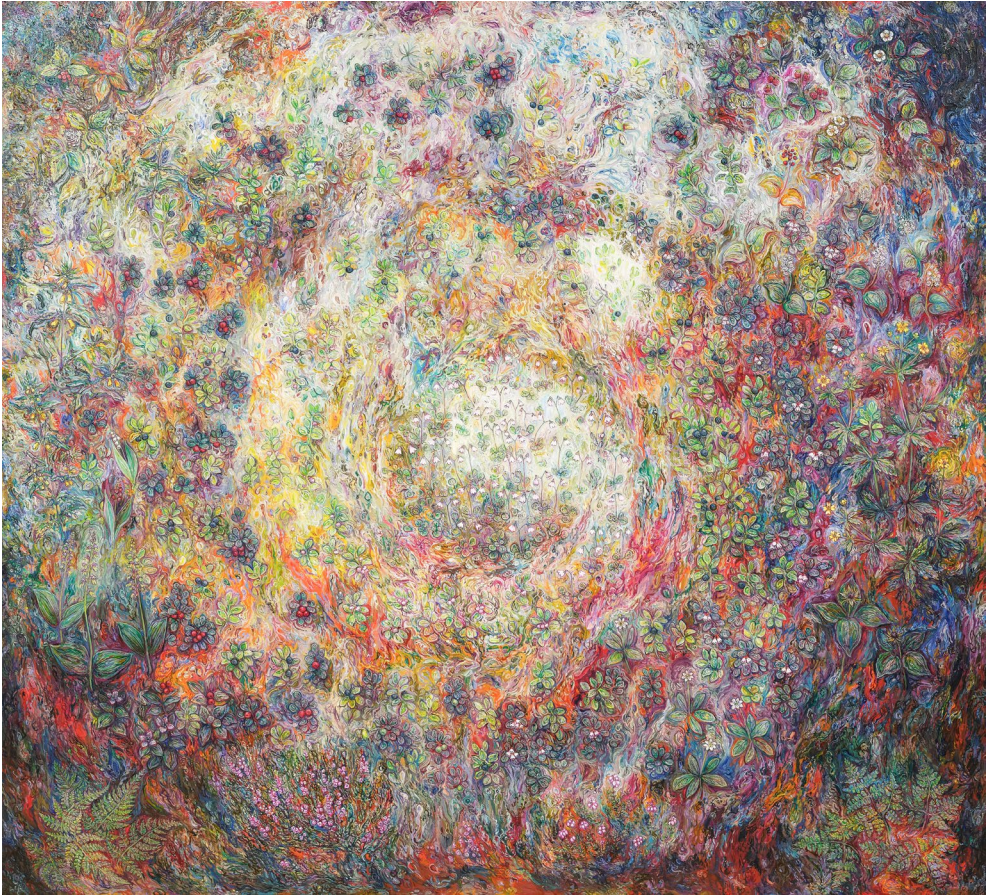
Galerie Anhavan näyttelyn (Helsinki 2011) maalauksissaan Pétursson kutsui katsojan tutkimusmatkalle ympäri Islantia. Näyttely oli organisoitu ikään kuin ”kasvitieteelliseksi puutarhaksi” 1700-luvun luonnontutkija Carl von Linnén (1707–1778) luoman eliöiden luokitteluopin eli taksonomian mukaisesti. Luokittelujärjestelmä näyttää lajin hierarkkisen järjestyksen suhteessa sen lähimpiin sukulaisiin muoto-opillisen rakenteen eli lajin ulkonäön mukaan. Näyttelyllään Pétursson halusi samalla kuvata kukkien ”kulttuurista symbolista merkitystä” ja ”koskemattoman luonnon” kokemusta. Hän näkee kasvitieteellisen luokittelun kansainvälisenä kielellä. (Einarsson & Jónasson 2012; EP 2015.)

Pétursson tuo kasvien kuvaamisellaan yleiseen keskusteluun myös ihmiskeskeisen näkökulman luonnon luokitteluun ja rotuoppiin. (Einarsson & Jónasson 2012.) Hän muutti kasvitieteellisen esittämisen tarkkuutta maalaamalla kukkia – analogisen valokuvan logiikalla – negatiivin väreissä: Islannin kansalliskukan tunturilapinvuokon (*Dryas octopetala*) hän maalasi mustaksi työssä *Nimetön* (Án titils, 2010–2011, 25 x 25 cm ja grafiikan sarja *Nimetön* / Án titils, 2012).

Uudemman maalauksen *Linnea* (2020–2022, 150 x 165 cm) keskellä on Linnén suosikkikasvi vanamo, joka on nimetty tutkijan mukaan (*Linnaea borealis*). Sommittelu on saanut inspiraatioita Péturssonin yhdestä lempimaalauksesta, August Strindbergin metsäinteriööristä *Ihmema* (*Underlandet*, 1894), josta avautuu näkymä etäiselle äärettömälle taivaalle ja veden valoon mutta jossa kuvataan myös kasvustoa lähietä-



Kuva 46. Eggert Pétursson, *Án titils (Nimetön)*, 2010–2011, öljy kankaalle, 25 x 25 cm. Kuva: Guðmundur Ingólfsson.



Kuva 47. Eggert Pétursson, *Linnea (Vanamo)*, 2020–2022, öljy kankaalle, 150 x 165 cm. Kuva: Vigfús Birgisson.

syydeltä. (EP 2022).¹⁵⁴ Molemmissa maalauksissa valkoinen on hallitseva väri. Elliptinen valkoista valoa hohtava ikkuna puun lehvästössä on Strindbergin maalauksen keskiössä, kutsuen katseen metsäinteriöön sisältä ikkunasta avautuvaan kaukaisuuteen taivaalle ja ulapalle. Myös maalauksen yläreunasta aukeaa valkoisia aukkoja. Péturssonin *Linneassa* kuvan keskustan valkoinen usvamainen spiraali laajenee kuvapinnan reunoihin. *Underlandetin* etualan impasto-kukat muistuttavat Péturssonin kukkien tarmokkuutta.

Tapa toistaa kukka-aiheita muistuttaa etäisesti myös paratiisin puutarhan ornamentaalisia kuvauksia Lähi-idän matoissa. Yksittäisen kukkamuodon monistumisen voi nähdä viittauksena ornamenttiikan perinteeseen, joka kuuluu myös Islannin taidehistoriaan. Erityisesti varhaisemmissa 1990-luvulla Englannissa maalatuissa

¹⁵⁴ Eräs Péturssonin maalaus on ollut myös ripustettuna Strindbergin *Ihmemaan* ja Kjarvalin töiden väliin näyttelyssä ”Nordic Impressions. Art from Åland, Denmark, the Faroe Islands, Finland, Greenland, Iceland, Norway, and Sweden, 1821– 2018”. Se oli esillä 13.10.2018–31.1.2019 *The Phillips Collectionilla* Washington D.C.:ssä. (EP 2022.)

kanervia ja variksenmarjoja toistuvien kuvioin esittävässä töissä on viittauksia ornamentiikkaan ja *Arts and Crafts* -liikkeen tapetteihin (esim. *Án titils*, 1993–1995, 80 x 110 cm). Työt herättävät myös assosiaatioita optiseen taiteeseen ja kitschin 3D-vaihtelun luoviin hologrammijulistaisiin 1990-luvulta. (Einarsson & Jónasson 2012.)

Péturssonin 2000-luvun maalaukset rakentuvat väritasoista ja kasviston ”elekielestä”. Erityisesti vuosien 2000–2007 maalauksissa kukkia ympäröivät usein eri sävyiset kirkkaat pinnat ja sammalmaiset tai usvaiset muodot. Jokainen kukka on maalattu realistisessa mittasuhteessa, mutta perspektiivin puuttuminen ja valon mielikuvituksellinen käyttö luovat maalauksiin epätodellisia ympäristöjä. Samassa maalauksessa saattaa olla sekä yö että laavan hohdon valoa. Péturssonin sanoin kukat ja värit merkitsevät hänelle samaa. ”Työt ovat orkestroitua luontoa”, ja niiden tarkoitus on ”saada aikaan kuva elävistä kukista”. (Pétursson 2015; Einarsson & Jónasson 2012.)

Nämä huolellisesti suunnitellut ja maalatut utooppiset kukkakudelmät havainnollistavat käsitteellistä maalauksellisuutta. Idea ”taiteesta taiteen vuoksi” on asetettu dialogiin kasvitieteellisen luokittelujärjestelmän kanssa. Pikkutarkat ja eleelliset kasvien muodon piirtävät siveltimenvedot ovat vuoropuhelussa kukkia ympäröivien abstraktien väripintojen kanssa. Värit ovat maalausten ymmärtämisen ytimessä, vaikka Péturssonin värien tajua onkin kuvailtu ”kammottavan sentimentaalisenä”. Hän perustelee kuitenkin arvostavansa yhtä lailla ”rumuutta” ja ”kauneutta”: sekä ”rikkaruohoa” että ”arktisen joen kauneutta”. (Einarsson & Jónasson 2012.)



Kuva 48. Eggert Pétursson, *Án titils (Nimetön)*, 1993–1995, öljy kankaalle, 80 x 110 cm. Listasafn Islands (Islannin kansallisgalleria), Reykjavík. Kuva: Guðmundur Ingólfsson.

2.15 Yhteenveto

Tässä luvussa olen esittänyt, että Nondalin, Tuorin, Ala-Maunuksen, Erikssonin ja Péturssonin metsä- ja kasvillisuusaiheiset maalaukset kuvaavat Arkadian metsikön utooppista tilaa kolmella tavalla. Ensinnäkin ne viestivät mytologis-utooppista, myös romantiikan ajan saksalaisessa ja 1800-luvun lopun pohjoismaisessa maalaustaiteessa näkyvää ajatusta metsässä koettavasta luontoyhteydestä ja harmonisesta Arkadian luontokokemuksesta – johon myös Blochin metsäkielikuvat viittaavat.

Utooppiset topokset romanttinen erämaa, Arkadian niitty, paratiisin puutarha sekä ylevä koskematon luonto (vrt. Cosgrove 1998: 161, 169, 185) ovat nähtävissä Péturssonin töissä. Maalaukset uudelleen arvioivat ihmiskeskeistä ja tieteellistä näkökulmaa maaperän kuten laavakenttien kasviston sekä erityisesti luonnonvaraitten niittyjen, ”Islannin metsän”, tutkimisessa. Teokset ovat esteettinen, emotionaalinen sekä tieteellinen vastaus koettuun islantilaiseen elinympäristöön. Ne puhuvat kasvistolle kuuluvan maaperän puolesta.

Olen avannut luvussa Blochin maisemametaforan avulla romantiikan mytologis-utooppista ajatusta luontoyhteydestä näissä 2000-luvun töissä. Olen tulkinut Nondalin, Tuorin, Ala-Maunuksen ja Erikssonin metsää tai puita esittävien maalauksen sisältävän useita yhteyksiä Blochin utooppisiin maisemametaforiin. Blochin filosofiassaan määrittelemät maisemametaforat, kuten ”vapaa-ajan äidillinen tila”, ”kristallinen minuuden metsä” ja ”tulemisen tilan metsä”, laajentavat ymmärrystä maailmassa aistein havaittavasta reaalisesta materiaalista, kuten puista, metsästä ja maaseudusta (Bloch 2000: 32).¹⁵⁵ Ajattelen, että Blochin kielikuvien avulla voidaan visioida uudenlaista todellisuutta. Metsämetaforat havainnollistavat Blochin filosofiassa utooppista ajattelua.

Erikssonin maalauksissa utooppinen mielikuvitus havainnollistuu kuvitteellisena suhteena puihin, joka on verrannollinen paratiisi- ja elämänpuumyytteihin. Maalaukset ohjaavat katsojan kuvittelemaan luonnollista maailmaa. Ne välittävät toiveunenomaista luontokokemusta näiden myyttien tapaan. Tulkitseen, että maalauksen katsominen kannustaa tarkastelemaan esteettisesti metsikön kokemista. Miellän metsän esteettisen mietiskelyn Blochin tavoin utooppisena.

Eriksson tulkitsee uudelleen *Paimenlaulujen* kertomuksen metsästä virkistämisen paikkana ja kuvaa Arkadia pohjoiseurooppalaisessa ilmastossa. Nondalin metsikkökuvaukset havainnollistavat yhtä lailla Blochin metaforaa luonnosta

¹⁵⁵ Bloch (1986: 915) viittaa Freudin teoriaan, jossa ihminen palaa unitilassa tavallaan psykologisesti äidin kohtuun – turvaan maailman ärsykykkeitä. Hän ehdottaa, että maaseudun pastoraali ja luonto tarjoavat kaupunkilaiselle tällaisen vapaa-ajan äidillisen tilan (”a maternal space of leisure”, ”ein Mutterraum der Muße”), joka on suojaista ja äänetön. Tällainen kiireisestä todellisuudesta pakopaikkana toimiva maaseudun tila edustaa Blochille nostalgista utopiaa.

äidillisenä pastoraalina, jossa yksilö kokee maailman kotinaan. Todellisuudessa – omassa lähiympäristössä – havainnoitu metsä merkitsee maalauksissa toiveunta.

Toiseksi olen liittänyt töiden utooppisuuden hermeneuttiseen maailmassa oleminen tulkintaan. Tulkinnat sisältävät ekologissävyytteisiä toiveita luonnon jatkuvuudesta ja ikuisesta unesta Arkadiassa. Nondalin töissä toistuvat vertauskuva normaalin ajantajun ylittävästä unesta tai tajuttomuudesta sekä ekologinen mietiskely. Erikssonin maalaukset taas pysäyttävät yksittäisen luontohavainnon, vaikkapa puun kaarnan, maalauksen esteettiseen tilaan.

Kolmanneksi maalaukset inhimillistävät puita Vergiliuksen *Paimenidylliin* sekä elämänpuun myytin kaltaisesti. Nondalin ja Erikssonin puuhahmoissa on yhteneväisyyksiä Tacituksen *Germaniaan* ja Ludvig Holbergin *Niilo Klimin maanalainen matka* -teoksen puuihmisiin, pohjoismaiseen peikkofolkloreeseen sekä Astrupin kuvaamiin peikkopuihin. Kristillinen elämänpuumyytti on yhtä lailla läsnä maalauksissa.

Dystooppinen tunnelma puolestaan välittyy metsäkuvien sisältämässä kauhussa sekä jännittyneisyydessä. Metsänsisus on Nondalin töissä suojaisa ja rauhallinen, mutta sitä rikkovat kuitenkin ihmiskehon häiriötiloihin, kuten tajuttomuuteen, viittaavat staffaasihahmot. Uhka rakentuu myös väripintoina ja etenkin lehdettömien puiden tai yliampuvan runsaan lehvämassan ikonografiassa. Nondalin ja Tuorin töissä erityisesti yksinään törröttävät kelopuut, staffaasifiguurit, sähkömastot ja ylikorostetun myrkyinvihreät sävyt luovat uhkaavaa tunnelmaa. Katson niiden viittaavan sekä luonnolliseen maatumisprosessiin että ihmisen aiheuttamaan ilmastomuutokseen ja psyykkisesti haasteelliseen luontosuhteeseen, kuten luonnosta etäännyneeseen elämistapaan.

Etenkin Nondal kuvaa Arkadian metsikköä varoituksena luonnon moninaisuuden tuhoutumisesta. Kuvauksissaan pohjoismaisesta talvisesta puulajistosta, maastosta ja maatumisesta Eriksson puolestaan tuo esiin kasvillisuuden mikrotasolla tapahtuvan ”apokalyptisen tuhon” ja uudelleensyntymisen osana luonnon kiertokulkua. Teemana se on dystopioille tyypillinen.¹⁵⁶ Erikssonin maalauksista erityisesti *Ted Kaczynskin mökki* heijastaa ekologisen Arkadian tavoittelemisen tuhoisia puolia.

Olen ehdottanut metsiköiden dystooppis-apokalyptisen tunnelman merkitsevän Nondalin, Tuorin, Ala-Maunuksen, Erikssonin ja Péturssonin maalauksissa luontosuhteen kulttuurisidonnaisuutta. Maalaukset heijastelevat 2000-luvun tilannetta, jossa metsä tai niitty tarjoaa hengähdyspaikan kaupungistumisen myötä tihentyneistä asumiskeskittymistä. Luonnon idea rakentuu maalauksissa muun muassa kulttuuriperinnetiedon kuten pohjoismaisen luontomytologian ja intertekstuaalisten viitteiden (esimerkiksi elokuvien) sekä koetun elämismaailman kautta. Erityisesti Ala-Maunus, Tuori ja Nondal kuvaavat metsikköä postmodernin 1980-luvun

¹⁵⁶ Modernissa dystopiakirjallisuudessa luonnollinen maailma kuvataan usein teollistumisen ja kaupungistumisen alle jyräytyneenä. Ks. esim. Huxleyn *Uljas uusi maailma*, Zamjatinin *Me* ja Orwellin *Vuonna 1984*. Ks. myös Schaer 2019: 271.

maalaustaiteen tavoin: heidän toteutuksensa viittaavat toistuvasti populaarikuvastosta, kirjallisuudesta tai elokuvataiteesta lainattuihin luontokuviin ja tekevät niistä uudenlaisia tulkintoja. Maalausten luontokuva rakentuu jo olemassa olevan historiallisen maisemakuvaston pohjalta.

Utooppis-dystooppiset metsiköt Erikssonin, Nondalin, Tuorin ja Ala-Maunuksen maalauksissa esittävät 2000-luvun ihmisen ristiriitaista suhdetta metsän visuaaliseen kokemukseen. Kaupungistuneen elämäntavan viitekehysessä metsä erottautuu herkemmin arkitodellisuudesta fantastiseksi Arkadiaksi, jolla on myös utooppinen funktio ”kristallisena minuuden metsänä” sekä ympäristökriittisenä kannanottona oman kasvu- ja asuin ympäristön luonnon tilasta. Maalaukset kuvaavat usein pakenemista uhkaavissa tunnelmissa maalaustaiteen historiasta tuttuun kuvitteelliseen arkadiseen maisemaan, jonka erityisesti Eriksson, Pétursson ja Nondal ovat löytäneet oman asuin ympäristönsä luonnosta. Maalausten maisemaelementit, kuten puut, viittaavat muodoltaan ja sommittelultaan Arkadian metsikön romanttisiin ja idyllisiin kuvauksiin länsimaisen maalaustaiteen historiassa. Maalauksista on luettavissa dystooppinen tietoisuus lajien kuolemasta, ilmastonmuutoksesta ja inhimillisen kulttuurin vaikutuksista luontoon. Arkadia on tavoittamattomissa. Esteettisesti koettu utopia on luonnossa vain väliaikaisesti havaittavissa, mutta jätetty elämään omaa aikaansa maalauksen tilassa.

3 Etäiset Eedenin vuoret

Useampia maisema-aiheisia näyttelyitä 2000-luvulla pitänyt Petri Ala-Maunus (s. 1970) katsoo öljyvärimaalaustensa kuvaavan ”utooppista maisemaa”.¹⁵⁷ Maalauksessaan *Übernatur* (2012) Ala-Maunus on sommitellut taka-alalle etäiset valkoiset vuorenhuiput Düsseldorfin ja Hudsonjoen (*Hudson River School*) koulukuntien maalareiden tyyliin. *Übernatur* esittää Hudsonjoen koulukunnan maalari Albert Bierstadtin (1830–1902) *The Rocky Mountains, Lander’s Peak* -maalauksen (1863) tavoin etäisen valkoisen vuorenhuipun, kontrastoivan valaistuksen, troopin elämän vedestä ja ajatuksen ihmistä suuremmasta luonnosta. Etäiset vuoret ja etualan vesistö sekä laakso lukeutuvat Paratiisin ikonografiaan. Tunne vuorelle kiipeämisestä korostuu korkealla sinertävien vuorenrinteiden ja lumihuippujen myötä.



Kuva 49. Petri Ala-Maunus, *Übernatur*, 2012, öljy kankaalle, 170 x 400 cm. HAM Helsingin taidemuseo. Kuva: Petri Ala-Maunus.

¹⁵⁷ Petri Ala-Maunuksen haastattelu, 18.5.2013 Turku. Haastattelija Hilja Roivainen. Väitöskirjatutkimuksen kokoelma. Viittaa haastatteluun lyhenteellä PAM 2013.



Kuva 50. Albert Bierstadt, *The Rocky Mountains, Lander's Peak*, 1863, öljy kankaalle, 186.7 x 306.7 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Kuva: Wikimedia Commons.

Käsittelen tässä luvussa Ala-Maunuksen töiden kytkeytymistä länsimaisten vuorimaisemamaalauksen traditioon. Tarkastelen etenkin romantiikan ajan maisemien keskeisiä piirteitä, kuten vuorenhuippujen sommittelua kuvatilaan, vuoristomaalauksille ominaisia tunnelmia ja myyttisiä merkityksiä. Näytän lukijalle, kuinka romantiikan ajan vuorimaalauksissa korostuva ylöspäin kohoava liike, säätilat sekä värimoodit toistuvat Ala-Maunuksen maalauksissa. Tavoitteeni on analysoida Ala-Maunuksen maisemamaalauksia utooppisesta paratiisimaisemasta ja ylevästä pyhästä vuoresta tekemiäni määritelmien avulla. Tarkastelen Ala-Maunuksen vuoristomaisemissa erityisesti tunnelmaa, värimoodia ja maisemaelementtejä. Peilaan edellisten yhteyksiä Blochin maisemametaforiin, kuten perspektiiviin, horisonttiin, etäiseen sinisyyteen, korkeisiin vuoriin, sekä valoon ja sumuun. Luen ylevän¹⁵⁸ ja paratiisin vuoristomaisemista tehtyjä tulkintoja Blochin toivemaiseman ajatukseen kuuluvan vuoristometaforan valossa.

Tulkitsen Ala-Maunuksen maalauksia ikonografis-aatehistoriallisesti. Analysoin maalausten ikonografiaa, kuten maisemaelementtejä ja kuinka Ala-Maunus varioi

¹⁵⁸ Filosofi Immanuel Kant (2000) on määritellyt ylevän ja kauniin esteettisinä käsitteinä. Kantin tulkinnassa ylevä poikkeaa kauniista siihen liittyvällä uhkan tunteella. Kant myös teki transsendenssin ja transsendentaalisen käsitteistä tunnettuja. Tieteen terminpankin (”Filosofia: transsendentaalinen idealismi”) määritelmän mukaan transsendentaalisessa idealismissa katsotaan kantilaisen tietoteorian mukaisesti, että tietoa tuottavat havainnot syntyvät yksilön järjen ja päättelykyvyn mukaisesti. Transsendentaalinen tarkoittaa ”jonkin rajalla olevan ylittävä[ä]”, kuten nähdäkseni tiedostamisen rajaa tai näkymätöntä todellisuutta.

maisemamaalauksissaan utooppisen ylevän vuoristomaiseman ikonografiaa.¹⁵⁹ Kontekstualisoin maalausten 2000-luvun maailmanmaiseman tyyliä puolesta utooppisen kolonialismin ja kapitalismin aatehistoriaan. Maalaukset ovat saaneet lisäksi vaikutteita rockmusiikista. Ala-Maunuksen Salon Veturitallin näyttelyssä (2021) oli esillä lukuisia maalattuja rocklevyjen kansia, ja teosnimi *Megadeath* (2013) viittaa samannimiseen rock-yhtyeeseen. Luen romantiikan ajan taiteen ylevää ikonografiaa Ala-Maunuksen maalauksissa myös Blochin maisemametaforien avulla. Esimerkiksi katson 2000-luvun ”satelliittiperspektiivin” yhdistävän Ala-Maunuksen työt visuaalisesti 1500-luvun kolonialistiseen maailmanmaisemaan. Yhtenä taidehistoriallisena vertauskohteena käyttämäni Joachim Patinirin (1480–1524) maalaus *Kharon ylittämässä Styks-jokea* (n. 1520–1524) havainnollistaa katsoakseni hyvin maailmanmaiseman piirteitä ja niiden rakentumista osaksi länsimaista vuorimaalausperinnettä. Määritän yhdeksi maalausten *La-la Land* ja *Übernatur* utooppiseksi topokseksi avaran maailmanmaiseman, jossa käsitys universumista tiivistyy yhtenäistettyyn kuvaan.

Käytännössä vertailen aluksi Ala-Maunuksen maalausten *La-la Land* (2012) ja *Übernatur* (2012) maailmanmaiseman, ”apokatopian” ja Paratiisin ikonografiaa samoihin topoksiin kuin analyysissäni Patinirin maalauksesta. Tarkastelen aluksi taiteilijan apokalyptis-utooppisina toteuttamia paratiisin ja maailmanmaiseman (*Weltlandschaft*) topoksia. Yllä mainitut maalaukset edustavat hyvin Ala-Maunuksen 2000-luvun tuotannossa toistuvaa utooppista, paratiisiin ja maailmanmaisemaan apokalyptissävyisesti viittaavaa vuoristo- ja laaksomaisematyyppiä. Käyn sen jälkeen läpi romantiikan maisemataiteen ylevää ikonografiaa osoittaakseni, kuinka Düsseldorfin koulukunnan kuvaama pyhän vuoren idea kytkeytyy utooppiseen kolonialismiin. Romantiikan ajan vuoristomaalaukset ovat tutkimuksessani keskeinen vertailukohde Ala-Maunuksen maalauksille. Tämän jälkeen luen Ala-Maunuksen maisemien sinistä värimoodia, vuorenhuippujen kuvausta, maalausten luomaa etäisyyden illuusioita sekä rauhan kokemusta romantiikan ajan taiteen ja Blochin maisemametaforien avulla. Vertailen maalausten myrskyn ja usvan kuvauksia Düsseldorfin ja Hudsonjoen koulukuntien esimerkkeihin. Lopuksi havainnollistan, miten Ala-Maunuksen maalausten digitaalinen valo sekä abstraktit jäljet kytkevät

¹⁵⁹ Ylevä pyhän vuoren ikonografia juontuu Raamatun luomiskertomuksesta, jonka uudelleentulkintoja on romantiikan ajan maalauksissa. Shaw (2006: 2) ehdottaa, että ylevää on myös apokalyptisen kuvittelemisen, vastaavasti kuin Hunt (1992: 197) toteaa Ruskinin (1900) ajatteluun viitaten. Vuoret sisältävät ylevän jumalallisuuden merkityksiä jo Raamatussa kuvatussa apokalypsissä. Ks. myös esim. Marko Jauhaisen (2005: 390) selvitys Harmageddon-sanana (hepreaksi *Har-Magedon*) merkityksestä Babylonian vuorena Harmageddonin kertomuksessa Johanneksen ilmestyksessä. Myös Raamatun Siinain vuori, jossa Mooses vastaanotti jumalalta kymmenen käskyä, on länsimainen esimerkki vuorten keskeisestä roolista pyhänä paikkana (2. Moos. 20:1–17) sekä (5. Moos. 5:6–21).

vuoristokuvat postmoderniin¹⁶⁰ kitschiin¹⁶¹, apokalyysin ideaan ja teknologisoituneeseen internetmaailmaan viittaavaan ympäristökritiikkiin. Hahmotan internetin kuva-aineiston näkyvän Ala-Maunuksen maalauksissa kitschin elementteinä. Kysyn lopuksi, onko kyseessä Alan Kirbyn (2006) ehdottama internetkulttuurin pseudo-moderni tila, kuten vetäytyminen omaan todellisuuteen, utopistiselle vuorelle kuvitellussa fantasiassa.¹⁶²

3.1 Apokatopinen ylevä¹⁶³

Ala-Maunuksen maalauksissa *La-la Land* ja *Übernatur* on havaittavissa Blochin erottelemat kaksi utopian tyyppiä: yhtäältä maailman rajamailla esiintyvät pohjoinen myrsky ja usva sekä toisaalta eteläinen keskikesä.¹⁶⁴ Taivaanrajaa hipovat

¹⁶⁰ Altti Kuusamon (2011: 121) mukaan ”[- -] postmodernin haaste sekä modernismille että realismille (joka oli nähty kuvataiteellisen modernismin vihollisena) oli se, että todellisuus miellettiin representaatioiden systeeminä. [- -] Postmodernia luonnehti hermeneuttinen kaksoiskoodaus: se leikki modernismin vakavilla ohjelmilla, mutta joutui kuitenkin ottamaan jotenkin huomioon utooppisen vakavuuden.” Hän katsoo postmodernismin olleen ”ensimmäinen laajamittainen yritys katsoa historiaa romantiikan tuolle puolen.” Romantiikkaan hän laskee myytit mukaan lukien modernit utopia-kertomukset, joita postmodernismi pyrki avaamaan.

¹⁶¹ Kulkan (1997: 16–17) mukaan kitsch on modernismin tuote. Maisemakuvastossa kitschiä ovat Kulkan (1997: 25–26) sanoin erityisesti katsojassa vahvoja tunteita herättävät elementit, kuten auringonlaskut, kukat, myrskyisä merenranta, palmuranta auringonlaskussa ja vuoristomaisemat. Kulkan (1997: 26–27) mukaan kitsch ”esittää aiheita, joita pidetään yleisesti kauniina, tai joissa on voimakas tunnelataus”. Etenkin romantiikan tyylin mukailu voi tuottaa kitschejä maalauksia (1997: 16, 27). Kitsch on yleinen muoto erityisesti mainosteollisuudessa, mediaestetiikassa ja vaikkapa koriste-esineiden tai matkamuistojen massatuotannossa. Ks. myös Dorfler 1968. Nykytaiteessa esim. Susan Hillerin teos *Dedicated to the Unknown Artists* (1972–1976) käsitteellistää kitschien merimaisemapostikorttien kuvakielen ja niiden kuvaaman arkisen ylevän (domestic sublime). *Rough Sea Postcards 1972–1976* -teoksessa oli esillä kolmesataa tuntemattoman taiteilijan tekemää postikorttia, jotka kuvaavat meren aaltoja lyömässä Britannian rannikolle. Ne ovat osa Hillerin kokoelmaa, joka oli esillä installaationa Tate Britainissa taiteilijan retrospektiivissä (2011).

¹⁶² Aihetta kuvasi myös Mercedes Mühleisenin videoteos *The Philosopher’s Stool* (2013), joka oli esillä uutta pohjoismaista nykytaidetta esille tuovassa *Turku Biennaali 2013 Idylli* -näyttelyssä (9.5.–1.9.2013) Aboa Vetus & Ars Nova -museossa Turussa (ks. Lehtonen 2013; Busch 2013.)

¹⁶³ Tämä luku perustuu osittain aikaisemmin julkaistuun artikkeliin (Roivainen 2019a).

¹⁶⁴ Bloch (1986: 781) määrittää äärimmäisen pohjoisen, *Ultima Thulen*, utopian elementeiksi pohjoisen ilmaston, myrskyisen yön, sumun ja keskitalven juhlan eli joulun. Hän toteaa: ”[- -]to the north a magic of death utopianizes itself geographically, which contains within it a complete destruction of the world, but also seeks to overcome it, with a paradoxical homeland.” (Ibid.) Blochin (1986: 779) mukaan pohjoistuuli kuvautuu myrskyisänä. Hän toteaa: ”[- -]Sturm und Drang revolt against the ‘unnaturalness’ of a neo-feudally romanizing system of rules. Instead of the sculpture of the south, the ‘Wild Apollo’ sought storm-clouds, flying moonlight and brooding overcast expanses.” (Ibid.)

korkeat lumiset vuorenhuiput ja myrskyä enteilevä taivas sulautuvat maalausten sameaa keskikesää muistuttavan paratiisimaisen laakson kasvillisuuteen. *La-la Land* ja *Übernatur* sisältävät molemmat sekä eteläisen Arkadian että talvisen usvaisen apokalypsin.¹⁶⁵ Nämä Blochin määrittämät kaksi utopian tyyppiä ovat yhteyksissä fantasiakirjailija China Miévilin apokatopian käsitteeseen. Kuvasto on tuttu myös Thomas Colen maalauksesta Etelä-Amerikan maisemista tai hänen oppilaansa Frederic Edwin Churchin teoksesta *Cotopaxi* (1862). *Übernatur* esittää näkymän alas laaksoon Albert Bierstadtin *Looking Down Yosemite Valley* -maalauksen (1865) kaltaisesti. Maalausten taustalla kohoavat korkeat vuoret lisäävät pienuuden tunnetta ylevässä moodissa.



Kuva 51. Albert Bierstadt, *Looking Down Yosemite Valley*, 1865, öljy kankaalle, 164 x 245 cm. Birmingham Museum of Art, Birmingham, Alabama. Kuva: Wikimedia Commons.

Etelän Bloch määrittää taasen puoleensavetävänä: ”Whereas the south wind tempts and promises us, the cold and darkness are menacing, our first reaction is to flee from them.” (Ibid.)

¹⁶⁵ Apokalypsi tarkoittaa salattujen asioiden ilmestymistä. Usein siihen liittyy tuhoavia vit-sauksia, kuten maanjäristys. Ks. apokalypsin kuvauksia Raamatun Danielin kirjassa ja Johanneksen ilmestyksessä. Ilmetyskirjan 21. luvussa kuvataan Uuden Jerusalemin tai-vaallisen kaupungin ilmestyminen, johon Bloch (1986) usein viittaa. Ks. myös Vanhan Testamentin ensimmäisen Mooseksen kirjan luvut 6–9 suuresta vedenpaisumuksesta, joka tuhoaa koko maailman. Ala-Maunus viittaa kertomukseen työllään *The Great Deluge* (Suuri vedenpaisumus, 2016). Esimerkiksi vanhemman taiteen ja nykypäivän populaarikulttuurin välillä toimivan välittäjän Gustave Dorén 1800-luvulla kuvitta-massa Raamatussa havainnollistuvat nämä apokalypsin tapahtumat.

China Miéville (2016) toteaa, että apokalypsi liittyy utopioiden historiaan tuhon kautta tapahtuvan Paratiisin tulemisen sekä ”uuden alun” kertomuksina. Hän katsoo, että 2010-luvulla dystopian on korvannut *apokatopia* (”apocatopia” ja ”utopalypse”), kun haaveiden ja painajaisten kuvat ovat sekoittuneet. Jälkimmäisellä Miéville tarkoittaa mediassa päivittäin esillä olevia tuhon näkymiä sekä 2000-luvun tv- ja elokuvateollisuudessa toistuvaa apokalyptistä maisemakuvastoa, jollaisia omasta näkökulmastani kiinnostavasti nähtiin esimerkiksi tanskalaisessa *The Rain* -televisiosarjassa (2018) tai Netflixin norjalaisessa *Ragnarök*-fantasiadraamasuoratoistosarjassa (2020). Miéville (2016) näkee synn muutokselle nykyisessä mediakulttuurissa, jossa korostetaan tuhoa ja turmiota sekä unelmia maailmasta, jossa ei ole ihmisiä ja jota ainoastaan eläimet tutkivat, toisin sanoen kuvastoa, jota television luontodokumentit ja uutismedia välittävät.¹⁶⁶ Katastrofien ja tuhon kuvat voidaan nähdä myös kauniina ja ne voivat muodostua katsojalle osaksi tavanomaista päivittäistä kuvastoa. Esimerkkinä apokatopiasta Miéville mainitsee maailman tuhoisimmaksi teollisuusonnettomuudeksi arvioidun Union Carbide -tehtaan kaasuvuodon Intian Bhopalissa. Vastuuttoman talousutopian tavoittelemisen kustannettiin tuhansien ihmisten kuolemilla, vammautumisilla sekä paikallisen ympäristön ja pohjaveden myrkyttymisellä. (Miéville 2016: 20–23; Sargent 2000: 8–9.)¹⁶⁷ Lisäksi vuoden 1986 Tsernobylin ydinonnettomuus, ja siitä tehdyt tv-dokumentit luonnon valtaamista hylätyistä rakennuksista ovat monien mielessä. Säteily ylettyi Keski- ja Pohjois-Ruotsissa kasvaviin sieniin sekä marjoihin saakka. Pohjoismaisiakin turisteja koskettavia luonnonkatasrofeja ovat olleet 2000-luvulla esimerkiksi Thaimaata tuhonnut Intian valtameren tsunami (2004) sekä Japanin maanjäristys ja tsunami (2011).

Apokalyptinen ajattelu on esillä taidehistoriassa. Filosofit Ivan Boldyrev (2014: 98) tunnistaa ajatuksen Blochin kirjoituksiin vaikuttaneessa ekspressionistisessä taiteessa. Taidehistorioitsija Robert Rosenblum (1988: 142, 146) katsoo apokalypsin olevan keskeinen teema 1800-luvun romantiikan maisemamaalauksen lisäksi modernissa 1900-luvun taiteessa. Ala-Maunuksen maalauksista muiden muassa *Nature's Invasion* (2012), kuin myös vedenpaisumusta kuvaava *The Great Deluge* (2016, öljy kankaalle, 220 x 850 cm), viittaavat apokalyptisen tuhon tilaan. Utopian, dystopian ja apokalypsin metaforien yhdistelmä hänen teoksissaan on luettavissa Blochin (1986; 2000) utooppisen, apokalypsiä uudelleen tulkitsevan, filosofian kautta (Roivainen 2019a). Vuoristoinen apokalypsi oli yleinen aihe brittiläisten romantiikan ajan maalareiden töissä, kuten John Martinin (1789–1854) ja Joseph Mallord William Turnerin (1775–1851) maisemissa.

¹⁶⁶ Yhtenä moodia kuvastavana populaarikulttuurin ilmiönä mainittakoon esimerkiksi Antti Tuiskun kappale ”Sata salamaa” (2015), joka kuvaa myrskyävää merta ja uutta mannerta: ”Katujen lapset piiloutuu kun rajuilma nousee” sekä säkeillään ”Sata salamaa kun meitsi iskee, tuhat voltia ja laiva nousee” ja ”Minä turvaan vien tämän rakkauden ja me löydämme uuden maan”.

¹⁶⁷ Sargent yhdistää utopioihin myös apokalyptikertomuksen. Ks. myös Business & Human Rights Resource Centre, www.sivu.

Kytken Ala-Maunuksen maalaukset, erityisesti teokset *La-la Land* (2012) ja *Übernatur* (2012), apokatopisen maisemamaalauksen jatkumoon, johon niin sanottut maailmanmaisemat kuuluvat. Vertaan kyseisiä teoksia maailmanmaiseman lajia (*Weltlandschaft*) edustavaan Joachim Patinirin maalaukseen *Kharon ylittämässä Styks-jokea* (n. 1520–1524). Tarkastelen erityisesti maailmanmaiseman toposta sen aatehistoriallisessa, utooppisia maisemavisioita sisältävän kolonialismin kontekstissa sekä yhteydessä maantieteilijä Denis Cosgroven (1998: xix, 165; 2007b) määrittämään globaalin maiseman käsitteeseen (vrt. Bloch 1986: 810). Vastaavasti kuin Patinirin maailmanmaisemassa, monissa muissakin Ala-Maunuksen maalauksissa vuoret toimivat kulissina nykytodellisuudelle. *Übernatur* kuvaa tyypillisen paikatton maailmanmaiseman ylevässä sävyssä.

Ylevä terminä merkitsee muun muassa ylöspäin kohoamista. Antiikin kreikkalainen kirjailija Dionysius Longinus (1. vuosisata) määritteli ylevän teoksessaan *Περὶ Ὑψους, Peri Hýpsous (Korkeasta tyylistä, On the Sublime)* taiteen ja retoriikan jumalallisuutena, joka voi ohjata irratoriaaliseen ajatteluun. Määritelmän mukaan ylevä liittyy myös tunteisiin, joista tyypillisimpiä ovat ”hämmästyks, ihmetys, mieltäylentävä, ekstaasi tai liioittelu” (Shaw 2006: 1, 4). Luonto nostattaa ihmismieleessä tunteita, joita taiteessa ilmaistaan metaforien kaltaisina trooppeina. Englannin kirjallisuuden tutkija Philip Shawn (2006: 1, 4) sanoin vuoret ovat korkeudessaan yleviä ja Dionysius Longinukselle ylevä ilmentää luonnon ja jumalan suuruutta.

Edmund Burken (1729–1797) ajatus ylevästä näkyy Düsseldorfin koulukunnan maalausten sisältämässä filosofiassa. Burken (2005: 111) mukaan ylevä on jotakin, joka ”voimakkaimpana tunteena” saa aikaan vahvan reaktion kuten kauhistuksen, vaaran, yllätyksen tai pelon tunteen ja silti samanaikaisesti etäisyydestä käsin koettuna viehättää tai koukuttaa – kuten vaikkapa tänä päivänä lumimyrskyn tuhon jäljistä otettujen valokuvien seuraaminen etäältä median kautta. Düsseldorfin koulukunnan maalarit esittivät Burken määrittämiä yleviä kuva-aiheita ja kuvasivat ihmisen usein pienenä maisemassa. Muun muassa Ala-Maunuksen vuoristomaisema *Megadeath* (2013, 55 x 46 cm) on tulkittavissa Burken (2005: 259) runoilija John Miltonin (teoksesta *Paradise Lost*) lainaaman Alppien kuoleman universumin kuvauksen kautta.¹⁶⁸

Rosenblumin (1988: 93–96, 101, 128, 135, 196–197) mukaan transsendentaalisen¹⁶⁹ ylevän ajatus on esillä pohjoiseurooppalaisessa ja muussa länsimaisessa taiteessa aina 1900-luvun lopun moderniin maalaustaiteeseen asti. Taidehistorioitsija Hanna Johanssonin (2015, näyttelytiedote) tavoin liitän myös Ala-Maunuksen maa-

¹⁶⁸ Burke (2005: 259) kirjoittaa: ”As a further instance, let us consider those lines of Milton, where he describes the travels of the fallen angels through their dismal habitation: ‘O’er many a dark and dreary vale They passed, and many a region dolorous; O’er many a frozen, many a fiery Alp; Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shades of death, A universe of death.’”

¹⁶⁹ Luen transsendentaalisen ja ylevän jumalallisuuteen tai ihmistä suurempaan havaitsemattomaan viittaavina termeinä.



Kuva 52. Petri Ala-Maunus, *La-la Land*, 2012, öljy kankaalle, 170 x 170 cm. Heinon taidesäätiö. Kuva: Petri Ala-Maunus.

laukset romantiikan ajan maisemamaalauksen jatkumoon ja Rosenblumin (1961) määrittämään abstraktiin ylevään.

Ylevän idea kytkeytyy myös paratiisimaisemiin. Patinirin utooppista maailmanmaisemaa merkitsevään ikonografiaan verraten Ala-Maunuksen maalauksissa toistuu Eedenin vuoreen kytkeytyvä paratiisiteema. *La-la Land* ja *Übernatur* kuvaavat Eedenin vuoren kertomuksen ja Patinirin maailmanmaiseman kaltaisesti korkealta havaittua näkymää vuoristoiseen laaksoon. Ala-Maunus esittää lukuisissa muissakin maalauksissaan Jehovan todistajien *Vartiotorni*-lehdestä poimimaansa paratiisimyyttiin kytkeytyvän pyhän vuoren symboliikkaa ja ylevää kuvatyyppeä, jota merkitsee erityisesti vuoristoinen vehreä laakso (ks. esim. Ringbom 1958: 25–28). Paratiisimaiseman vuoristo- ja laaksoelementit ovat replikoituja uskonnollisen vakaumuksen symboleita *Vartiotorni*-lehden kuvastossa ja kuluneita kuva-aiheita vaikkapa pizzerian seinän koristeina (PAM 2013).

Nähdäkseni Ala-Maunuksen maailmanmaisemat ovat luettavissa semiootikko Eero Tarastin maiseman käsitettä tulkitsevan ”elementaaristruktuuri[n]” avulla. Strukturaalisessa kuva-analyysissään Tarasti (1990: 157) jaottelee maiseman merkityksen yhtäältä positiiviseen tai negatiiviseen ja toisaalta kulttuurin sisäiseen tai ulkoiseen. Katson tämän mallin soveltuvan hyvin Ala-Maunuksen maailmanmaiseman tulkintaan, tosin niin, että kahtiajaot ylittyvät. Maalauksissa utooppinen maisema on merkitykseltään sekä positiivinen että negatiivinen, toisin sanoen dystooppis-utooppinen tai apokalyptis-utooppinen eli Miévilleä (2016) lainaten *apokatopinen*. Lisäksi kuvattu maisema viittaa osittain pohjoiseen ilmastoon ja maantieteeseen, vaikka kuvaakin pääasiassa eteläistä ilmanalaa ja maisemaelementtejä.

Ala-Maunuksen vuoristoaiheisissa 2000-luvun maalauksissa apokatopinen moodi rakentuu värien, maisemaelementtien sekä sommitelman kautta. Vuoristoikonografiaan kytkeytyvä värimoodi toimii Ala-Maunuksen maalauksissa tunnelmanluojana, joka hahmottaa utopian ja apokalypsin käsitteitä. Kitschiä tutkiva väri-ilmaisu yhdistyy apokatopiseen yliampuvaan tummuuteen. Yhtä lailla kuin maalauksissa on havaittavissa etelän ja pohjoisen fuusio, katson, että apokatopia hahmottuu niissä ihanuuden ja kauhistuttavuuden tunteita ehdottavina värisävyinä ja -moodeina.

3.2 Maailmanmaiseman idea

Alankomaiden kauppapääkaupungissa Antwerpenissä työskennelleen, syntyperäisen flaamilaisen Joachim Patinirin maalaus *Kharon ylittämässä Styks-jokea* on hyvä esimerkki maailmanmaisemasta. Patinirin maalaus käsittää 1500-luvun maailmanmaisemalle tyypillisen, katsojan edessä aukeavan laajan näkymän harmonisesta universumista sekä korkean horisontin, jota kohden katse ohjataan (ks. esim. Harbison 1995: 139; Jenson 2001: 280). Lintuperspektiivin, korkean horisontin ja illusorisen esitystavan käyttäminen yhdistää Petri Ala-Maunuksen maalaukset Patinirin maalauksessa tunnistettavaan maailmanmaisemaan (vrt. Schama 1996: 431).

Cosgrove lukee Patinirin yhdessä Lucas Cranachin ja Albrecht Altdorferin kanssa maailmanmaiseman ensimmäisiin kuvaajiin 1500-luvun alun maisemamaalaustaiteessa. Cosgrove tulkitsee 1500-luvun alankomaisessa maalaustaiteessa kehittyneen maailmanmaiseman kuvatyypin ilmentävän Erasmuksen ajatusta kosmografiasta. Cosgroven mukaan ajan kosmografinen käsitystapa auttoi 1500-luvun alun eurooppalaisessa maalaustaiteessa hahmottamaan imperialismin seurauksena muuttuvaa maailmankuvaa. Maalaus yhdistää universumin mantereet ja taivaat yhdeksi kartaksi. Kosmografiat sisältävät usein myös kuvauksen maailman jatkuvasta tuhoutumisesta ja uudelleen syntymisestä. (Cosgrove 2007a: 92–93.)

Tarkastelen seuraavaksi tarkemmin *Kharon ylittämässä Styks-jokea* -maalauksen ikonografiaa. Tavoitteeni on näyttää lukijalle, kuinka se kytkeytyy yhtäältä Cosgroven tunnistamaan utooppiseen kolonialismiin ja toisaalta Ala-Maunuksen maalauksiin. Patinirin näkemyksen kontekstina voidaan nähdä Antwerpenista käsin

jo 1400-luvulta lähtien harjoitettu imperialistinen politiikka. Thomas More (1964: 1–68) viittaa *Utopiassaan* (1516) Antwerpenin kaupunkiin esimerkkinä imperialistisesta kaupankäynnistä. Patinirin maalaus on syntynyt aikana, jolloin Moren *Utopia* julkaistiin, ja sen voi näin ollen ajatella havainnollistavan löytöretkien aikakauden kristilliseen paratiisikäsitteeseen¹⁷⁰ kytkeytyvää utooppisen maailmanmaiseman käsitettä.

Kharon ylittämässä Styks-jokea esittää kohtauksen kreikkalaisesta mytologiasta: alisen maailman lautturi Kharon kuljettaa langennutta sielua veneessään Styks-joella kohti kuvitteellista Manalaa. Kristillisesti tulkiten vasemmalla puolen joen uoma näkyy Paratiisi ja oikealla helvetti. Vasemmanpuoleinen manner viittaa ikonografiallaan kristinuskon kertomukseen Eedenin puutarhasta sekä Arkadian myyttiin, johon Styks-joen on katsottu myös johtavan. Paratiisiin viittaavia elementtejä maalauksessa ovat vehreä laakso, Eedenin lähteen vettä pulppuava korkea torni, enkelit johdatamassa sieluja, hedelmäpuut, etualan kukat (jotka ovat mahdollisesti tulokaslajeja eteläiseltä pallonpuoliskolta), etäiset siniset rinteet ja siellä sijaitseva kaupunki (mahdollisesti taivaallinen Jerusalem tai ikuinen Rooma) sekä riikinkukot. Arkadian kuvatyypille ominainen välimerellinen valo on myös läsnä maalauksessa merimaisemalle tyypillisenä, veden ja kirkkaan taivaan muodostamana horisontaalisena pintana. Taidehistorioitsija Harry B. Wehle yhdistääkin vuoristojen sinertävän etäisyyden



Kuva 53. Joachim Patinir, *Kharon ylittämässä Styks-jokea*, n. 1520–1524, öljy puulle, 64 x 103 cm. Prado, Madrid. Kuva: Wikimedia Commons.

¹⁷⁰ Raamatun kertomuksen mukaan Jumalan hyvälle ihmiselle palkinnoksi luoma kuolemanjälkeinen paikka.

Patinirin maalauksissa venetsialaiseen maalaustyyliin, jota vaikkapa Tizianin usein Alpeja kuvaavat maalaukset edustavat.¹⁷¹

Nähdäkseni *Kharon ylittämässä Styks-jokea* heijastaa myös symbolisesti löytöretkien purjehduksia ja viittaa siten utopiakirjallisuuden keskeiseen trooppiin¹⁷², matkaan. Esimerkiksi Paratiisin hedelmälehdossa tepastelevat, väritykseltään riikinkukkoa muistuttavat linnut viittaavat Intiaan, josta laji on kotoisin. Eurooppalaiset löytöretkeilijät ja hellenismien kaudella Aleksanteri Suuri toivat lajin Eurooppaan. Riikinkukosta kirjoitettiin myös espanjalaisten löytöretkien aikana 1500-luvulla.¹⁷³

Patinir oli luultavasti nähnyt riikinkukkoja matkoillaan Italiaan, jonne niitä tuotiin Välimeren kauppasatamien kautta. Lisäksi Helvetin sisäänkäynnin edustalla virtaavan joen toisella puolella kulkeva apina ja etualan puiston oksille liitelevät papukaijat viittaavat Rooman imperiumin ja löytöretkien aikana valloitetuihin eteläisiin mantereisiin ja sieltä tuotuihin lajeihin. Eksoottisella eläinikonografialla on mahdollisesti yhteyksiä kertomuksiin, joita Patinir oli saattanut kuulla venetsialaisen Marco Polon (1254–1324) Itä-Aasian ja Kiinan matkoista.¹⁷⁴

Patinirin maisemaa luettaessa on huomioitava aikakauden imperialistinen konteksti. Patinir teki luonnostelumatkoja eteläiseen Italiaan ja todennäköisesti näki Välimeren rannikon kauppasatamissa kolonialismin konkreettisia tuotteita. Hän mahdollisesti tutustui italialaisten kosmografioihin sekä eurooppalaisten toteuttamiin utooppisiin projekteihin Etelä-Amerikassa, jotka näkyivät venetsialaisen aateliston omistamien loggioiden eksoottisessa puutarhaestetiikassa (Cosgrove 1998: xix, 164–167).

On erittäin todennäköistä, että Patinirin maalauksen imperialistinen maailmanmaisema sai vaikutteita 1500-luvun löytöretkien maita haltuun ottavasta perspektiivistä. *Kharon ylittämässä Styks-jokea* on ajoitettu aikavälille 1515/20–1524. Ajanjaksolla löytöretket yleistyivät. Espanjalaiset lähtivät portugalilaisen Fernão de Magalhãesin johdolla purjehdukselle maailman ympäri vuonna 1519. Patinirin synnyinmaasta Flanderista tuli samana vuonna osa Espanjaa. Pyhän saksalais-roomalaisen keisarikunnan hallitsijana vuosina 1519–1556 ja Espanjan kuninkaana vuosina 1516–1556 toiminut flaamilais-syntyinen Kaarle V tuki Espanjan valloituksia Tyynellämerellä, Filippiineillä, Perussa ja Meksikossa. Samaan aikaan Etelä-Amerikkaa valloittanut Kolumbus kuvaili mannerta maanpäällisenä paratiisina. Cosgroven

¹⁷¹ Ks. esim. Encyclopædia Britannica ”Charon”; Hesiodos, *Jumalten synty (Theogonia)*; Wehle 1936: 84.

¹⁷² Ks. myös Roskill (1997: 122–123) maiseman troopista ja vuoresta kuvallisena metaforana.

¹⁷³ Ks. esim. Wehle 1936: 82; Whitman 1898: 40; Hazen 1914: 334–358. Esimerkiksi Gonzalo Fernandez de Oviedo y de Valdes matkusti vuosina 1514–1517 ja 1519–1523 Panaman Darienin alueelle, jonka riikinkukkolajia hän vertaa Espanjassa tavattuun.

¹⁷⁴ Ks. esim. Janson 1952; Masseti & Veracini 2014: 129–138; Encyclopædia Britannica ”Marco Polo”; Bergreen 2007.

mukaan Kolumbuksen aloittaman kullanhimoisen kolonialismin imperialistinen ja utooppinen perspektiivi vaikutti myös aikakauden maisemakäsityksiin, esimerkiksi Giorgionen (n. 1477– n. 1510) Jacopo Sannazaron *Arkadia*-runoelmaa visualisoineisiin maalauksiin, joista Patinir on mitä ilmeisimmin ollut tietoinen. Yhdessä muiden venetsialaisten maalareiden, kuten Tizianin, kanssa Giorgione antoi valon ja atmosfäärin kuvauksillaan Sannazaron arkadiselle topokselle ja moduksille visuaalisen tulkinnan. Venetsialaiset taidemaalarit vaikuttivat siten keskeisesti eurooppalaisen maisemamaalauksen lajin kehittymiseen, niin kuin myös Hudsonjoen koulukunnan maalauksiin.¹⁷⁵

Patinir kuvaa *Kharon ylittämässä Styks-jokea* -maalauksessaan myös flaamilaisen synnyinkaupunkinsa Dinantin jyrkkiä rantakallioita. Maalauksessa taiteilija on sijoittanut ne Paratiisin puolelle. Kalliosaarekkeen sekä etäisillä kukkuloilla sijaitsevan kaupungin voi tulkita viittaavan *Utopian* topografiaan, sillä Moren kertomuksessa Utopia on Paratiisin kaltainen ihmisen rakentama saareke, jonka pääkaupunki sijaitsee korkealla kukkulalla, kuten eurooppalaiset kaupungit ovat usein sijainneet.¹⁷⁶

Vuori kuuluu olennaisesti kosmografiaan viittaavaan maailmanmaisemaan. Taidehistorioitsija Simon Schama (1996) tunnistaa Patinirin kuva-aiheissa myös Eedenin vuoren ikonografian piirteitä, kuten Eedenin lähteen korkean tornin, erillisiä saarekemaisia vuoria, jyrkkiä rantakallioita ja Paratiisin laakson. Schaman mukaan pyhimyslegendoihin kytkeytyvien vuoristomaisemien ja Eedenin vuoren ikonografian yksi edeltäjä on 1100-luvulla kirjoitettu teos *Descriptio*, joka kuvaa matkaa Siinainvuoren Pyhän Katariinan luostariin. Eedenin vuoren sijainnista on erilaisia tulkintoja. On huomioitava, että pyhät luostarit, muun muassa ortodokseilla, buddhalaisilla kuin kristityilläkin, ovat maailmanlaajuisesti sijainneet kauniilla näköalapaikoilla korkeilla kukkuloilla tai vuorilla (ks. esim Bloch 1986: 781 ja Tamminen 1994: 32).

Patinirin maalauksissa *Kharon ylittämässä Styks-jokea* ja *Pyhä Hieronymus erämaassa* (n. 1515–1520, öljy levyllä, 78 x 137 cm, Louvre, Pariisi) vuoriston, paratiisilaakson ja tornien kuvaukset lukeutuvat Eedenin vuoren ikonografiaan. Katson, että *Kharon ylittämässä Styks-jokea* -maalauksen taustalla siintävät sinertävät kukkulat, Paratiisin Eedenin lähteen korkea torni sekä ikään kuin vuorelta käsin havaittu lintuperspektiivi kytkeytyvät tähän Schaman kuvaamaan myyttiin Eedenistä, johon

¹⁷⁵ Ks. Kleinschmidt 2004; Zerubavel 2003: 90–91 ja Cosgrove 1998: 164–166. Sannazaron *Arkadia* julkaistiin Venetsiassa vuonna 1502. Teksti kuvaa Vergiliuksen pastoraalimyyttiä, jossa Cosgroven sanoin vehreät niityt ja kultainen auringonvalo symboloivat rakkautta. Myös luonnonvesilähde sisältyy tähän arkadiseen topokseen. Cosgrove (1998: 122) lukee Sannazaron *Arkadian* nostalgisena myyttiseen menneisyyteen haikailevana utopiana, joka jättää huomioitta aikakautensa yhteiskunnallisen todellisuuden.

¹⁷⁶ Ks. Schama (1996: 415–416); Boerefijn (2010: 217). Schaman teoksessaan mainitsemasta kolmesta elementistä (vesi, metsä ja kivi), kivi liittyy oleellisesti vuoristoihin, niiden valloitukseen sekä maailmanmaisemissa näkymän mietiskelyyn.

liittyy ajatus nousemisesta vuorelle. Kristillinen humanismi näkyy myös Leonardo da Vincin mielikuvituksellisissa vuoristopiirroksissa, kuten *Myrskyisässä alppimaisemassa* (n. 1500).¹⁷⁷

3.3 Pyhä vuori

Pyhän vuoren ajatus on yleinen niin länsimaisen maisemataiteen historiassa kuin utopian aatehistoriassa.¹⁷⁸ Vuoret toistuvat paratiisia, Arkadiaa tai transsendentaalisen eli havaintotason ylittävän ja ihmistä suuremman ylevän luonnon ajatusta ilmentävissä länsimaisissa maalauksissa. Etäinen vuorenhuippu on keskeinen osa Thomas Moren (1516) *Utopian* 1. painoksen (1516) kuvituskuvana toimivaa Ambrosius Holbeinin puupiirrosta (1516). Utopian saaren taustalla näkyy lisäksi rannikkoa ja horisontaalinen vuoristojana. Yksittäiset vuorenhuiput kuvan vasemmassa ja oikeassa ylä laidassa hipovat taivasta. Utopian pääkaupunki *Amaurotum* sijaitsee kukkulan rinteessä.

Korkea vuori toistuu Blochin ajattelussa, esimerkiksi yhtenä apokalypsin jälkeisen Taivaallisen Jerusalemin symbolina, puhtaan veden ja kristallinkirkkaan valon lisäksi. Metaforinen vuori kytkeytyy tässä yhteydessä juutalais-kristilliseen pyhän vuoren myyttiin. Puhdas vesi, korkea vuori ja kristallinen valo viittaavat kristilliseen myyttiin ikuisesta kaupungista, johon kuuluvat Blochin (1986: 917) mukaan lisäksi elämänpuu ja arvokkaat kivet.¹⁷⁹ Bloch (1986: 144) viittaa kultaiseen vuoreen Raamatun luomiskertomuksessa. Raamatun kertomuksessa Mooses vastaanotti kymmenen

¹⁷⁷ Schaman sanoin vuoren ”shamanistista ja askeettista luonnetta” kuvaa erityisesti Pyhä Hieronymus -maalausten erakko. Hänen mukaansa Eedenin vuoren kuvatyypin lähdekohtana on Pyhän Hieronymuksen oletetusti kirjoittama teos *Liber locorum*, joka vaikutti myös *Descriptio*-teoksen (n. 1100) Eedenin vuoren kuvaukseen. *Descriptiossa* Eedenin vuori on kuin ”korkea torni”, ja sieltä näkyy aavikon keskellä oleva vehmas Paratiisi kristallinkirkkaan puron äärellä, jossa vallitsee ”ikuinen kevät”. Tämä kuvaus Eedenin vuoresta on Schaman mukaan kristillisen pyhän vuoren arkkityyppi. (Schama 1996: 415–417, 426). Ks. Eedenin vuoresta myös Wilkinson & Hill & Ryan (1988) ja Institute for Biblical & Scientific Studies, www-sivu. Ks. myös esim. Lars-Ivar Ringbomin (1958: 25–28) näkemys paratiisin puutarhasta vuorella.

¹⁷⁸ Robert Rosenblum (1988: 68) katsoo, että korkeita vuoria on esitetty länsimaisessa taidehistoriassa Caspar David Friedrichin töistä alkaen ylevän ja pyhän symboleina. Hän mainitsee esimerkkinä muun muassa Hudsonjoen koulukunnan maalari Frederic Edwin Churchin Etelä-Amerikan vuoristoa kuvaavan teoksen *Rainy Season in the Tropics* (1866). Ylevän vuoristosymbolin kehitykseen ja tunnemerkityksiin vaikuttivat muun muassa Edmund Burken teos *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful Enquiry* (2005 [1757]) sekä Thomas Burnetin (1635–1715) kirjoituksista muun muassa *Telluris Theoria Sacra* (1690–9). Ks. myös vuorista taidehistoriassa Mark & Helman & Snyder 2017 ja Alms 2021.

¹⁷⁹ On myös huomattava, että Rosenblum (1988: 20) tunnistaa Caspar David Friedrichin maalauksen *Greifswaldin niityt* (n. 1820) utuisessa horisontissa niittyjen takana efektin Taivaallisen Jerusalemin siluettista. Pastoraali ja Taivaallinen Jerusalem kytkeytyvät kuva-aiheina toisiinsa.

käskyä Siinain vuorella. Bloch (1986: 746–793) määrittää vuoren yhdeksi kaksijakoisen, eteläisen ja pohjoisen, utopian tunnusmerkiksi.

Blochin käsitystä vuorten utooppisuudesta laajentavat Simon Schaman (1996) ja Mark Roskillin (1997) tulkinat länsimaisen maisemataiteen vuorikuvauksista. Schama (1996: 415–417) tulkitsee pyhän vuoren yhdeksi keskeiseksi kuvatyypiksi länsimaisessa taidehistoriassa. Rosenblum (1988: 133–135, 195) muistuttaa, että alppivuoria on nimetty kristillisen perinteen mukaisesti, kuten mm. *Jungfrau* (neitsyt) ja *Mönch* (munkki). Vuoria on toki esitetty pyhän symbolina maailmanlaajuisesti, kuten esimerkiksi uskontotieteilijä Jani Närhi (2009) osoittaa. Kuten Nicolson (1963: viii) toteaa, romantiikan ajan runoudessa vuoret ovat ”melkein yhtä pyhiä kuin Siinain vuori”.

Sveitsiläinen historioitsija Jon Mathieu (2008: 343–349) kuvaa vuorten pyhittämisen¹⁸⁰ Euroopassa 1600-luvulta alkaen kasvaneena ilmiönä, joka on yhteydessä kristinuskoon sekä modernisaatioon. Mathieun mukaan pyhyys eroaa häpäisyn käsitteestä ja toimii synnin vastakohtana. Pyhän ajatus luo hyvän ja pahan hierarkian, joka sisältää samalla valtaa sekä sosiaalista huomiota tiettyä arvomaailmaa edustaville. Esimerkkejä tällaisesta pyhyydestä Mathieu löytää Ranskassa rakennetuista uskonnollisista tekovuorista ja filosofi Jean-Jacques Rousseau’n 1700-luvun kirjoituksissaan idealisoimasta luonnosta ja alppivuorista. Hänen kirjansa toimivat samalla turistioppaina vuorten esteettisiin elämyksiin.

Ihmisen urhoollisuus kamppailussa luonnonvoimia vastaan korostui romantiikan ajan kuvastossa, josta ajatus on siirtynyt ensin kristinuskon kirkolliseen perinteeseen ja sittemmin modernin ihanteen mukaisten korkeiden rakennusten rakentamiseen.¹⁸¹ Vuorten tulkitseminen pyhäksi yleistyikin valistuksen ja modernisaation myötä 1700–1900-luvulla (Mathieu 2006: 343–349). Mathieu (2006: 343–349) kuvaa, kuinka kristinuskon edustajat 1700-luvulla valloittivat vuoria pystyttämällä sinne riskejä ja kappeleita. Hän huomauttaa, että silti Sveitsissä on annettu vähän pyhiä nimiä Alppien vuortenhuipuille verrattuna laaksoissa sijaitseviin kaupunkeihin. Kaupungit ovatkin olleet yleensä suosituimpia pyhiinvaelluskohteita Euroopassa. Useat kaupungit eri kulttuureissa maailmanlaajuisesti sijaitsevat kuitenkin kukkuloilla tai korkeilla vuorilla (ks. esim. Boerefijn 2010).

¹⁸⁰ Mathieu (2008: 343–349) viittaa Reichlerin näkemykseen vuorten pyhyiden kokemisesta: ”Actually, some travelers saw the romance of the mountains as an almost religious text. A French marquis looking back at his Swiss journey of 1811 described how the imposing high mountains exerted an impression on the human spirit: ‘One does not observe nature anymore, one questions it; everything becomes mystery and allegory; everything appears as arevelation, and one gains impressions similar to the deep emotions evoked by reading holy books!’ (Reichler 1998: 37).”

¹⁸¹ Nykytaiteessa vaikkapa Shimabuku rinnastaa lontoolaisessa Amanda Wilkinson Galleryssä 23–29.6.2020 esillä olleessa filmissä *Sunrise at Mt. Artsonje* (2007) vuoren huipulle kiipeämisen modernin museon katolle kiipeämiseen (Shimabuku, *Sunrise at Mt. Artsonje*, 2007, 8 mm filmi DVD: llä, 3 min. 30 s. / väri / äänetön, editio 5+2, AP, Intense Parasite Film and Video Programme).

Vuorikokemus liitettiin usein uskonnolliseen kokemukseen. Myyttiset kertomukset pyhästä vuoresta ovat hyvä esimerkki siitä, miten luontoa on inhimillistetty uskonnollisen kertomuksen kautta. Länsimaisen maalaustaiteen vuorikuvasto jatkaa pyhien vuorten ikonografiaa viittamaalla näihin Raamatun kertomuksiin. (Ks. esim. Roskill 1997: 122.) Esimerkiksi Caspar David Fiedrichin *Tetschenin alttaritaulussa* (*Das Kreuz im Gebirge*, 1808) vuorten kristillistämistä havainnollistaa vuorelle sijoitettu risti. Samoin Lucas Gasselin työssä *Hieronymus in einer Landschaft* (*Pyhä Hieronymus maisemassa*, 1545–1548) vuoristosta tulee pyhän tapahtuman paikka, kun pyhimys on kuvattu korkealla.

Hudsonjoen koulukunnan maalareiden kuvauksissa amerikkalaiset vuoret symboloivat myös jumalallisuutta. Esimerkiksi Thomas Colen *Catskillsin* vuoristoissa havainnoima ylevä näkymä kytkeytyy Raamatun kertomuksiin, kuten Eevan ja Aatamin karkotukseen, tai pyhimystarinoihin ja -kuviin, kuten Pyhään Hieronymukseen autiomaassa. (Rosenblum 1988: 195.) Uskonnollisen ajatuksen kuvaaminen oli yleistä Hudsonjoen maalareiden töihin vaikuttaneissa romantiikan ajan maisemamaalauksissa.¹⁸²

Erityisesti alppimaisemat toimivat 1700–1800-luvulla ikonisina malleina pyhän tunnelman esittämiselle vuoristokuvauksessa. Vuoristot saivat länsimaisessa maisemamaalauksessa kasvavissa määrin huomiota 1700–1900-luvulla muun muassa ylimystön Italiaan suuntautuvan *Grand Tour* -matkailun¹⁸³ ja siihen kytkeytyvän matkaromaanilajin myötä (ks. esim. Dubbini 2002: 135–141).

Keskityn tarkastelemaan erityisesti Düsseldorfin koulukunnan maalausten alppisommitelmia, joissa näkyy samoja piirteitä pyhän vuoren ideasta kuin yllä käsittelemässäni Patinirin maalauksessa. Alppisommitelmat ovat olleet toisinnettava malli eli skeema pyhän vuoriston kuvaamiselle niin Pohjois-Amerikassa kuin Skandinaviassa. Hudsonjoen koulukunnan maalarit lainasivat vuorten esittämisen tavan saksalaisilta kollegoiltaan – ja molempien koulukuntien ilmaisullinen tyyli näkyy Ala-Maunuksen maalauksissa. Pohjoismaalaiset Saksassa opiskelleet kultakauden maalarit lainasivat myös koulukunnan sommittelutyylisiä¹⁸⁴ etenkin kuvatessaan Norjan vuoristoja (Penنونen 2020: 50, 75).

¹⁸² Vaughan (1982: 163, 213) mainitsee romantiikan ajan uskonnollisesta luontoa palvovasta taiteesta esimerkkinä nasareenien työt sekä Adrian Ludwig Richterin sadunomaiset maisemat.

¹⁸³ Ks. esim. David Melbyen väitöskirja (2010: 28). Ks. myös taidehistorioitsija Anne-Maria Pennosen väitöskirja (Penنونen 2020: 98–99) ja de Brün (2011). Aiheesta on kirjoittanut myös Charlotte Klonk (1996: 9) ja Sarah Goldsmith (2020: 142).

¹⁸⁴ Tällaisena tyylinä määritän esimerkiksi tavan sommitella vuori maalauksen kuvatilaan siten, että ylöspäin kohoamisen vaikutelma korostuu. Yhdistän sen Pennosen (2020: 75–77) Düsseldorfin koulukunnassa tunnistamaan, Humboldtilta vaikutteita saaneeseen kiinnostukseen kuvata kaukaisia maantieteellisiä paikkoja ja tutkia luonnonmuotoja ulkoilmassa tehtävien luonnosten avulla.

Katson tarkastelemieni Düsseldorfin ja Hudsonjoen koulukuntien maalausten kytkeytyvän pyhän vuoren kertomukseen – joka kuvastuu olennaisesti myös Ala-Maunuksen vuoristomaalauksissa, kuten Paratiisin laaksoa mukailevassa teoksessa *There is a Place in Heaven for Me and My Kind 1* (2009), vaikkakin tiedotetun kliseisenä. Ala-Maunuksen maalauksissa toistuva pyhän vuoren idea liittyy visuaalisesti myös maailmanmaiseman kuvatyyppeihin.



Kuva 54. Petri Ala-Maunus, *There is a Place in Heaven for Me and My Kind 1*, 2009, öljy kankaalle, 170 x 200 cm. HAM Helsingin taidemuseo. Kuva: Petri Ala-Maunus.

3.4 Planeettamme pelastava satelliittiperspektiivi?

Petri Ala-Maunus asettaa useammissakin vuoristomaisemissaan Hudsonjoen maalareiden – kuten Frederic Edwin Churchin maalauksen *Cotopaxi* (1855) – tavoin katsojan ikään kuin maata hallitsevan imperialistin asemaan, katsomaan näkymää ylhäältä ja ottamaan tämän paratiisillisen laakson visuaalisesti haltuun.¹⁸⁵ Katse ohjautuu kiipeämään kohti etäällä hohtavaa valkoista vuorenhuippua. Katsojan edessä avautuva vihreä paratiisin laakso, kimmeltävä vesi ja vuoriston Eedenin lähteisiin viittaavat vesiputoukset muistuttavat myös *Kharon ylittämässä Styks-jokea* -maalauksen ikonografiaa. Ala-Maunus on kuitenkin lisännyt näkymään apokalyptisen sävyn ukkosmyrskyä¹⁸⁶ enteilevälle taivaalle, mikä on samankaltainen kuin Patinirin *Kharon*-maalauksessa. Apokatopinen jännite saa katsojan pohtimaan, kenen näkökulmasta paratiisimaisen vuoristolaakson näkymä esitetään.

Ala-Maunuksen maalauksissa koettava pyhän vuoren korkeus vertautuu 2000-luvun internetmaailman satelliittiperspektiiviin. Kuten Cosgrove (2007b: 93) huomioi, globaalin maiseman perspektiivi ilmenee 2000-luvulla vaikkapa satelliittikuvissa. Paikalliselle kulttuurille vieraat maisemat yhtenäistyvät näyttöpäätteeltä katseltavissa olevassa *Google Mapsin* satelliittikuvapalapelissä.

¹⁸⁵ Ks. myös Roskill (1997: 166–168) hallitsevasta katseesta Churchin *Cotopaxissa*. Ks. myös Deatrick (2017: 63) *Cotopaxin* apokalyptisistä piirteistä.

¹⁸⁶ Ukkosmyrskyn tuhoavaa voimaa ja violetin räikeitä värimoodeja kuvaa myös Liisa Lounila videoteoksessaan *7BPM* (2013), joka oli esillä hänen *Katvealue*-nimisessä näyttelyssään Kiasmassa (28.2.2020–10.1.2021).



Kuva 55. Frederic Edwin Church, *Cotopaxi*, 1862, öljy kankaalle, 215.9 x 121.9 cm. The Detroit Institute of Arts, Detroit. Kuva: Wikimedia Commons.

Ala-Maunuksen maalaukset esittävät edullisen matkustamisen ja internetin myötä yhä helpommin tavoitettavissa olevaa globaalia vuoristomaisemaa. Taiteilijan siveltimenjälki hahmottaa globaalille maisemalle tyypillisesti mantereiden ja taivaiden laajoja näkymiä lintuperspektiivistä nähtynä yhtenäisenä maalipintana. Ala-Maunus yhdistelee niissä internetin välityksellä havainnoimiaan vuoristoja maailman eri kolkista, ja niistä syntyy maailmanmaiseman illuusio *Google Maps* -ohjelman globaalin maiseman tapaan.

2000-luvulla ilmaperspektiivikuvat ovat taiteen tavoin tuotettuja ja ostettavia maisemanäkymiä, joilla on yhteiskunnallinen funktio. Esimerkiksi *Google Mapsin*¹⁸⁷ kanssa työskentelevän *Planet*-yhtiön tavoitteena on kuvata koko maapallon pinta kaikkien tavoitettavaksi dataksi. Maapallomme tila on valvonnassa. Yhtiö myy satelliittikuvadataa, mutta tarjoaa sitä myös ilmaiseksi muun muassa hyväntekeväisyysjärjestöille ja tutkijoille. Esimerkiksi maatalousyhtiöt pystyvät satelliittikuvien avulla ajoittamaan lannoittamisen, ja metsäkatoja pystytään torjumaan.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Kalifornian Piilaakson Mountain View:ssä päämajaa pitävä Google lanseerasi vuonna 2005 *Google Maps* -ohjelman. Ohjelman avulla globaalin maiseman katseleminen on 2000-luvulla demokratisoitunut. *Google Earth* -ohjelma puolestaan tuottaa geokuvastoa 2D-satelliittikuvien sekä 360-asteisten lentokone- ja autokameroiden avulla. Kuvasto on koottu yhteen fotogrammetrialla mallintaen. Ohjelma mahdollistaa ”demokraattisen” löytöretkeilyn maapallolla, virtuaalimaailmassa. Kansallispuistojenkin vuoret ovat katseltavissa *Google Earthin* avulla. Jälkimmäisen ohjelman ”*Pretty Earth*” -kuvastossa puolestaan on aina kevät – utooppisen lyydisesti. Ks. esim. Google 2004, www-sivu. Ks. myös Google a, www-sivu; Google b, Youtube-video.

¹⁸⁸ Planet Labs PBC, www-sivu; Toivonen 30.11.2017, *Yle Uutiset*.

Datan hallinta sisältää kuitenkin mahdollisuuden taloudelliseen hyötykäyttöön ja sen ylilyönteihin.

Ala-Maunuksen tapa varioida utooppisia paratiisillisia ja maailmanmaisemia kyseenalaistaa sekä internetin kuvastoon liittyvän suuryhtiöiden harjoittaman datakapitalismin että maisemamaalauksen historiassa toistuvan imperialistisen perspektiivin. Ala-Maunus paljastaa internetissä googlaamalla havaittavan maailmanmaiseman apokatopisuuden.

Vuonna 2017 varakkain prosentti (0.7%) maailman ihmisistä omisti noin puolet (46 %) maailman rikkauksista. Imperialistisesta perspektiivistä nähty 2000-luvun maailmanmaisema kuuluu vain harvoille. *Google Maps* -ohjelma mahdollistaa ainoastaan kuvitteellisen maailmanmaiseman haltuunoton. Ohjelman kartta- ja maisemadata ovat vain näennäisesti demokraattisia, sillä datan omistaa ja tuottaa monopoliyhtiö Google. Lisäksi yksittäinen ihminen ei ainakaan vielä toistaiseksi kykene esineiden internetissä, kuten mobiiliverkkoon kytketyillä älypuhelimilla, televisioilla ja tietokoneilla, kontrolloimaan tuottamaansa käyttäjätietoa, kuten paikkatietoja. Tähän datakapitalismiin lohkoketjuteknologia etsii ratkaisuja.¹⁸⁹

Teollinen maatalous, haitalliset vieraslajit ja kuivuvat joet ovat 2000-luvulla todellisuutta, joka tuottaa oman merkitystasonsa Ala-Maunuksen apokatopisiin maisemiin. Hänen maalauksissaan maailmanmaiseman kauneutta rakastava esteettinen kontemplaatio kohtaa tuhoutuvan maan Patinirin 1500-luvun *Kharonin* tavoin. Taiteilijan maailmanmaisemat eivät kuitenkaan viesti silkkaa turmiota. Ilmastonmuutos-apokalypsin ja kliseisen massakuvaston ironisen tarkastelun lisäksi niille on ominaista ylevän vuoristomaalauksen toiveunenomaisen tunnelman jäljentäminen.¹⁹⁰ Ala-Maunuksen vuoristoaiheet luovat paratiisikuvan tavoin illuusion fantasia-maailmasta. Siten ne toisintavat transsendentaalisen ylevän visuaalisia tehokeinoja.

Maalausten kuvallisena lähteenä toimiva internetin vuoristokuvasto viittaa 2000-luvun digikansalaisen maailmankuvaan, johon sisältyy maailmanmaiseman tavoin koko universumia havainnoiva ja hallinnoiva satelliittiperspektiivi. Internetin avulla maailma on mahdollista ottaa haltuun visuaalisesti. Maalaukset on rakennettu illuusiomaisesti niiden keinojen avulla, joita maailmanmaiseman lajista innoittuneet Düsseldorfin ja Hudsonjoen koulukuntien maalarit maiseman kuvaamisen perintöön toivat. Tällaisia ovat erityisesti lintuperspektiivi ja katsojan edessä avautuva laakso tai korkea vuoristo. Ala-Maunuksen tuotantoa inspiroinut Düsseldorfin koulukunnan ylevä vuoristomaisema on rakentunut tämän maailmanmaiseman topoksen kautta.

¹⁸⁹ Ks. esim. Neate 14.11.2017, *The Guardian News*. Ks. myös Shorrocks & Davies & Llubeiras 2017: 21; Ryyänen 29.2.2016, *Tekniikkaa ja taloutta* -blogi; Montag & Diefenbach 2018; Leppänen 21.7.2018, *Yle Uutiset*.

¹⁹⁰ Kuten myös taidekriitikot Timo Valjakka (2018) ja Pessi Rautio (2013) ovat todenneet, Ala-Maunuksen maisemamaalaukset tasapainottelevat paratiisillisen ja apokalypsin näkymän välillä.

Kolonialistisen katseen tulkinta näkyy visuaalisesti Ala-Maunuksen korostamassa satelliittiperspektiivissä laajaan maisemaan.¹⁹¹ Taiteilija käsittelee maalauksissaan kriittisesti kolonialistista maisemakuvastoa yhdistämällä sille tyyliltään olennaiset ylevät paratiisimaiseman elementit dystooppis-kitschmäisiin neonvärimoodeihin. Globaaliin internetmaailmaan muun muassa sosiaalisen median maisemakuvajakojen myötä päivittynyt maisemahistoria on maalausten sommitelmissa läsnä.

3.5 Romantiikan taide ja ylevät troopit

Vuoriin liitetään edelleen 2000-luvulla samoja piirteitä kuin romantiikan aikana, kuten rauhallisuus ja ylevyys, mutta ne ovat saaneet kasvavissa määrin apokalyptisiä sävyjä. Vuoret ovat olleet historiassa paikka, josta maata on voinut mittailta maanomistajan katsein lintuperspektiivistä. Itselle vieraan eli ”eksoottisen”, mutta toisaalta myös kotimaisen luonnonympäristön piirteet kiehtovat monesti katsojaa. Maiseman havainnointi ja maisemassa mietiskely esteettistä mielihyvää tuottavina käytäntöinä yhdistävät ihmisiä eri kulttuureista. Rauhallinen paikka vuorten korkeuksissa saattaa tarjota ihmiselle pieniä tai suuria onnen kokemuksia, puhumattakaan ulkoilman virkistävästä vaikutuksesta. Puhtaan vuoristoilman merkitys korostui erityisesti 1800-luvun alppiturismin taustalla olevissa terveystieteissä, jotka myös Düsseldorfin koulukunnan maalarit tiedostivat.¹⁹² ”Pohjoiset romantiikan maalarit” (Gunnarsson 2006: 41), kuten norjalaiset Lars Hertervig ja Johan Christian Dahl, yhdistivät maalauksissaan ylevän yliluonnollisen ajatuksen konkreettiseen vuoristonäkymään. Esimerkiksi Dahlin maisemamaalaus *Fra Stalheim (Näkymä Stalheimista, 1842, 190 cm x 246 cm)*, kuvaa sateenkaarta arkadisen laakson yllä – romantiikan maalareiden symbolismia mukaillen (vrt. Sarajas-Korte 1966). Katson, että Dahlin maalauksessa esimerkiksi myrskyä enteilevä taivas, vuorten korkeus sekä sateenkaari viittaavat alun perin Burken määrittämään ylevään äärettömyyteen.

Tarkastelen tarkemmin ylevän vuoristomaiseman keskeistä ikonografiaa, koska Ala-Maunuksen 2000-luvun maalauksissa korostuvat erityisesti romantiikan ajan vuoristokuvastolle tyypilliset paratiisin, pittoreskin ja ylevän kuvatyypit. Analysoin niitä osana ylevän maisemamaalauksen jatkumoa, joka ulottuu niin paratiisin kuin pittoreskin topologiaan. Ylevän idea näkyy taiteilijan teoksissa korkeiden vuorten, säätilan ja tunnelman korostamisena sekä Düsseldorfin koulukunnan maalauksia jäljittelevässä sommittelussa. Nykytaiteilijan teokset esittävät romantiikan ajan taiteesta muistuttavan maiseman ilman uskonnollista

¹⁹¹ Ks. kolonialistisesta perspektiivistä maisemaan esim. Roskill (1997: 168); Cosgrove (1998: 164–166, xix, xxii–xxiii, 64); Cosgrove (2007: 93); myös Mitchell (1994: 7).

¹⁹² Ks. Pennonen (2011: 26, 39) koulukunnan maisemamaalaukseen keskittyvän yhdistyksen tekemistä vaellus- ja luontoretkeistä ja niiden esikuvista turismissa. Ks. myös Sitt 1995: 18.



Kuva 56. Johan Christian Dahl, *Fra Stalheim (Näkymä Stalheimista)*, 1842, öljy kankaalle, 190 cm x 246 cm. Nasjonalmuseet, Oslo. Kuva: Google Art Project.

konnotaatiota, mutta yhtäläisessä ylevässä luonnon suuruutta ylistävässä moodissa. Roskill (1997: 135, 138–139) puhuu maisemataiteen musikaalisuudesta ja efekteistä, joihin hän liittää muun muassa Caspar David Friedrichin 1800-luvun alun maisemataiteessaan välittämän ajatuksen transsendentaalisuudesta kuvataiteen mahdollistamana ”laajentuneena metaforana” kuvattujen maisemaelementtien merkitysten takana.

Ylevää perinnettä havainnollistaville 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun vuoristomaalauksille tyypilliseksi piirteiksi katson vuorten suunnattoman koon, laajenevan horisontin, epäsäännölliset vuoristojen siluetit, taivaan ja säätilan kuvauksen, huolellisesti valitut värimoodit, maiseman vaihtelevan skaalan sekä valokontrastit. Ylevän ideaan kuuluu olennaisesti myös valo. Valo toimii, usein raamatullisten lähtökohtiensa johdosta (1. Moos. 1:3), keskeisenä ylevän tunnelman rakentajana romantiikan ajan vuoristomaisemamaalauksissa. Niissä korostuva korkeuksien valo symboloi ääretöntä ja transsendenssiä, käsitteitä, jotka saksalaiset idealistit lisäsivät ylevään. Ylevään kuuluvat siis vuoret, valo ja pyhyys. Yllä mainitut elementit ovat keskeisiä myös Blochin (1986) toivemaiseman troopissa. Robert Rosenblumilla (1988) ja William Vaughanilla (1982) korostuvat erityisesti valaistus, etäiset vuorenhuiput sekä etu- ja taka-alan välinen jännite. Tarkastelen näistä erityisesti valoeffektejä,

säätilaa, värimoodia ja vuorten korkeutta artikuloivia sommitelmia osana ylevän kuvastoa.¹⁹³

Blochin vuoristomaisemametaforaa luonnehtivat siis erityisesti perspektiivi, horisontti, etäinen sinisyys, vuorten korkeus ja valo¹⁹⁴. Blochin (1986: 917) mukaan vuori-, valtameri- tai taivas-objektit edustavat ”luonnollista ylevyyttä” ja aiheuttavat katsojassa hämmennyksen tunnetta etenkin silloin kun ne on koettu suoraan luonnossa. Blochin ylevään vuoristomaisemaan liittämät elementit ovat yhteneviä kirjallisuustieteilijä Marjorie Hope Nicolsonin (1963) ja tämän kollegan Philip Shawn (2006) ylevän määritelmien kanssa.

Tulkinnassani 1800–1900-luvun vuoristomaisemien ylevistä maisemaelementeistä tukeudun taidehistorian tieteenalaa edustaviaen Mark Roskillin (1997), William Vaughanin (1982) ja Robert Rosenblumin (1988) sekä myös edellä mainitun Nicolsonin (1963) ylevän käsitteestä sekä vuoristomaisemista tekemiin laajoihin kartoituksiin. Vaikka Roskillin, Vaughanin, Rosenblumin ja Nicolsonin tutkimukset ovat joiltakin osin vanhentuneita, ovat ne tähän mennessä laajimpia löytämiäni selvityksiä romantiikan ajan maisemamaalauksesta ja sen ylevästä vuoristoikonografiasta. Nojaan siksi tulkinnoissani heihin, koska käsitykset ylevästä eivät ole juuri muuttuneet.¹⁹⁵

Tarkastelen heidän tunnistamaansa pyhän ja ylevän tunnelmaa välittävää ikonografiaa 1800–1900-luvun vuoristomaalauksissa. Rinnastan edellisten tunnistaman ylevän vuoristoikonografian Blochin käyttämiin kielikuviin horisontaalisesta sinisyydestä ja ylevistä korkeista vuorista esimerkiksi taiteen ja mielikuvittelun utooppista funktiota havainnollistavina esimerkkeinä.¹⁹⁶ Romantiikan ajan vuoristoikonogra-

¹⁹³ Myös Pennonen (2020: 171–172) huomioi pilvet Düsseldorfin koulukunnan taiteilijoilla moodin eli tunnelman rakentajana, johon hän liittää valon ja varjon vaihtelut näkymässä.

¹⁹⁴ Ks. Bloch 1986: 9, 119, 146, 238, 361, 368, 392, 758, 777, 780, 800, 801, 918. Bloch (1986: 238) puhuu horisontissa siintävästä valosta toiveunen symbolina.

¹⁹⁵ Toki tutkimuksia aiheesta on tehty. Esimerkiksi Melbye (2010: 10) mainitsee elokuvien maisema-allegorioita käsittelevässä väitöskirjassaan *Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland* ylevän uskonnollisena tilana viitaten Rosenblumin (1988) tavoin Friedrichin maalauksiin. Melbye (2010: 33) tunnistaa Cosgroven (1998: 69) tavoin utooppisen pastoraalin syntyneen alun perin kaupungissa. Hän viittaa tässä Maynard Mackin teokseen *The Garden and the City: Retirement and Politics in the Later Poetry of Pope, 1731–1743* (1967). Ks. myös Butt 1993. Melbye (2010: 48) liittää Hudsonjoen koulukunnan jylhiin vuoristomaalauksiin myös uskonnollisen kohtalonmyytin. Ks. myös Joseph Leo Koernerin englanniksi käännetty *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape* (2009).

¹⁹⁶ Bloch (1986: 144) määrittää yleviä korkeita vuoria (”high mountains of sublimity”). Erityisesti Danten ja Goethen vuoriin liittämästä äärettömyyden ajatuksesta ks. Bloch 1986: 823–824, 916–919. Danten vuoret kuvastavat ylösnousemusta ja äärettömyyttä sinisyydellään (Bloch 1986: 825, 827). Korkealta vuorelta avautuva maailmanmaisema on Blochin (1986: 848–849) lainaaman filosofi Giordano Brunon mukaan kosmisen maiseman symboli, kuten Jan van Eyckin maalauksessa *Kansleri Rolinin madonna*. Näenkin Blochin metaforan äärettömistä vuorista yhteneväisenä maailmanmaiseman idean kanssa. Blochille (1986: 146) utooppinen funktio on todellisen psykologista kuvittelua eikä pelkästään abstraktille tasolle jäävää toiveajattelua.

fian ja Blochin trooppimääritelmiä peilaaminen tukee analyysiäni Ala-Maunuksen vuoristomaalauksissaan uudelleen tulkitsemasta pyhän vuoren myytistä, maailmanmaisemasta ja ylevästä.

Ala-Maunuksen maalaustuotannossa, esimerkiksi vuodelta 2018¹⁹⁷, kansallisen kulttuurin sisäistä positiota kontrastoi globaali maailmanmaisema. Taiteilija yhdistelee maalauksissaan useista internetlähteistä kerättyjä valokuvia maailman vuorista yhtenäiseksi sommitelmaksi. Maalausten nimet, kuten *La-La Land* ja *History and Utopia of Landscape Painting* (2018–2019, öljy kankaalle), viittaavat usein maisemamaalauksen historiaan tai populaariin visuaaliseen kulttuuriin. Tulkitseen Ala-Maunuksen jatkavan romantiikan ajan maisemamaalauksen kuva-aiheita ja korostavan niiden tavoin polariteettia ylevän pyhän ja kauhun välillä.¹⁹⁸ Düsseldorfin ja Hudsonjoen maalarit kuvasivat niin Alpeilla kuin Amerikan kansallispuistoissa vuoristolaaksoja maanpäällisen paratiisin symbolina (ks. esim Vaughan 1982; Roskill 1997). Maalareiden käyttämä pyhän vuoren ikonografia toistuu edelleen 2000-luvulla, esimerkiksi sulavien jäätiköiden kuvastona mediassa tai 2020-luvun Microsoftin näytönsäästäjämaisemissa¹⁹⁹.

Näiden koulukuntien maalaukset kuvaavat usein horisonttiin laajenevaa panoraamaa, jota myös Ala-Maunus maalauksissaan hyödyntää toistuvasti tehokkeinona. Taiteilija on ottanut vaikutteita romantiikan ajan vuorimaalauksista. (PAM 2013.) Hänen teoksensa esittävät ”puhtaan” eli ihmiseltä koskemattoman maiseman. Ne kuvaavat luontoa visuaalisena maisemaobjektina, jonka voi yhdistää Cosgroven (1998: xxiii–xxiv) määrittelemään maisemalliseen katsomistapaan (”landscape way of seeing”), joka pyrkii maailman hallintaan.

Kuten Roskill (1997: 105) toteaa, maisemasta tulee unelmoinnin paikka yleensä silloin kun sivilisaatio kokee muutoksia. Näin tapahtui Albert Bierstadtin maalauksissa 1800-luvun Amerikassa kolonisoivan politiikan aikana. Imperialistit unelmoi-

¹⁹⁷ Ks. esimerkkinä pohjoiseen ilmastoon viittaavasta kuusikkoisesta ja tummanpuhuvasta maisemasta Ala-Maunuksen öljymaalaukset *Winterfell* (2016–2018, 170 x 200 cm); eteläisen ja pohjoisen ilmaston sekä maaston elementtejä, kuten auringonvaloa, kullankellertävää sävyä ja kuusikkoista vuoristoa, yhdistelevisistä maalauksista *Sunny Valley* (2017–2018, öljy kankaalle, 110 x 350 cm), *Moon River* (2017–2018, öljy ja akryyli kankaalle, 150 x 150 cm) ja *Neue Welt* (2017–2018, öljy kankaalle, 200 x 450 cm). Maalaukset olivat esillä Ala-Maunuksen yksityisnäyttelyssä *The New Wild* Turun Makasiini Contemporaryssä 3.3.–15.4.2018.

¹⁹⁸ Esimerkiksi ylevän paratiisimaiseman ja apokalyptisen kauhun polariteetista katson Rosenblumin (1988: 148) tulkinnan Franz Marcin maalauksista *Tierschicksale (Eläin-kohtaloita)*, 1913, 195 x 263.5 cm, Kunstmuseum Basel) ja *Tyrol* (1914, 135.7 x 144.5 cm, Neue Pinakothek, München) sekä Wassily Kandinskin maalauksesta *Berglandschaft mit Kirche (Vuoristomaisema ja kirkko)*, 1910, 32.7 cm x 44.8 cm, Lenbachhaus, München). Maalaukset esittävät hänen mukaansa romantiikan loppukauden kuvausten tavoin Eedenin puutarhan ikuisen rauhan ja apokalyptisen kauhun polariteettia.

¹⁹⁹ Ks. esimerkiksi Microsoft-käyttöjärjestelmällä varustettujen tietokoneiden päivittäin vaihtuvat näytönsäästäjä-maisemakuvat vuosina 2020–2023.



Kuva 57. Albert Bierstadt, *Lake Tahoe*, 1868, öljy kankaalle, 33 cm x 40.6 cm. Harvard Art Museums / Fogg Museum, Cambridge, MA. Gift of Mr. and Mrs. Frederic Haines Curtiss. Kuva: Wikimedia Commons.

vat uuden elämän rakentamisesta luonnonvarojen varaan. Maalaukset esittävät ylevän vuoriston Düsseldorfin koulukunnan tavoin harmonisena kokonaisuutena, jossa ihmisen läsnäolo ei näy, kuten maalauksessa *Lake Tahoe* (1868). Maisema on ”puhdas” kuin Kolumbuksen Etelä-Amerikasta löytämä maanpäällinen paratiisi (ks. esim Cosgrove 1998: 165; Lecoq 1992: 14–21). Etenkin Hudsonjoen koulukunnan maalauksiin sisältyy toiveita uudesta ja paremmasta maailmasta sekä rikastumismahdollisuuksista, joita luonto ihmiselle tarjoaa. Nämä toiveet sisältävät kuitenkin luontoa tuhoavan asenteen: ihminen oikeuttaa luonnon ottamisen omaan käyttöönsä. Seuraukset voivat olla dystooppisia.

3.6 Toiveunenomaisesti avartuva tunnelma

Länsimaisen maisemamaalauksen historiassa vuoret ovat toistuvasti symboloineet uskonnollista tai aistikyvyin havaitsemattomissa olevaa tilaa. Vuorenhuiput merkitsevät ajatusta ylevästä, äärettömästä, pyhästä tai ihmistä suuremmasta jumalallisuudesta.



Kuva 58. Joseph Anton Koch, *Schmadribachin putoukset* (*Schmadribachfall*, 1821–22, öljy kankaalle, 132 x 110 cm. Neue Pinakothek, München. Kuva: Wikimedia Commons.

1800–1900-luvun vuoristomaalauksissa korostuvat ylöspäin kohoava liike ja pyhän vuoren idea. Ihmistä suuremman luonnon kuvaaminen siirtyi ylevään kuvastoon heroisen idean myötä. Katsoja ohjataan kiipeämään ylöspäin kohti vuorta Kochin (1786–1839) maalauksessa *Schmadribachin putoukset* (*Schmadribachfall*, 1821–22, 132 x 110 cm, Neue Pinakothek, München). Pieni ihmishahmo johdattaa yhdessä vesiputouksen kanssa katseen kohti huippuja.

Romantiikan vuoristomaalausten ylevä ikonografia kytkeytyy myös Blochin (1986: 139) ajattelulle keskeiseen toiveunenomaiseen avartumiseen²⁰⁰. Tulkitsem, että etäisyyden ehdottamat tilalliset ja ideaaliset mahdollisuudet symboloituvat Blochin näkemyksessä juuri horisontissa sinertävinä vuorina. Bloch viittaa metaforallaan vuorenhuiput esiin piirtävästä valosta myös 1800-luvun romantiikan ajan maisemamaalaukseen.²⁰¹ Vuorilta avautuva näkymä ilmaisee toistuvasti toiveajattelua Amerikassa maanpaossa kansallissosialistisesta Saksasta toisen maailmansodan aikana kirjoittaneen Blochin ajattelussa. (Bloch 1986: 837.)²⁰² Bloch huomioi toivetailan myös yhteiskuntautopioissa, kuten Morella ja Campanellalla, avartuvana päiväunenä (”a psychology of their expanding daydreams”), jonka tilantuntu rakentaa.²⁰³ Tilallinen laajentuminen on myös ylevälle keskeinen piirre, kuten Nicolson (1963) on pannut merkille.

Nicolsonin tutkimus syventää ylevän ja (äärettömän) käsitteiden roolia länsimaisen taiteen, tarkemmin ottaen runouden, vuoristokuvauksissa. Nicolsonin tekemät huomiot romantiikan kirjallisuuden vuoristokuvausten elementeistä pätevät kuitenkin myös maalaustaiteen suhteen. Kuten Nicolson (1963: 5, 322) tunnistaa, ne ovat siirtyneet sinne esimerkiksi Ruskinin *Modern Painters* -teoksen (1900) välityksellä. Nicolsonin (1963: 322–323) mukaan yhteistä romantiikan ajan englantilaisten kirjailijoiden kuvaamalle ylevälle ovat juuri ”laajat luonnonobjektit”, kuten vuoret, valtameret, tähdet ja avaruus (”kosminen tila”), joiden oletettiin välittävän jumalan suuruutta. Tulkitsem jälkimmäisen tässä äärettömän ideana. Nicolson (1963: 270) liittää erityisesti Burnetin luomaan ylevän maailmankuvan estetiikkaan ja uusien ”kosmisten taivaiden löytämiseen” laajentumisen tilakokemuksen. Se yhdistettiin

²⁰⁰ Rahkonen ja Sironen (1985: 9) ovat kääntäneet Blochin termin *expand* ”avartaa”, kuten he suomentavat Blochin toivon periaatteesta: ”Toivomisen mielentila lähtee itsestään, avartaa ihmistä sen sijaan että kaventaisi.”

²⁰¹ Vrt. Bloch (2016: 83, suom. Reiners, Seppä & Vuorinen): ”Ei koskaan suljettu: tämä pätee nimenomaan ylen kauniiseen, jonka lakka halkeilee tai jonka pinta haalistuu tai tummuu, kuten illalla, kun valo lankeaa vinosti ja vuoret piirtyvät esiin. Pinnan, samoin kuin teosten pelkän kulttuuris-ideologisen yhteyden, murtuminen vapauttaa syvyyden, missä sitä ikinä vain on löydettävissä [– –]. Näin taideteoksesta avautuu se utooppinen perusta, johon se alun perin kiinnittyi.”

²⁰² Toivemaisema on Blochin mukaan sekä kaunis että ylevä. Tämän ylevän lähteeksi hän mainitsee myös kreikkalaisessa mytologiassa Olympos-vuoreen liitetyn luonnon hiljaisuuden. Hän kuvailee vuorten synnyttämää luontokokemusta etenkin Alppien löytämisen jälkeen korkeuteen liittyvänä eristäytyneisyytenä, ylöspäin nousemisena, jota ympäröivät ”aurinko ja hiljaisuus”. Hänelle ylevää on yhtä lailla tähtitaivas, kuin myös Beethovenin *Pastoraalisinfonian* ukkosmyrsky muistutuksena luonnon suuruudesta ja käsittämättömyydestä. Bloch toteaa luonnollisen ylevän löytyvän hämmästyttävistä vuori-, meri- ja taivasobjekteista. Hän myös vertaa maisemamaalauksen ylevää rauhaa mekaanisen kehityksen illuusion epärealistisuuteen. (Bloch 1986: 916–918.)

²⁰³ Ks. myös Bloch 1986: 799, 848 (esimerkkinä toiveunenomaisen avartumisen ajatuksesta, jota Bloch havainnollistaa mm. Giordano Brunon töiden kautta).

erityisesti havaintoihin meristä ja vuoristoista ja ne liittyivät syntyneeseen äärettömän ajatukseen. Nicolson (1963: 283) mainitsee esimerkkinä laajentumisesta myös Alpeista vuonna 1688 kirjoittaneen englantilaisen John Dennisin listan äärettömän ja ylevän kauhun lähteistä, joihin kuuluvat laajojen merimaisemien ja korkeiden vuoristojen lisäksi muun muassa maanjäristykset, tulivuoret, ukkonen, myrskyisä meri, vuoristot ja myrsky. Nämä kaikki ovat toistuvia kuva-aiheita – etenkin niiden aiheuttaman tunteen puolesta – Ala-Maunuksen maalauksissa (esim. *Übernatur*), joissa voidaan katsoa tavoiteltavan samanlaista avaraa laajuutta.

Ylevällä laajentumisella on myös oma tunnelmansa. Katson, että erityisesti moodin²⁰⁴ käsite auttaa hahmottamaan romantiikan ajan vuoristomaalausten ylevää tunnelmaa sekä siihen kytketyn äärettömän ajatuksen sisältämää toiveunenomaista laajentumista. Ylevä moodi tulee ilmi historiasta tutun maisemaikonografian ja maisemaobjektien tyyppimäisen luonteen kautta. Tarkoitan tyyppimäisellä tietynlaista ylevän kuvallista tunteeseen vetoavaa rakennetta ja trooppia. Nicolson (1963: 381) tunnistaa romantiikan ajan runoilijoiden luontokuvauksissa yhteisiä ikuisuuden ja äärettömyyden käsitteisiin (”eternity and infinity”) liittyviä tunnelmia. Nicolson (1963: 392–393) näkee ”äärettömyyden estetiikalle” tyyppillisinä moodeina esimerkiksi hämmästyksen, kunnioituksen, tyyneyden ja rauhallisuuden. Havaitsen jälkimmäiset moodit Ala-Maunuksen maalauksissa sinertävinä etäisten vuorten sävyinä sekä vuorten sommitteluna kuvatilaan niin, että etäinen horisontaalisuus korostuu.

Vuoristomoodina (”mountain mood”) Nicolson (1963: 388) määrittää romantiikan runoudessa keskeistä äärettömyyden ja ikuisuuden symbolia Mont Blancia kuvaavan, Wordsworthin runossa²⁰⁵ välittyvän, riemun ja kauhunsekaisuuden tunnelman. Wordsworthin ylevässä tunnelmassa ilmenee Poussinin hypolyydisen moodin kaltainen positiivis-negatiivinen ristiriitaisuus.²⁰⁶ Nicolsonia mukailien katsonkin Ala-Maunuksen ylevien vuoristomaalausten tunnelmaksi tällaisen iloisen pelottavuuden. Näen tunnelman tarkastelemisani Ala-Maunuksen maalauksissa apokatopisena. Katson apokatopisen tunnelman muotoutuvan taiteilijan käyttämien maisemaelementtien ja maalauksellisten tehokeinojen avulla. Tällaisia ovat tulivuorenpurkausten ja vuorenjyrkänteiden kuvaukset, vuorten sommittelu kuvatilaan, neonvalot ja taivas myrskyineen sekä valoineen.

²⁰⁴ Bloch (1986: 103–111) osoittaa moodin sekä erilaisten tunteiden kuuluvan olennaisena elementtinä päiväunikuviin erilaisissa kulttuurisissa muodoissaan, kuten mainoksissa, kirjallisuudessa, musiikissa ja kuvataiteessa.

²⁰⁵ Wordsworth esimerkiksi käyttää käsitettä ”mood”, jota Nicolson (1963: 391) lainaa hänen *Prelude*-teoksestaan (Wordsworth, *The Prelude*, XIII, 1–4).

²⁰⁶ Poussinin määritelmässä hypolyydinen tarkoittaa valittavaa tai paratiisimaisen keväistä tunnetilaa. Barker 2000: 10, 12–14; Poussin & Jouanny 2010. Ks. moodin käsitteestä tarkemmin luku 1.

3.7 Tiedostumaton etäisyyden rauha

Blochin valon metaforaan sisältyy oleellisesti myös etäinen sinisyys – perspektiivin tuottama näköaistimus siitä, että etäällä horisontissa sijaitsevat elementit muuttuvat sinisiksi.²⁰⁷ Korkeat vuoret sekä horisontaalinen sininen etäisyys havainnollistavat Blochille (1986: 127, 142; 1959: 94, 105) ei vielä toteutunutta tulevaa eli ”ei-vielä-tietoista” ja ”ei-vielä-tullutta”²⁰⁸ (*Not-Yet-Conscious, das Noch-Nicht-Bewußte; Not-Yet-Become, das Noch-Nicht-Gewordene*) sekä absoluuttisen uutta (vrt. *the New, Novum*) ja siten utooppista funktiota (*utopian function, utopische Funktion*) (ks. myös Bloch 1986: 114–178, 305). Bloch (1986: 147; 1959: 95) viittaa vuorilla koettavaan siniseen etäisyyteen (”This blue, as a colour of distance”, ”als Fernfarbe”), joka symboloi tulevaisuutta eli ”ei-vielä-tullutta” (”the not-yet-become in reality”, ”das Noch-Nicht-Gewordene in der Wirklichkeit”). Bloch tulkitsee *Das Prinzip Hoffnung* -teoksessaan usein sinistä vuorta, etäisyyttä tai taivasta transsendentaalisen äärettömyyden eli aistikkyyden ylittävän havainnon symboleina.²⁰⁹

Bloch analysoi kirjallisuuden ja kuvataiteen kuvauksia korkeista vuorista usein juuri tiedostumattoman käsitteeseen liittyvän *ei-vielä-tietoisien* tai *-tulleen* idean kautta (*Not-Yet-Conscious* tai *Not-Yet-Become, das Noch-Nicht-Bewußte* tai *das Noch-Nicht-Gewordene*). Katson tällaisena tiedostumattomana esimerkiksi materiaalistien vuorten tuottaman esteettisen rauhan kokemuksen.

Bloch (1986: 312, 916, 917) korostaa ylevää luontokokemusta tulkinnoissaan länsimaisen kirjallisuuden ja kuvataiteen historiasta. Blochin ajattelussa etäiseen sinisyyteen kytkeytyviä, toiveuneen liittyviä maisemaelementtejä ovat muun muassa ikuinen kultainen maaperä eli rauha (Kulta-ajan ja Paratiisin myytti, Arkadian pastoraali), levon tila ja rauha etäisinä ikuisina vuorina sekä *Kansleri Rolinin madonnan* ja *Mona Lisan* taustamaisemien kaltainen etäisyys ja sinisyys. Perspektiivin luomaan utooppiseen toiveeseen Bloch (1986: 820) liittää Giotto di Bondonon freskomaalaukset *Pako Egyptiin* (1304–1306, 185 x 200 cm, Scrovegni-kappeli, Padova) ja *Pyhän Fransiskuksen ilmestys* (1297–1300, Pyhän Fransiskuksen basilikan yläkirkko, Assisi). Käsittelen seuraavaksi tarkemmin, kuinka Bloch liittää edelliset elementit utooppiseen vuoristoon.

²⁰⁷ Blochille (1986: 106–108) sininen on moodin ja tunnelman merkittävä. Hän puhuu sinisestä värimoodista, joka ilmenee päiväunissa ja aamuyön sinisinä hetkinä. Tunteen hän (1986: 108) erottaa moodista ja kuvaa esimerkiksi mielihyvän emotionaalisuuden moodina. Bloch (1986: 127) kuvailee sinertävää etäisyyttä tulevan symbolina, ”ei-vielä-todelliseksi-tulleena” (”the not-yet-become in reality”, ”das Noch-Nicht-Gewordene in der Wirklichkeit”).

²⁰⁸ Rahkonen ja Sironen (1985: 28, 31) ovat suomentaneet käsitteet.

²⁰⁹ Ks. esim. Bloch (1986: 242, 360–361) ja myös vuorimetaforista Bloch (1986: 373, 377, 775, 790, 798), vuoristopuutarhasta ”the middle-mountain garden”-kielikuva Zürichin järvestä (1986: 389), vuorista ja etäisyydestä (1986: 799, 800, 806–807, 821, 848, 916–919) tai etäisen vuorijan ornamentaalisuudesta (1986: 818–819) ja transsendentaalisista korkeista vuorista (1986: 823–827).

Bloch (1986: 799) mainitsee taidehistoriallisena esimerkkinä siniseen etäisyyteen kytkeytyvästä toiveunimaisesta tajunnan laajenemisesta muun muassa Jan van Eyckin maalauksen *Kansleri Rolinin madonna*.²¹⁰ Toiveajattelua Blochin mukaan maalauksessa kuvaa loggian avoimen seinän taustalla häämöttävien sinisten lumihuippuisten vuorten korostama perspektiivinen tilailluusio. Bloch määrittää maisemallisina etäisyyden piirteinä muun muassa epätarkan (”hazy”) näkökentän ja etäisyydessä sijaitsevan utooppisen maisematilan. Loggian kaariaukoista avautuvan jokilaaksonäkymän taustalla häämöttävät etäiset vuoret symboloivat Blochille toiveajattelua.²¹¹ Sininen taivas ja korkealta nähty katsojan edessä avautuva laakso ovat maalauksessa keskeisiä ylevän avartumisen tunnelmaa luovia elementtejä. Ne merkitsevät toistuvasti toiveunen kaltaista tilaa Blochin ajattelussa (1986: x, 106–107) ja länsimaisessa maisemataiteessa.

Horisontaalisesti rakennettu toiveunenomainen tunnelma näkyy Blochin (1986: 800) mukaan myös Leonardo da Vincin töiden perspektiivin tuottamana unelmaefektinä ja aamunsarastuksen vaikutelmana. Bloch (1986: 800) tunnistaa perspektiivin utooppisen unelmauottuvuuden Leonardo da Vincin ajattelussa. Luonto tarjoaakin Leonardon tuotannossa ihmiselle alustan, johon hän voi projisoida omaa elämäänsä ja mielikuvitustaan.²¹² Tulkitsen Leonardon korkealta vuoristosta avautuvan maiseman määritelmän mahdollisuuksien tilana. Avautuvassa näkymässä ihminen voi suhteuttaa arkiset ongelmansa laajempaan skaalaan ja ottaa askeleita kohti uutta suuntaa.

Sinisten vuorten tilallinen etäisyys, valo ja värimoodi luovat Blochin (1986: 797) mukaan odotuksen tunnelmaa (”waiting for the barque” ja ”the way of passing the time”). Esimerkkinä tästä Bloch (1986: 797–799) tulkitsee kolmea Jean-Antoine Watteau’n (1684–1721) maalauksen *Pyhiinvaellus Kytheran saarelle (Pèlerinage à l’île de Cythère*, n. 1709, 1717, 1718–1719) öljyväri-versiota.²¹³ Blochin (1986: 797–798)

²¹⁰ Roskill (1997: 46–47) kuvaa, kuinka maalaus esittää ulkoisen maailman osana muotokuvan, jossa kanslerin taustalla näkyvät symbolisesti hänen omistuksessaan oleva maa, tekemänsä kaupparetket ja työnantajansa kirkko.

²¹¹ Bloch (1986: 799) luonnehtii maalauksen toiveunenomaista perspektiivivaikutelmaa siten, että perspektiiviviivat kohtaavat ”äärettömyydessä”. Tämän hän liittää avartumisen efektiin, jonka hän tunnistaa jo keskiajan lopun taiteessa. *Kansleri Rolinin madonnassa* loggian kaariaukoista näkyvä toivemaisema näyttättyy ”arkkitehtuurin kehystämänä”, ikään kuin osana rakennusta. Maalaus on konstruoitu laajentamaan näköalaa.

²¹² Alkuperänä toiveunenomaisen avartumisen idealle maisemataiteessa näen mm. Leonardon määritelmän maisemamaalauksesta: ”Kaikki mitä maisemamaalari voi maalata ja kuvitella, kuten näkymä korkealta vuorelta, laakso, horisontti, sommiteltu harmonia, joka vastaa luonnollista objektia.” (Paragone, n. 1400-luku, sit. Gombrich 1966: 111–112). Gombrich (ibid.) huomioi, että edellinen Leonardon määritelmä maisemasta keskittyy ”luovan prosessin motivoiviin voimiin” ja väittää prosessin vertautuvan universaaliin harmoniaan. Gombrichin mukaan Leonardon määritelmä on yksi keskeinen tekijä maisemataiteen kehityksessä.

²¹³ Maalaukset on tunnettu myös nimellä *Lembarquement pour Cythère* eli *Lähtö Kytheran saarelle*. Ks. Macchia 2020 ”Antoine Watteau”. Maalauksista on tehty erilaisia tulkintoja, joista joidenkin mukaan kyse on saarelta lähtemisestä.

sanoin ”katsojan viettelevä maisema” (”an enchanting landscape”) houkuttelee pakenemaan arjesta ja on teosnimeltään utooppinen. (Bloch 1986: 797–799.)²¹⁴ Bloch (1986: 797) toteaa maalauksen kolmannen version utooppisuuden näkyvän odottavassa tunnelmassa. Kaikkien kolmen version kuva-analyysien kautta Bloch esittää myös porvarillisen joutenolon kritiikin²¹⁵, johon hän yhdistää odotuksen moodin.

Blochin kuva-analyysin taustalla näkyy marksilainen ajattelu ja modernin kapitalistisen elämäntavan kritiikki. Kuva-analyysillään hän havainnollistaa, kuinka arkaainen maisema, kuten etäinen vuoristoinen niitty ja puistikko, on eurooppalaisessa kulttuurihistoriassa toiminut etenkin yläluokan, mutta myös sen tapoja jäljittelevän työväestön, leikkikenttänä. Watteaun kuvaamat etäiset vuoret tai etäinen horisontti merkitsevät Blochille Arkadiaa odottavaa haaveunta, lupausta onnesta, joka ei tule koskaan toteutumaan. Hän toteaa maiseman ja luonnon olevan oleellisesti läsnä sosiaalisissa utopioissa (Bloch 1986: 915).

Blochin kuva-analyysiä mukaillen tulkitsemme, että Watteaun toisen version (1717, 129 x 166 cm, Louvre, Pariisi) sommitelmalliset elementit rakentavat yhdessä tunnun rauhallisesta odotuksesta. Etu-ala rakentuu juurakoista, niitystä ja sitä kehystävistä puista, Venus-patsaasta ja korkean vaikutelman luovasta jyrkänteen reunasta, jonka vertikaalisuutta korostaa ylöspäin kohti taivasta liitelevä puttoparvi. Ihmiset keimailevat kepeästi jyrkänteen päällä sijaitsevalla niityllä, ja tapahtuman kulissina toimii taustan vuoristomaisema. Etualan vihreänruskeat lehvästöjen sävyt saavat maalauksessa kuvattujen ihmishahmojen vaaleanpunaiset vaatteet hohtamaan maisemallisessa tilassa, joka on ikään kuin näyttämön kulissi. Etäällä vuorten huippujen valkoisuus sumuttuu osaksi pastellista hempeänsinistä taivasta. Etäisenä näkyvien laaksojen ja niiden puiden vihreys on heleän pastellista. Kuvatun lähtöhetken keveys on teatraalista, mitä staattiset patsaat ja liikettä ehdottavat kärryt korostavat.

²¹⁴ Bloch tulkitsee, että etäiset vuoret on kuvattu kolmannessa versiossa empaattisen pehmeässä ilmanalassa (”empathic sweetness”), ruusuisen (”rosy red”) ja pastellisen (”ilta)hämärän” hunnussa. Hypolytydistä tunnetilaa kohottavat taustalla hämöttävät vuoret, jotka kehystävät ”kontrastoivan kirkkaansiniseen” taivaan ympäröiminä etualan ruusuista kohtausta. Etäisyydessä olevat valkoiset vuorenhuiput sumentuvat osaksi hellepäivän lämpöä. Vuoret saavat maalaukseen aikaan tilan tuntua ja liikettä kohti toiveunenomaista etäisyyttä. Tämä korostaa Blochin mukaan ajatusta saavuttamattomasta utooppisesta horisontista. Hemeä taivaansini, laakson ja lehvästöjen pastellinen vihreys sekä ruusuisuus ja iltahämärän pehmeä valo korostavat odotuksen tunnelmaa.

²¹⁵ Kuten yllä mainittu analyysi Watteaun teoksesta, Blochin tulkinnat kirjallisuuden ja maalaustaiteen vuoristokuvauksista ja hänen valitsemansa teosesimerkit kertovat usein konservatiivisesta mieltymyksestä maalaustaiteen klassikoihin. Watteaun maalausten kuva-aiheet edustavat toisinaan niitä rahoittavan tahon eli maalarin töitä keräilevän, usein yläluokkaisen mesenaatin, kuten pankkiiri Pierre Crozat’n, makumieltymyksiä. Useimmiten niiden aiheet tulevat aristokraattisesta viihteestä, kuten tanssiaisista. *Kythera*-aiheinen maalaus esittääkin porvariston huvittelevaa elämäntapaa, jossa näkyy vaikutteita oopperasta ja baletista, mutta myös kansanomaisesta *commedia dell’arte*-teatterista. (Ks. Macchia 2020 ”Antoine Watteau”).



Kuva 59. Jean-Antoine Watteau, *Pyhiinvaellus Kytheran saarelle* (*Pèlerinage à l'île de Cythère*), 1717, öljy kankaalle, 129 x 166 cm, toinen versio. Louvre, Pariisi. Kuva: Wikimedia Commons.

Watteaun maalaus on Blochille esimerkki modernista ylevästä, kun puolestaan Giotton (1266–1337) Padovan Scrovegni-kappelin freskomaalaus *Pako Egyptiin* (*Fuga in Egitto*, 1303–1306, 200 x 185 cm) havainnollistaa kristillistä ylevää. Siinä vuorten etäinen sinisyys symboloi Blochin sanoin myös toiveunen odotuksen kohdetta ja kristillistä ”ikuisuutta”. Vuoret taustoittavat Blochin (1986: 819; 1959: 580) mukaan ornamentin tavoin etualalta etäisyyteen matkaavia henkilöitä ja toisintamalla heidän ääriviivojaan johdattavat matkalaiset kohti ”ikuisuutta”. Bloch (1986: 916–917) kuvaa myös vuorten korkeuksia rauhan ja hiljaisuuden tyyssijana.

Blochin analysoimia Watteaun ja Giotton maalauksia yhdistää toiveunen utopiaa symboloiva vuoristo. Molemmat maalaukset ovat tulkintoja paratiisista ja symboloivat ihmisen toiveita paremmasta olotilasta, joka sijaitsee horisontissa tai etäisyydessä. Toiveunenomaiseen vuoristomaisemaan sisältyvät siten olennaisesti ylevän ja paratiisin kuvatyypit sekä vuorten äärellä koettava etäisyys, joka sisältää usein rauhan tunteen. Bloch (1986: 775) löytää utooppisen vuoristomaiseman etäisen sinisyyden kuvataiteen lisäksi myös kirjallisuudesta. Historioitsija Simon Schaman (1996) tavoin hän analysoi vuorten roolia juutalais-kristillisessä paratiisimyytissä sekä esimerkiksi Ararat-vuoren jumalallisessa korkeudessa.²¹⁶ Sininen on etäisyyden väri. Blochin (2000: 3) sanoin utopia sijaitsee sinisyydessä.

²¹⁶ Bloch (1986: 775) esimerkiksi kuvaa, kuinka juutalaisuutta edeltäneet Jahven seuraajat etsivät Eedenin puutarhaa vuorten korkeuksista ja kuinka Raamatun kertomuksessa vedenpaisumuksesta vuorilla on oma merkityksensä.

Bloch (1986: 827) viittaa kaukaisuudessa näkyviin sinisiin vuoriin Danten vuonna 1320 valmiiksi saattamassa *Jumalallisessa näytelmässä* ja Goethen *Faust*-näytelmässä (osa I 1808 ja osa II 1832).²¹⁷ Bloch (1986: 825–827; 1959: 586) katsoo, että Goethen *Faustissa* korkeat Alppien vuoret edustavat nousemista kohti taivaan sinistä äärettömyyttä ja laajenevat sinisyydessä (”mountains above mountains in the outspread blue”, ”Berge über Berge im ausgedehnten Blau”). Faustin kuvaamat vuoret sisältävät ”utopian tietoisuuden syvän sinen” (”contain a darker blue of utopian conscience”, ”ein dunkleres Blau des utopischen Gewissens”) (Bloch 1986: 826; 1959: 585). Etäisyyteen jatkuvat sinertävät vuoret sisältävät mysteerin ratkaisuna (Bloch 1986: 827). Luonnonrauhan kokemusta kuvaillessaan Bloch (1986: 916) liittyy sinisyyden yhtenä oleellisena materiaana tälle levolliselle kokemukselle ja tavallaan osatekijänä maiseman sisälle uppoutumisen kokemukselle. *Faustissa* kaikkialle vuorilla levittäytyvä sinisyys merkitsee Blochille havaintokyvyin käsittämätöntä ”mysteeriä” ja jotain ”transsendoitumassa” olevaa.²¹⁸

Bloch huomioi, kuinka Danten *Jumalaisen näytelmän Paratiisi*-osa (*Paradiso*, 1320) sisältää kuvauksen eteläisellä pallonpuoliskolla sijaitsevan Paratiisin korkeasta vuoresta, Purgatoriosta, ja sieltä löydettävästä taivaan ruususta. Ruusu merkitsee jumalallista kokemusta maallisesta paratiisista ja levon utopiaa (Bloch 1986: 821–825). Bloch (1986: 761, 122) huomioi myös Purgatoriolla koettavien ympäröivien merivesien sinisyyden sekä sen sisältämän kuvauksen ”ikuisesta eteläisen metsän aamun onnesta”. *Paratiisi*-osa viittaa myös imperialistisiin utopioihin etelän valloitusvisiollaan.

Siniset vuoret ja taivas ovat *Paratiisin* kuvituksissa jatkuvasti läsnä. Taivaan kirkkaan sininen väri on jokaisessa *Paratiisi*-kertomuksen kuvituskuvassa hallitseva elementti. Kuvissa esitetään, kuinka Dante ja hänen rakastettunsa Beatrice kokevat jumalallisia näkyjä lentäessään lintujen tavoin halki taivaan.²¹⁹

²¹⁷ Ks. myös Danten *Paratiisi* Pope-Hennessyn (1993) teoksessa.

²¹⁸ Bloch (1986: 820, 824, 827 ja 1959: 584) toteaa Faustin maiseman olevan esimerkiksi yliaistillinen (transcendent ja transzendent) sekä tuonpuoleiseen johtava (transcendental): ”The framework remains that of the high mountains, not of the circle; the final Faustian landscape remains transcendent, not transcendental, both in the lasting ability to become of its figures and in the continually ramifying Upward.” (Bloch (1986: 824.) Saks. ”die letzte Faust-Landschaft bleibt transzendierend, nicht transzendent” (Bloch 1959: 584).

²¹⁹ Viitataan tässä Pope-Hennessyn (1993) teokseen ja sen sisältämään Charles Singletonin käännökseen Danten *Paradisosta*, joka avaa Giovanni di Paolon Danten teokseen tekemien kuvitusten ikonografiaa. Nämä 61 miniatyyriä julkaistiin n. vuonna 1445 *Jumalaisen näytelmän* kolmannen osan eli *Paratiisin* kuvituksina. Ne esittävät Dantea lentämässä linnun tavoin kirkkaan sinisellä taivaalla valtameren, saaristojen, mantereiden sekä vuorten yllä. Useimmista kuvituksista löytyy myös kesäisen vehreitä kukkuloita tai avaraa horisontaalista taivasta, laaksoa tai merta. Canto XXVIII:n kuvituskuvassa (f.179r s. 165) keltainen ja sininen ovat hallitsevia värejä. Jumalaa symboloiva keltainen aurinko valaisee taivaan. Myös Canto XXX:n kuvituskuva f.183r. (ibid.) kuvaa valoa Jumalan symbolina. Sen esittämää valon jokea täyttävät kukkivat liljat ja kaislikot. Ne



Kuva 60. Giovanni di Paolo, "Dante and Beatrice leave the Heaven of Venus and approach that of the Sun", n. 1445. Danten *Paradison* kuvituskuva, f.146r, Canto X. Kuva: Pope-Hennessy 1993: 103. Alkuperäiskuva: Laurence Pordes, The British Library.

Esimerkkinä kirjallisuuden utooppisesta vuorikokemuksesta Bloch (1986: 916; 1959: 650) mainitsee myös muun muassa Lordi Byronin (1788–1824) käsitteen "preloogisen onnellinen animismi" ("prelogically happy animism", "prälogisch-glückliche Animismus"). Bloch (1986: 916 ja 1959: 650) katsoo, että Byronin korkeiden vuorten kuvaukset havainnollistavat luonnossa koettavaa onnellisuutta ja rauhaa ("the holiday-feeling in nature", "das Feiertagsgefühl in der Natur") ja itsensä kanssa olemista ("the being-alone-with-oneself in nature", "ohne-sich-Alleinsein in der Natur") ihmisen sisälleen ottavassa maisemassa ja sen tuottamaa turvan ja rauhan kokemusta. Byronin tulkinta vuorista edustaa Blochille (1986: 916) utooppista mielikuvitusta ja luonnosta löytyvää ylevää, myös ilman animismia.

Blochin tarkastelema vuorimaalausten sinisen etäisyyden välittämä rauhan kokemus on monitulkintainen. Blochin idea rauhasta kytkeytyy juutalais-kristilliseen paratiisimyyttiin. Bloch toki viittaa muihinkin kulttuureihin, esimerkiksi Ararat-vuoresta kertovaan myyttiin. *Toivon periaate* keskittyy kuitenkin pääasiassa länsimaiseen ja etenkin juutalais-kristilliseen kulttuuriin. Blochin kuvaamat esimerkit kirjallisuudesta ja kuvataiteesta havainnollistavat vuorten metafysisistä luonnetta, joka on tyypillistä eri kulttuurien paratiisimyyteille, kuten *axis mundi* -myyttille vuoresta, puusta tai viinipuusta, joka yhdistää taivaan ja maan (ks. Tamminen 1994:

sijaitsevat Danten kertomuksen korkeimmassa taivaassa ("the Emyrean"). Eteerinen ilmatila valtaa kuva-alan ja saa aikaan toiveunenomaisen tunnelman. Tällaisen näyn voi nykyään havaita lentokoneen ikkunasta aamuvarhain auringonvalon räjäyttäessä taivaan hohtavaksi timantiksi. Giovanni di Paolon keskiaikainen ilmaperspektiivi visioi näkymän korkeista taivaista jo ennen lentokoneita. Lintuperspektiivi ja korostettu liike halki sinisen taivaan ilmavuuden näkyvät myös Blochin (1986: 823) tulkinnassa Danten Purgatoriosta läpikulkupaikkana.

23, 32; Närhi 2009: 90–98, kuvat 3 ja 4). Ylevän käsite ja siihen sisältyvä transsendentaalisuuden ajatus pohjaavatkin kulttuurisesti paratiisin ideaan (ks. esim. Nicolson 1963). Närhi (2009: 165, 168–171, 173–175) huomioi, että kauniista tai ylevästä draamaattisesta näkymästä sekä paratiisimyyttien kuvauksista löytyy samankaltaisuuksia. Hänen mukaansa paratiisia esittävästä maalauksista voi huomata sen, että maallisen maiseman ja paratiisimaiseman välillä ei ole suuria eroja.

Länsimaisissa kristinuskon kertomuksissa toistuu ajatus erakoitumisesta sinisille vuorille. Esimerkiksi tarinassa Pyhästä Hieronymuksesta pyhällä vuorella (Schama 1996: 415–417, 426) sekä runoilija Francesco Petrarcan kertomuksessa Ventoux'n vuorelle noususta²²⁰ vuorella havaitaan tiedostumatonta ja näkymätöntä todellisuutta. Caspar David Friedrichin maalauksessa *Tetschener Altar* (1808) vuorten kristillistäminen näkyy sille sijoitettuna ristinä. Samoin Lucas Gasselinin maalauksessa *Pyhä Hieronymus maisemassa* (n. 1540–1550, Museo Soumaya, Fundación Carlos Slim, México) vuoristo esitetään pyhän tapahtuman paikkana, jossa pyhimys on kuvattu korkealla.

Vuorten mielessä synnyttämä rauhan kokemus kuuluu olennaisesti yleisiin ja paratiisin maisemiin. Juutalais-kristillinen paratiisimyytti sisältää ajatuksen iankaikkisuudesta ja rauhasta (ks. esim. Bloch 1986: 919). Vuoristossa koettava laajeneva tila, korkeus, taivaan sininen väri ja fyysinen etäisyys havainnollistavat Blochin mukaan rauhan tunnetta. Hän liittää rauhan utooppisen toivemaiseman metaforaansa. Giotton teoksessa tätä rauhan kokemusta ilmentää levon tila (Bloch 1986: 820). Toivemaisemassa utopia on rauhallista lepoa ja toivemaisema on hetkessä olemisen onnellisuutta (Bloch 1986: 837). Pastoraali-maisemakokemusta hän vertaa luonnollisen ympäristön kotiseuduksi tuntemiseen. Hän tosin katsoo, että pastoraalinen rauhan kokemus ei ole todellista muutoin kuin aktiivisesti luonnossa koettuna, kuten vapaa-ajalla. (Bloch 1986: 919.) Luen Blochin ylevään vuorimetaforaan sisältyvän rauhan kokemuksen myös laajemmin ihmisille yhteisenä ympäristökokemuksena ja rauhan tunteena, jota luonnosta etsitään. Tämä näkyy etenkin maisemataiteessa ja myös Ala-Maunuksen 2000-luvun maalauksissa.

3.8 Romantiikan sininen

Sinertävä valo liittyy perspektiiviin ja tilailluusioon. Etäisyyttä ja taivaankantta ehdottava sininen on usein keskiössä etenkin Ala-Maunuksen 2000-luvun maalauksissa. Realismia tavoittelevan maisemamaalarin tavoin hän maalaa vuoret sinisiksi luodakseen vaikutelman etäisyydestä. Tulkitsen maalausten sinisen väritunnelman

²²⁰ Petrarcan kirjoituksessaan *Nousu Ventoux'n vuorelle* (1350) esittämä kuvaus matkasta vuorelle 26. huhtikuuta 1336 katsotaan yhdeksi alppikirjallisuuden edeltäjäksi (ks. Petrarca 2008, suom. Lahdensuu & Hukkila). Alkuperäteoksessa on kaksi osaa: *Secretum* on kirjoitettu 1347–53 ja *Ascensus montis Ventosi* vuonna 1350.

välittävän myös Blochin määrittämää ei-vielä-tietoista ja ei-vielä-olevaa sekä etäisyyden kokemusta. Ala-Maunuksen vuoristomaalauksissa toistuvat etäisyyden ja yksinäisyyden tunnelmaa luovat sinertävät vuorenrinteet.

Katson, että korkeuksiin laajeneva kaukaisten vuorten sinerrys rakentaa Ala-Maunuksen maalauksiin saksalaisen romantiikan maalauksia jäljittelevän vaikutelman ylevästä suuresta luonnosta sekä transsendentaalisen, yliaistisen idean.²²¹ Horisontin ja taivaan korostus näkyy romantiikan vuoristomaisemissa. Romantiikan ajan maisemamaalareiden työt ovatkin inspiroineet Ala-Maunusta (PAM 2013), ja molempien töissä väri luo maiseman tunnelman – usein korkeana ja laajenevana sinisyytenä. Vertailen Ala-Maunuksen maalauksia Düsseldorfin koulukunnan ja siitä vaikuttuneen Hudsonjoen koulun maalauksiin. Nojaan Rosenblumin (1988) ja Vaughanin (1982) yksityiskohtaisiin tutkimuksiin romantiikan ajan maalauksista, koska katson niiden olevan tähän mennessä seikkaperäisimpiä selvityksiä ylevistä maisemamaalauksista. Vaughanin ja Rosenblumin tulkinnat pohjustavat analyysiäni Ala-Maunuksen vuoristomaisemien utooppisuudesta. Keskityn kuva-analyysissäni etäisten vuorten sinertävän sävyn ja auringon kirkastaman taivaan ikonografiaan.

Ala-Maunuksen maalauksia *Nightclubbing in Never-Never Land* (2013, 137 x 170 cm) ja *Hinterland* (2015, 200 x 510 cm) hallitsee kylmän sininen väritunnelma. Metaforista kristallisen sinistä²²² vuoristomaisemaa siteeraava *Nightclubbing in Never-Never Land* ehdottaa toiveiden kohteena olevaa satumaata, paratiisia, arjesta irrallaan olemista ja elämän utooppisia hetkiä. *Hinterland*-teoksessa sinisyys luo maalaukseen avaran tilan, jossa ei ole katsojan lisäksi muita ihmisiä. Caspar David Friedrichin öljymaalauksen *Der Watzmann* (n. 1824–1825, 135 x 170 cm, Alte Nationalgalerie, Berliini) tavoin Ala-Maunus kuvaa teoksellaan sinisyyttä ihmistä suurempana äärettömänä, kuten vuoria ympäröivänä taivaana. Luen maalauksen sinistä myös Danten *Paradisson* kuvitusten sinisen taivaan kaltaisena kristallinkirkkaana.²²³

²²¹ Näen maalauksissa Rosenblumin (1988: 218) määrittämän ”abstraktin ylevän” vision maailman alkuperästä. Bloch puhuu päiväunen sinisestä värimoodista ”[– –] the bright-dark mood provides the medium in which all daydreams begin, even those with hardness, and especially those with arousing blue (azure)” (1986: 107) ja vuorten huippuja ympäröivästä laajenevasta sinisyydestä tulevaisuuteen kytkeytyvänä utooppisuuden elementtinä, eteenpäin työntyvänä pimeytenä, aamunkoiton lupauksena (”not-yet-become in reality”) tai utooppisena tietoisuutena (1986: 127, 825–826). Hän viittaa sinisyyteen myös ”avautuvana” ja sadun ”taivaallisena sinisenä” (1986: 242), kuten meren peilinä Selma Lagerlöfin *Peukaloisen retkissä*, matkakuvauksissa (1986: 360, 380) ja itämaisten matkakertomusten yhtenä sadunomaisen toiveunen merkitsijänä (1986: 361). Bloch (1986: 377) toteaa myös Häckelia lainaten: ”[– –]the goddess of truth lives in the temple of nature [– –] in the green forest, on the blue sea, on the snow-covered mountain-tops”.

²²² Myös Ruskin (1903: xxxi) kuvaa *Modern Painters* -teoksensa johdannossa vuorten kristallisuutta: ”What a lovely thing a bit of a fine, sharp, crystallized, broken snow is, held up against the blue sky, catching the sun! Talk of diamonds!”

²²³ Pope-Hennessy 1993. Ks. myös Blochin (1986: 821, 823) tulkinnat kirkkaiden vuorten hohdosta Danten *Paradisossa* ja Goethen *Faustissa*.



Kuva 61. Petri Ala-Maunus, *Hinterland*, 2015, öljy kankaalle, 200 x 510 cm. Kansallisgalleria, Helsinki. Kuva: Pertti Kärki.

Düsseldorfin ja Hudsonjoen koulukuntien maalauksissa atmosfäärinen ylevä tunnelma rakentuu erityisesti vuoriston tilan tunnun ja taivaan sinertävän värimoodin kautta.²²⁴ Kirkkaansinisen taivaan luoma väritunnelma havainnollistaa luonnonrauhan kokemusta. Etenkin Ferdinand Hodlerin (1853–1918), Adrian Ludwig Richterin (1803–1884), Moritz von Schwindin (1804–1871) ja Caspar David Friedrichin monissa maalauksissa korostuu vuorten ja taivaan sininen etäisyys (ks. esim. Rosenblum 1988; Vaughan 1982; Roskill 1997).

Sininen liittyy Rosenblumin (1988: 36, 135, 194, 196–197, 202, 212) mukaan romantiikan ajan maalauksissa juutalais-kristilliseen näkemykseen tyhjyydestä, kuten ajatukseen äärettömästä jumaluudesta, jota taivas usein symboloi.²²⁵ Horisontti ja taivas ovat Rosenblumin (1988: 10, 13, 14, 36) tulkinnessa symboleja näkymättömästä maailmasta pohjoiseurooppalaisten romantiikan ajan maalareiden töissä, etenkin Friedrichin maalauksessa *Munkki meren äärellä* (1809). Romantiikan maalaustaiteen symbolisten vuorten kuvaukset sisältävät usein myös tällaisen sinisen värimoodin.

Rosenblum (1988: 69–70) mainitsee esimerkkinä ylevästä sinisestä etäisyydestä englantilaisen James Abbott McNeill Whistlerin (1834–1903) maalauksen

²²⁴ Dubbini (2002: 94–95) kuvaa valoa atmosfääriin luojana viitaten muun muassa taideteoreetikko Jean Baptiste Du Bosin (1719; 1748: 218–219) määritelmään taiteentekemisen ja atmosfääristen olosuhteiden vuorovaikutuksesta tunnelman kuvauksessa. Du Bos (1719 & 1748: 218–219) tulkitsee pohjoisen tai eteläisen valon vaikutuksia maalaukseen. Italiaan hän liittää vihertävänsinisen taivaan ja keltapunaiset pilvet ja Hollantiin vaaleansinisen taivaan ja kalpeat valkoiset pilvet. Dubbini (2002: 95) kuitenkin katsoo tämän pelkistetyn näkemyksen olevan mahdoton yleistää.

²²⁵ Rosenblumin (1988: 36) sanoin pohjoisen romantiikan taiteen, kuten Friedrichin ja Turnerin maalauksissa ”miltei yliluonnollisen mysteerin” ajatuksen symboleina toimivat ”mittaamattomat määrät vettä ja valoisa taivas, etäiset usvaiset horisontit [– – ja] kukat sekä puut”. Ihminen kuvattiin maalauksissa edellisten luonnonvoimien ympäröimänä.



Kuva 62. Petri Ala-Maunus, *Nightclubbing in Never-Never Land*, 2013, öljy kankaalle, 137 x 170 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Jouko Järvinen.

Courbet at Trouville (Harmony in Blue and Silver, 1865), jossa horisontaalinen hiekkaranta ja meri luovat sinertävän laajenevan etäisyyden, joka reflektoi ”luonnon mysteerejä”. Rosenblumille (1988: 36, 135, 194, 196–197, 202, 212) Gustave Courbet’n horisontaalisesti laajenevaa merta vasten seisova vertikaalinen hahmo sekä myös Barnett Newmanin *Cathedra*-maalauksen (1951) viivan vertikaalisuus kuvaavat molemmat – vuorimaalausten tavoin – korkeuksissa havaittavaa sinistä ilmatilaa. Vertikaalisuuden korostama ylöspäin suuntautuvan liikkeen tuntu on verrannollinen yleisiin vuoristokuvauksiin. Ajatus sinisestä etäisyydestä liittyy meren äärellä seisovan, Friedrichin maalauksista tutun, Courbet’n yksinäisen hahmon kahtia jakamaan kuvatilaa ”etäisyyden ja läheisyyden ääripäiden” välillä (Rosenblum 1988: 70–71). Myös Friedrichin, Turnerin ja Hodlerin maalauksissa kuvatila jakautuu usein kahteen alueeseen: yhtäältä maahan tai mereen sekä toisaalta taivaaseen.

Romantiikan taiteessa korostuva taivaan valo siirtyi Rosenblumin tulkinnassa myös abstraktien ekspressionistien kankaalle. Rosenblum (1988: 212) kuvaa abstraktissa taiteessa Barnett Newmanin maalauksen *Cathedra* (1951, 243 x 544 cm, öljy ja magna kankaalle, Stedelijk Museum, Amsterdam) esimerkiksi ottavan katsojansa

sisälleen tällaisella romantiikan taiteesta tutulla suurella sinisellä monokromaattisella väripinnalla. Tulkitsen maalauksen sinisyyden ehdottavan korkealla sijaitsevaa taivasta ja liikettä sitä kohden.

Ylevään äärettömän siniseen väritunnelmaan sekä Blochin utooppisen toiveunen määritelmään kuuluu olennaisesti vuorten ja taivaan ohessa myös aava meri.²²⁶ Merimaalauksistaan tunnettu venäläinen Ivan Aivazovski (1817–1900) on tässä kohtaa mainittava romantiikan ylevää sinistä etäisyyttä ilmentävistä töistään. Aivazovskin tunnelmalliset merimaisemat välittävät suuren luonnon kokemusta. Ala-Maunuksen vuoristojen lisäksi maalaamat myrskyisät ulapat (ks. esim. *The Great Deluge*, 2016, 220 x 850 cm, Sara Hildénin taidemuseo, Tampere) pyrkivät nähdäkseni samanlaiseen tunnelmallisuuteen. Ala-Maunuksen teokset vuosilta 2012–2018 ovat verrannollisia suuruuden tunnelmaltaan Aivazovskin *Aul Ghunib Daghestanissa* -maalaukseen vuodelta 1869 (vrt. Tšurak 1988: 89). Tretjakovin gallerian Galina Tšurakin sanoin Aivazovski ”[– –] kuvasi koko elämänsä luontoa tunnepitoisen ylevästi.” Merimaalaukset esittävät ”tyypillisen sijasta epätavallisen ja arjen ylittävän”. Tällaista ylevää välittävät Tšurakin sanoin värityksen ”erityi[nen] kirkka[us]”, myrskyvä meri tai ”aavan meren äärettöm[yy]s ja suur[uus]”.²²⁷

Taivaan valon ja avartuvan horisontin väripinnat luovat tyypillisen tunnelman Aivazovskin maalauksiin, kuten Düsseldorfin tai pohjoismaisen romantiikan ajan maalareiden suosimassa tunnelmamaalauksessa. Tällaista moodimaalausta havainnollistaa muun muassa romantiikan ajan taiteesta vaikutteita saanut Barbizonin koulukunnan perustaja Théodore Rousseau (1812–1867) maalauksillaan, jotka muistuttavat Claude Lorrainin, William Turnerin ja John Constablen (1776–1837) taivaita (vrt. Thomas 2000: 27, 28; Lyles 2006).

²²⁶ Bloch (1986: 144, 360–362, 377, 759, 760, 779, 781, 793, 836, 848, 853, 917) viittaa useaan otteeseen meriaiheisiin kielikuviin perusteluissaan toivon periaatteesta, kuten: ”stormy sea”, ”sea of the sky” tai ”sea of the air”, ”South Seas”, ”The blue sea”, ”the sea of darkness”, ”the northern heaths, close to the sea”, ”Friedrich’s sea-landscape”, ”the blue sky in which the cloud sails mirrors the ocean”, ”Thule in the northern ocean”, ”the Indian Ocean of Dreams”, ”(capitalism as the) ocean of the world”, ”an oceanic feeling”, ”ocean- or sky-object of this specific astonishment” ja ”the one ocean of substance”. Bloch (1986: 918) myös toteaa merinäkömään osaksi pastoraaliutopian myyttiä: ”The pastoral view, the view into forests, mountains, and oceans, has – like the public festivals – kept alive a great wonderful element of non-mechanical response which one day can and will enter into concrete leisure; however, the access to it is, as a pre-capitalist one in a capitalist age, still largely archaic-romantic.”

²²⁷ Tšurak 1988: 9–10, 13. Kuten Tšurak toteaa, Aivazovski tunsi eurooppalaisen romantiikan ajan maalaustaidetta, johon hän tutustui kopioidessaan vanhojen mestareiden töitä Pietarin Eremitaasissa sekä matkoillaan Manner-Euroopassa. Düsseldorfin koulukunnan tavoin ”[– –] Aivazovskin romanttinen taidekäsitys ja improvisaatiota muistuttava kyky maalata muistista perustuvat jatkuvaan luonnon ja sen erityispiirteiden havainnointiin.”

Sininen väri välittää usein myös surun tai yksinäisyyden tunnelmaa, kuten Friedrichin melankolisessa maalauksessa *Das Große Gehege bei Dresden* (*Große Gehege Dresdenin lähellä*, n. 1831, 73.5 x 103 cm, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden). Rosenblum (1988: 97–98) tulkitsee maalausta, jota hallitsee taivaansinisyyys, ”äärimmäisen surun ja yksinäisyyden” ilmaisuna, joka rakentuu etenkin horisontaalisen, ”äärettömän” tuntuisen ja kaarevan taivaan kattamana peltopanoraamana. Suru ja yksinäisyys välittyvät Rosenblumin (1988: 98) mukaan Burken (2005: 111) ylevän määritelmän mukaisena kauhistuttavan (*terrible*) kokemuksena, joka tulee maalauksessa ilmi yksin olemisena laajan taivaan alla. Friedrichin *Dresden*-maalauksen sinisyyteen yhdistyvän surun tunnemoodin rinnastan



Kuva 63. Petri Ala-Maunus, *Aloha from Antarctica*, 2012, öljy kankaalle, 170 x 170 cm. Heinon taidesäätö. Kuva: Petri Ala-Maunus.

Poussinin termein talvisen valittavaan lyydiseen moodiin.²²⁸ Tällaisen yksinäisyyden tunnelman havaitsen Ala-Maunuksen maalauksessa *Aloha from Antarctica* (2012, 170 x 170 cm).

3.9 Kohti valkoisia vuorenhuippuja

Vuorten allegorinen merkitys korostuu jo Vergiliuksen kirjoituksissa Kreikan vuoristossa sijaitsevasta Arkadiasta. Paikan ikonografiaa on tosinnettu länsimaisen taiteen historiassa, kuten Hudsonjoen koulukunnassa vaikuttaneen Thomas Colen maalauksessa *The Arcadian or Pastoral State* (1834). Myös Kreikan Olympos-vuori toimi jumalten asuinpaikkana. Vuorten korkean sijainnin myötä niihin liittyy taivasta lähentyvän olotilan ajatus. Toisaalta vuoret toimivat myös esteenä, suojana tai vaikeapääsyisenä muurina. Ala-Maunuksen maalauksissa vuorten taakse kätkeytyy mysteeri.

Ala-Maunuksella etäisyyksiin jatkuva vuoristojoono on keskeinen tunnelman luoja. Vuoristojoono korostuu silmin havaittavana maalijälkenä, kuten röpelöisenä sinisenä ääriiviivana teoksessa *La-La Land*, *Aloha from Antarctica* ja *Nighclubbing in Never-Never Land*. Piirretty taivaan ja vuoren välinen raja on tulkittavissa myös jonakin muuna kuin vuoristona, esimerkiksi pilven reunamana tai merkityksettömänä maalijälkenä itsenään. Tulkitsen tämän sinertävän sumuisen taivaan ja varjoisten lumihuippujen välisen rajaviivan kuitenkin äärettömän symbolina.

La-La Landin Laaksoa kehystäviä vuorenhuippuja ja varjoisten lumirinteiden reunoja korostavalla sinisellä valolla Ala-Maunus johdattaa katsojan katseen horisonttiin. Maailmanmaiseman lajityypin tavoin etualan lämpimän ruskeasta vihreään ja sieltä taivaanrannan sinisen sävyihin kääntyvä väripaletti luo avartuvan tilan illuusion. Jatkuvuus ja etäisyys korostuvat tilan tuntuna. Katsoja lennätetään vuorten äärettömyyden eteen – loppua ei näy. Ihmisten rakentama infrastruktuuri puuttuu

²²⁸ Barker 2000: 12–13. Saksalaisten romantikkojen maisemiin viittailevaan vuoristoikonografiaan yhdistyy oleellisesti ylevän idea lyydisessä moodissa. Tähän kehitykseen vaikutti myös Caspar David Friedrichin maalauksille ominainen värimoodi (mood), joka ilmaisi usein ajatusta ihmisistä suuremmasta jumalallisuudesta. Esimerkiksi lumen ja lehdettömien puiden avulla Friedrichillä ilmenee melankolinen moodi ja kuvatus puun peilaama sieluntila (Rosenblum 1988: 30, 77). Taidehistorioitsija William Vaughan (1982: 139) tulkitsee myös Friedrichin maisemien atmosfäärisistä efektiä ja katsoo sen ilmaisevan taidehistorioitsija Johanna Schopenhauerin sanoin ihmismielen tunnelmia (moods). Hän näkee teoksissa melankoliaa, kuten myös Berliinin akatemiassa vuoteen 1826 asti ja sittemmin Düsseldorfissa opiskelleen saksalaisen Karl Friedrich Lessingin töissä. Lessingin maalaukselle *Klosterhof im Schnee* (*Luostaripiha lumessa*, n. 1829, 61 x 75 cm, Wallraff-Richartz-museo, Köln) on ominaista Vaughanin (1982: 134–7) sanoin tietynlainen tunnelma. Hän mainitsee Goethen tulkinneen maalausta esimerkiksi romantisoivaksi näyttämönkaltaiseksi tilaksi ja romantiikan ”epäterveen” melankolian ilmaukseksi. Vaughan (1982: 134–7) katsoo kuvan rakentuvan Düsseldorfin koulukunnan tyyliin realistisena illuusiona, jota raskaasta lumipeitteestä roikkuvat kuusenoksat sekä etualan jäätyneet suihkulähteet välittävät. Ks. myös Vaughan 1982: 154–168.

kuvasta kokonaan, mikä on omiaan luomaan vaikutelman ihmisen ulkopuolisesta maailmasta. *La-La Land* -maalaukseen kätkeyty äärettömyyden ajatus on tosin ironisoitu teosnimellä, joka lainaa 1960-luvun slangisanaa. Sana kylläkin tarkoittaa todellisuudesta vieraantunutta, unelmoivaa mielentilaa; 1970–1980-luvuilta lähtien sillä on viitattu myös Los Angelesiin (”LA”) ja Hollywoodin viihdeteollisuuteen. Vastaavasti teosnimi *Übernatur* viittaa ironisesti romantiikan maisemamaalauksessa välitettyyn ajatukseen aistikyvyin havaitsemattomasta todellisuuden tasosta. (Dictionary.com Slang Dictionary 1.5.2018 ”lalaland”).

Düsseldorfin koulukunnan maalauksissa taka-alalle sommiteltu Alppien vuorenhuippu toimii keskeisenä kuvallisena tehokeinona *La-La Landin* ohella myös Ala-Maunuksen maalauksessa *Übernatur*. Tällainen muun muassa Friedrichin, Kochin ja Carl Gustav Carusin maalauksissa havaittava kontrasti etualan ja taka-alan etäisten vuorten välillä luo tilallisen vaikutelman, joka näkyy on havaittavissa selvimmillään *La-La Land* -maalauksessa. Tulkitsem, että katsojan ylle kohoavien vuorten siluetti on keskeinen ylevän idean symboli.

Paul Cézannen *Mont Sainte-Victoire* (1905), Caspar David Friedrichin *Morgenebel im Gebirge* (1808), Ferdinand Hodlerin *Mont Nielsen* (1910) ja Joseph Anton Kochin *Schmadribachin putoukset* (1811–22) ovat esimerkkejä sommitelmista, joissa vuorenhuiput on sijoitettu keskelle kuva-alaa. Kolmiomainen vuorenhuippu saa maalauksessa harmonisen tasapainottajan roolin. Vuorten muoto ohjaa huomion kuva-alueen keskiöön ja saa katseen kiinnittymään vuoren siluettiin piilottaen samalla horisontin. Samankaltainen sommitteluperiaate on myös Ala-Maunuksen maalauksissa *Übernatur* (2013), *Aloha from Antarctica* (2012) ja *Nightclubbing in Never-Never Land* (2013). Tosin katsoja on niissä lintuperspektiivissä laaksojen yllä. Valkoisesta vuorenhuipusta tulee maalauksissa katseen energiakeskus. Symmetrisesti kuvatut vuoret esiintyvät paratiisikuvaan liittyvänä ajattomuuden symbolina myös esimerkiksi jehovalaisessa kuvastossa.

Kuvatilaa hallitsevat vuoret ovat yhteydessä myös filosofi Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) kirjoituksiin luontoon palaamisen tärkeydestä.²²⁹ Rosenblum (1988: 67) katsoo vuoren symbolisen transsendentaalisen ja ylevän merkityksen rakentuvan maisemaelementtien vuoropuhelun myötä etualan ja taka-alan välisenä kontrastina Friedrichin maalauksessa *Der Watzmann* (1824–25).²³⁰ Maa-

²²⁹ Ks. esim. *Lettres de la montagne (Kirjeitä kirjoitettuna vuorelta, 1764)*. Ks. myös esim. Henry David Thoreau *Walden; or, Life in the Woods* (1854) transsendentaalisen filosofian innoittamasta luonnollisesta elämäntavasta ja metsässä asumisesta.

²³⁰ Huippu on sijoitettu lähemmäksi katsojaa kuin Adrian Ludwig Richterin samannimisessä teoksessa *Der Watzmann* (1824), jonka Rosenblum (1988: 110) katsoo vaikuttaneen Friedrichin maalaukseen. Friedrich kuvasi maalauksessa Alpeja, joilla hän ei itse ollut käynyt. Näen Friedrichin kuvitteellisen tulkinnan vuorista siten verrannollisena Ala-Maunuksen internetistä poimiman vuoristokuvaston pohjalta maalaamaan universaalien maiseman illuusion.

lauksessa vastakkain asetetut etualan vihreä niitty ja taka-alan puhtaan valkoinen luminen vuorenhuippu korostavat korkeuden vaikutelmaa. Taka-alan ”saavuttamattomien” vuorten ja etualan rinteiden vastakkainasettelu rakentaa symbolisen efektiin.²³¹ Asetelma korostaa taka-alalla kirkkaasti valaistua vuorta kontrastina etualan vehreälle rinteelle. Vaughanin (1982: 110) sanoin taka-alan ”äärimmäistä” (extreme) symboloivat vuoret esittävät ”läpikuultavan näyn” (*translucent apparition*) vasten kirkkaan sinistä taivasta. Katson hänen viittaavan tässä Rosenblumin (1988) tavoin ajatukseen transsendentaalisesta.

Rosenblum (1988: 56) tunnistaa myös Samuel Palmerin maalauksen *Rest on the Flight into Egypt* (n. 1824–25, Hulton Fine Art Collection) kuvaavan jumalallista Eedenin valoa maisemassa. Katson edellä mainitun Friedrichin maalauksen *Der Watzmann* (1824–25) esittävän niin ikään valossa hohtavan vuoren tuonpuoleisen symbolina. Maalauksessa kristallinkirkas taivaan valo ja vuorenhuipun valkoinen jääpeite korostavat ylöspäin kohoamisen vertauskuvaa. Etäisyydessä hohtavissa vuorissa heijastuva auringon valo luo efektiin pyhästä ja aistitason ylittävästä.

Hudsonjoen koulukunnan maalauksissa korostuvat myös valtaviin vuorten silueetit asetettuina vastakkain etualan kanssa. Kuvaukset Pohjois-Amerikan vuorista ovat sommitelmiltaan ja valon sekä värisävyjen käytöllään yhteneväisiä keskieuropplaisten alppikuvauksien kanssa. Kuten Rosenblum (1988: 202) toteaa, amerikkalainen



Kuva 64. Albert Bierstadt, *Among the Sierra Nevada, California*, 1868, öljy kankaalle, 180 cm × 305 cm. The Smithsonian American Art Museum, Washington D.C. Kuva: Google Arts & Culture.

²³¹ Symbolisella efektillä katson Rosenblumin (1988: 67) tarkoittavan juuri ylevän ja tuonpuoleisen ilmenemistä luonnossa. Ks. myös Börsch-Supan 1972.

maisemamaalaus syntyi eurooppalaisesta romantiikan taiteesta. Amerikan mantee-rettä samoin kuin myös Alpeja kuvaavissa Albert Bierstadtin vuoristomaisemissa katsojan huomion kiinnittää taka-alan epätodellisen valkoinen vuorenhuippu. Bierstadtin maalauksissa toistuvat rosainen vuoristo, epäsäännöllisesti valaistut vuortenrinteiden ja lumihuippujen siluetit maisemassa ja katsojan aisteja ravisuttava suunnattoman tuntuinen maisema (Rosenblum 1988: 202). Vuorenhuippu korostuu etenkin maalauksissa *Staubbach Falls Near Lauterbrunnen Switzerland* (1856); *Rocky Mountain Landscape* (1870); *Lake Tahoe* (1868); *Among the Sierra Nevada, California* (1868) ja *A Storm in the Rocky Mountains, Mount Rosalie* (1866). Viimeksi mainittu esittää muun muassa Evansin vuorta Denverin lähellä Coloradossa. Bierstadtin ja muiden Hudsonjoen maalareiden maisemat välittävät usein todentuntuista kokemusta korkeista vuorista. Cosgrove (1998: 170–172) tulkitsee, että kuvaamalla luontoa ikään kuin ”koskemattomana” Hudsonjoen koulukunnan vuorimaalaukset sisältävät käsityksen ihmisen oikeudesta ottaa luonto omaan haltuunsa.

Ala-Maunus rakentaa maalauksiinsa, kuten *La-La Landiin* (2012), vaikutelman valtavista vuoristoista romantiikan maisemamaalauksille tyypillisillä efekteillä: taivaan valolla, etäisyyden tunnolla, korkeuden vaikutelmalla ja lumihuippuisten vuorten sommittelulla kuvatilaan. *La-La Land* (2012) ja *Übernatur* (2012) vertautuvat väritunnelmiltaan, esimerkiksi violetilta sävyltään, Richterin töihin, kuten teokseen *Small Pool in the Riesengebirge* (1839), ja Bierstadtin maalaukseen *Rocky Mountain Landscape* (1870). Edellisten kaltaisesti Ala-Maunuksen 2000-luvun vuoristomaisemissa toistuvat usein myös vesiputoukset tai vuoristojärvet. Vuoristonäkymä on kuvattu illuusiomaisesti ilman ihmisiä.

La-La Land ja *Übernatur* rakentuvat tasoissa. Kaukaisten vuorten sinertävää läpinäkyvyyttä ja transsendentaalista vaikutelmaa kontrastoi etuala, jonne sijoitettu katsoja tuntee itsensä pieneksi edessään näkymä horisonttiin laajenevasta vuoristosta. Etäinen valkoinen lumihuippu on sijoitettu katseenvangitsijaksi taka-alalle. Bierstadtin, Kochin, Richterin ja Schwindin maalausten tavoin sommitelma ohjaa katseen kiipeämään paratiisilaaksosta kohti vuorten huippua. Tulkitseen vastakkainasettelun sommitelmassa välittävän pyhän (Eedenin) vuoren kertomukseen kytkeytyvää transsendentaalis-imperialistista tematiikkaa. Ala-Maunuksen maalauksissa on tulkittavissa myös etäisiin vuoriin usein liitetty ajatus äärettömästä kokemuksellisesta tasosta ikuisuuksiin jatkuvan vuorijonon takana.

Kochin *Schmadribachin putoukset* -maalauksessa korostuva pilvitorniefekti näkyy Ala-Maunuksen työssä *Ragnarök*. Ala-Maunus kuitenkin venyttää ylöspäin kohoavaa liikettä äärimmilleen. Hän toistaa pilvien muotoa ja kaukaista rinteiden reunamaa niin, että ylöspäin kohoava vuoristorivi muuttuu epäselväksi massaksi. Katsoja ei enää hahmota sijaintiaan maisemassa. Etäisyydessä hohtava kristallinkirkas vuori taas korostuu maalauksissa *La-La-Land*, *Nightclubbing in Never-Never Land*, *Winter Wonderland* (2012, 27 x 22 cm), *Paramount* (2015, 140 x 100 cm), *Stille Nacht* (2013, 70 x 60 cm) ja *Aloha from Antarctica*. Etenkin viimeksi mainitussa kirkkaan valkoisen vuorenhuipun

jää- ja lumipeite hohtaa taivaansinissä kaukana ihmisen maailmasta, eikä maata ole etualalla näkyvissä. Ainoa ääni on tuulen tuiverus ja jään rahina.²³²

Maalaukset kuvaavat Hodlerin, Friedrichin, Kochin ja Carusin teosten tavoin äärettömästi laajenevaa etäistä ja saavuttamattonta vuoristoa, joka liittyy pyhän vuoren ajatukseen ja paratiisiin (vrt. Bättschmann 2002). Kaukaisuudessa sijaitsevaa vuorenhuippua ympäröi vain tumma taivas. Ylevän idea rakentuu erityisesti pilven muotojen, jään, taivaan sinisten värien sekä vuorenhuipun yhdessä

luomasta tunnetilasta. Edellisten lisäksi korkeuksien kristallisen kylmyyden sinertävä värimoodi liittyy työt romantiikan ajan Düsseldorf-lähtöiseen maalaustaiteeseen.

Düsseldorfin koulukunnan maalarit jatkoivat jo alankomaalaisten maalareiden 1500-luvulla kehittämää maisemakuvalajia, jossa vuoret luovat kuvitteellisen paikan illuusion kuvatilaan. Taidehistorioitsija Ann Jensen Adams (1994) huomauttaa, että alankomaalaisille maalareille oli yleistä yhdistellä paikalliseen laakeaan maisemaan vuoria – myös poliittisissa ja nationalistisissa tarkoituksissa. Maisemamaalari Joos de Momper (1564–1635) sijoitti vuoria kuvitteellisiin maisemiinsa. Momperin fantasia-maisemat muistuttavat Ala-Maunuksen ihanteellisia vuoristonäkymiä, jotka eivät perustu varsinaiseen todenmukaiseen havaintoon tietystä paikasta. Ala-Maunuksen vuorilla vain ei näy ihmisiä.

Momperin dramaattisesti puidenlatvojen diagonaalaisella janalla kahtia jaetussa maalauksessa *Vuoristosola* (n. 1600–10, 45 x 66 cm, Liechtenstein Collections, Wien) ihmiset



Kuva 65. Petri Ala-Maunus, *Ragnarök*, 2016–2018, öljy ja akryyli kankaalle, 150 x 150 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Rauno Träskelin.

²³² Vuorenhuippujen taivaanrajan valo- ja äänimaailmaa kuumailmapalloperspektiivistä toi myös Salla Tykkä esiin näyttelyssään Wäinö Aaltosen museossa 8.2.–19.5.2019 nähtävillä olleessa videoteoksessaan, joka kuvasi kuumailmapallopilvettä Sveitsin Alppien yllä aamuruskossa. Teos käsitteli vuorten kokemiseen kytkeytyviä tieteellisiä teorioita, kuten sitä, miten maapallon aineen syntyminen kytkeytyy vuoriston aikajanaan.

on esitetty vuoristotiellä matkalla kohti katsojaa. Tie johtaa katseen kuvan vasemmassa yläreunassa sijaitsevaan raunioon. Varjoisa tie luo kontrastia kaukana oikealla taka-alalla sijaitsevaan valossa kylpevään lumiseen vuorenhuippuun. Siniset vuoret sulautuvat osaksi aaltoilevan vihreiden varjoisten ja auringonpaisteisten laaksojen vaihtelua. Manieristin maalausotteella kuvattu etualan ruskeanvärinen skaala vaihtuu vihreän kautta siniseksi. Etualan kelpuut viittaavat romantiikan ihailuun rappioitumista kohtaan. Kelpuiden ja jyrkänteiden reunojen dramatiikalla on yhteyksiä Jan Vermeer van Haarlemin (1632–1675) ja Dahlin teoksiin, joissa ihminen on esitetty romantiikan tyyliin matkalla vuoristoisessa maisemassa. Kelpuut ovat toistuva elementti Ala-Maunuksen vuoristo-maalauksissa. Ikuiset vuoret tulevat osaksi kertomusta ihmisen elämänkulusta.

Mitä tapahtuu, kun romantiikan taiteen kuvaamat vuoret siirtyvät 2000-luvun maalaustaiteen kontekstiin? Mathieun (2006) näkökulmasta vuoriin voi suhtautua kulttuurisina ikoneina. Vuoret ilmentävät ihmisen pyrkimystä ylöspäin lähemmäksi taivasta. Romantiikan ajan, kuin myös varhempien alankomaalaisten, maalauksissa vuoret merkitsevät metafysisistä todellisuutta ja ohjaavat katsetta sommitelmassa. Yhdistän vuoriin mielen vahvuuden symbolisia merkityksiä, kuten ylitsepääsemättömyyden, hankaluuden ylittämisen, onnistumisen, tavoitteellisuuden, kilvoittelun, tähtäämisen ja kehittymisen korkeammalle.

Vuorten voi nähdä Ala-Maunuksen töissä muodostavan kuvitteellisen paratiisin portin, kuvan taitelijan luomasta luonnosta, joka sisällyttää itseensä blochmaisen toivon uudesta alusta esteettisessä luontohavainnossa tai ei-vielä-olevan/tiedostetun. *Übernaturissa* vuoret säilyttävät ääriiviivansa tässä kirjavassa loisteessa, jossa näkyy usein punaisen hehkua. Katson tämän verrannolliseksi Blochin (1986: 112) tulkintaan aamuruskon punertaman taivaan merkityksestä osana toiveajattelun tunnelmaa ja moodia.²³³ Toki Ala-Maunuksen maalauksen valon voi nähdä iltaruskonakin. Tulkitseen maalauksen näkymiä teollisten neonvalojen valaisemiksi. Punaisen dramaattisen taivaan efekti on kuitenkin Ala-Maunuksen maalauksen tunnelmissa toistuva. Taitelijan töissä vuoret säilyttävät historiallisen symbolimerkityksensä ihmismielen pyrkimyksestä korkeammalle hyveisiin. Keskeistä on jossakin muualla oleminen maalauksen tilassa. Johannes Flintoen *Myrhorn i Jostedal* (*Jostedal* *Myrhorn-vuori*, 1834, 79 x 65 cm, Nasjonalmuseet, Oslo) tavoin kuvitteellinen kiipeäminen huipulle tapahtuu maalausta katsottaessa.²³⁴

²³³ Bloch (1986: 112) esimerkiksi toteaa aamuruskon olevan toivon symboli, johon liittyy myös ahdistuksen moodi sekä kokoava emootio (*gathering emotion*), ja havainnollistaa näkemystään esimerkillä aamuruskonpunaisesta taivaasta Thomas Mannin *Kuolema Venetsiassa* -novellissa (1912).

²³⁴ Ala-Maunuksen maalauksissa on havaittavissa Hodlerin tai Friedrichin töiden kaltainen, Rosenblumin (1988: 128) ”planetaariseksi” kutsuma maisema (*paysages planétaires, planetary landscapes*). Sen myötä katsojalle välitetään vuoren ”valtakunnan” (*realm*) huipulla koettava ikuisuuden tunnelma, jota vuorenhuipun symmetrinen sommitelma symboloi etenkin Hodlerin maalauksissa (Rosenblum 1988: 127–128). Tällainen keskialalle sijoitettu vuori näkyy myös Johannes Flintoen (1787–1870) maalauksessa *Myrhorn i Jostedal* (1834, Nasjonalgalleriet, Oslo).

3.10 Apokalypsi: myrskyisä ja usvainen Ultima Thule

Usva ja myrsky ovat tyypillisiä moodin rakentajia 1800-luvun maisemamaalaustaitteessa, kuten Düsseldorfin ja Hudsonjoen koulukuntien maalauksissa.²³⁵ Danielle Lecoq ja Roland Schaer (2000: 43) tuovat myös esiin, kuinka utopiakertomuksia edeltävissä paratiisimyyteissä usva tai sumu usein ympäröivät paratiisien saaria.²³⁶ Bloch (1986: 781) puolestaan yhdistää usvan ja myrskyn pohjoisen utopian *Ultima Thule* -myyttiin.²³⁷ Bloch käyttää maailman ääreen viittaavaa käsitettä myrskyisän ja hyvin talvisen juhlan eli joulun symbolina.

Usvainen tai myrskyisä ilmasto tuottavat tunnelman joihinkin Ala-Maunuksen maalauksiin. Sumuisuus toistuu useissakin maalauksissa, kuten teoksessa *New Genesis* (2012, 170 x 220 cm.). Vuorenhuipun takana loistava valo sekä usvainen väripinta kytkeytyvät yliluonnolliseen ajatukseen yhdessä Paratiisin laakson ja Eedenin vuoren ikonografian kanssa. Sumu kiemurtelee alas vuortenrinteitä pitkin ja luo liikkeen tuntua. Teoksissa *La-la Land* (2012) ja *Übernatur* (2012) taiteilija on sumentanut keskialan ja luonut siten Bierstadtin töiden kaltaisen mystisen atmosfäärin. Bierstadtin maalauksen *Mount Corcoran* (n. 1876–1877, 154 x 243 cm) vuoristousva on verrannollinen Ala-Maunuksen maalausten pilviin, jotka vyöryvät katsojan päälle ja hämärtävät maiseman vuoria.

Myrskyisän vuoriston lisäksi Ala-Maunus esittää Bierstadtin tavoin vesiputouksia ja pilvihöyryä, jotka ehdottavat Paratiisin lähteitä. Maalausten ”koskemattoman” Paratiisin laakson kuvaukseen sisältyvä apokalyptinen tuhon moodi on verrannollinen Bierstadtin myrskyisän ylevää säätilaa kuvaaviin maalauksiin *A Storm in the Rocky Mountains, Mt. Rosalie* (1866, 210.8 x 361.3 cm) sekä *Storm in the Mountains*

²³⁵ Rosenblum (1988: 102) toteaa pohjoismaalaisten romantiikan ajan maalareiden, kuten ruotsalaisen Elias Martinin kuvaavan sumuisia vuoria. Myös näkymät kuiluista, ryöpyvästä vesiputouksista, vuorista sekä myrskyistä olivat tavallisia. Siten vesihöyry oli näissäkin olennainen elementti, kuten näkyy maalauksissa koskista ja norjalaisista vuonoista. Ks. myös Pennonen (2020) edellisten luonnontieteellisestä kiinnostuksesta näihin ilmiöihin. Yleviä myrskyisiä vuoristoja kuvasivat 1800-luvulla myös mm. sveitsiläiset maalarit Caspar Wolf, Heinrich Wuest, Alexandre Calame ja François Diday (Rosenblum 1988: 121).

²³⁶ Lecoq ja Schaer (2000: 54) mainitsevat myytin, jossa irlantilaiset munkit matkaavat seitsemän vuotta etsiessään maanpäällistä Paratiisia ja löytävät sellaisen sumuiselta saarelta. Kirjoittajat (2000: 57) summaavat, että kaikissa heidän tarkastelemissaan teksteissä, joissa kerrotaan matkasta takaisin Paratiisiin, paikka kuvataan joko ”kaunokirjallisesti”, ”unenomaisesti” tai ”metaforisesti” (”novelistic, dream-like, or metaphoric”). Kertojat epäonnistuvat matkassaan aina jollain tapaa. Paratiisista nähdään vain vilaus. Se on aina usvan peitossa tai varjoissa. (”Nothing can totally dissipate the fog or shadows that surround it, nor pierce the secrets of space and time.”) Paratiisiin pääsyn ehtona on kuolema.

²³⁷ Bloch (1986: 781) määrittää äärimmäisen pohjoisen, Ultima Thulen, utopian elementiksi pohjoisen ilmaston, kuten myrskyisen yön, sumun ja hyvin talvisen joulunäkymän, jotka näkyvät *Eddan* jumalrunoissa.

(n. 1870). Ensin mainitussa tummat pilvet luovat uhkaavan tunnelman, joka kontrastoituu etualan auringon valaisemaan laaksoon.

Tulkitsen, että viime vuosien ilmastoraportit saattavat näkyä etenkin Ala-Maunuksen vuoden 2018 maisemamaalauksissa, joissa eteläinen ja pohjoinen ilmasto fuusioituvat. Ala-Maunus kuvaa sekä eteläisen lämpimiä ilmastoja ja purkautuvia tulivuoria että lumisia vuorenhuippuja ja antarktisia jäätiköitä – aiheita, jotka olivat tyypillisiä Hudsonjoen maalareista etenkin Thomas Colelle. Aihepiiriä soveltaa myös Frederic Edwin Church maalauksessaan *Rainy Season in the Tropics* (1866, 143 x 214 cm).

Ala-Maunuksen *Ragnarök* (2016–2018) viittaa skandinaavisen mytologian maailmanlopun kertomukseen, ja sen voi tulkita kuvaavan islantilaisen tulivuoren purkausta. Eggert Péturssonin Islannin luontoa kuvaavien maalausten tavoin Ala-Maunus toteuttaa Blochin kiteyttämää ”äärimmäisen pohjoisen” (*Ultima Thule*) ideaa. Se liittyy kolonialismin historiaan, kuten keskieurooppalaiseen ideaan eksoottisesta pohjoisesta, joka esitettiin muun muassa Tacituksen *Germaniassa*. (Bloch 1986: 779, 781.) Korkea vuorta on ihailtu niin eteläisellä kuin pohjoisella pallonpuoliskolla. Blochin (1986: 781) termi *Ultima Thule* kytkeytyy universaaliin pyhän vuoren ikonografiaan ja *Thule* maantieteelliseen dialektiseen utopiaan maailmasta, joka päättyy ja tuhoutuu.

Luen Ala-Maunuksen *Übernatur*-maalauksen tulivuoren ja myrskypilvet tällaisen *Ultima Thulen* ilmaston symboleina. Tulkitsen myrskyisän ilmaston Blochin tavoin kristillisen apokalyysin myytin avulla ja vertaan sitä sen kuvalliseen esityserinteeseen. *Kharon ylittämässä Styks-jokea* -maalauksen tavoin Ala-Maunus korostaa apokalyptisen tuhoutumisen kuvaa paratiisimaisemissaan. ”Yliluonnossa” (*Überna-*



Kuva 66. Albert Bierstadt, *Mount Corcoran*, n. 1876–1877, öljy kankaalle, 154 x 243 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C., Corcoran Collection. Kuva: Wikimedia Commons.



Kuva 67. Albert Bierstadt, *A Storm in the Rocky Mountains, Mt. Rosalie*, 1866, öljy kankaalle, 210.8 x 361.3 cm. Brooklyn Museum, New York. Kuva: Google Art Project.

tur) etäällä oleva tulivuori purkautuu valuttaen ympärilleen tuhoavaa laavaa. Samantyyppinen ylevä apokatopinen näkymä oli kuvattuna Helsingin Taidehallissa kesällä 2018 esillä olleissa IC-98 -taiteilijakaksikon sinertävänharmaissa videoteoksissa, jotka esitettiin suurilla, abstraktin ekspressionismin maalaus-kankaiden tapaan katsojan ”sisään” kuvatilaan ottavilla, immersiiivisillä projisointipinnoilla.

Hudsonjoen maalareiden vuoristokuvauksilla on usein apokalyptinen merkitys: ne esittävät raamatullisen ajatuksen uudesta mantereesta. Ajatuksen on yhtäältä katsottu oikeuttavan eurooppalaisten kolonialistien toimet Amerikoissa. Apokalypsin salaisuuden paljastumisen idea piilee koulukunnan maalausten kuvaamassa utopiassa näkyvässä. Bloch huomioi Cosgroven tavoin, että – Hudsonjoen ja Düsseldorfin koulukuntien maalareiden töissä esitetyt – maantieteelliset utopiat kytkeytyvät eurooppalaisen kolonialismin ja karttojen historiaan. (Bloch 1986: 790–91.)

Blochin tavoin Rosenblum (1961: 129) huomaa pastoraalin ja apokalypsin välisen yhteneväisyyden. Rosenblum näkee pohjoista ja eteläistä yhdistävän vuoristomaiseman käsittelevän yleistä kohtalon teemaa. Churchin *Rainy Season in the Tropics* -maalauksen (1866) Rosenblum tulkitsee, taidehistorioitsija David C. Huntingtonia lainaten, Paratiisin vertauskuvana. (Rosenblum 1988: 68.) Maalauksen voi tulkita esittävän eteläisen Jamaikan ja Andien luontoa maailmanmaisemana sekä kristillisen toivon symbolina. Rosenblum vertaa maalauksessa symbolista sateenkaarta romantiikan ajan maalaustaiteeseen ja huomioi, että Caspar David Friedrichin maalauksissa sateenkaari sävyttyy uskonnollisemmin (”conveys transcendental mysteries”) kuin myöhäisemmällä Hudsonjoen koulukunnan maalari Thomas Colella. Brittiläisen romantiikan taitteessa korostettiin 1830-luvulla kokemusta luonnon mysteeristä



Kuva 68. Frederic Edwin Church, *Rainy Season in the Tropics*, 1866, öljy kankaalle, 143 x 214 cm. Fine Arts Museums of San Francisco. Kuva: Google Arts & Culture.

(Rosenblum 1988: 162). Sateenkaari on niin ikään yksi tyypillinen, “välittömästi tunnistettava” kitsch-kuvien motiivi, vastaavasti kuin Tomáš Kulka (1997: 24–26, 29) tunnistaa universaalina luonto-kitschin symbolina muun muassa auringonlaskun.

3.11 Transsendentaalinen sähkövalo

Valon on taidehistoriassa kuvattu usein symboloivan jotakin aistikyvyn ylittävää. Valo on keskeinen elementti romantiikan ajan maalauksiin viittaavissa Ala-Maunuksen maisemissa. Taiteilijan maalauksissa hengellinen kitsch saa ilmaisen apokatopisen myrskyisän valon ja neonsävyjen kautta.

Übernatur yhdistää eteläisen ja pohjoisen samaan tapaan kuin Aivazovskin apokatopinen maalaus *Näkymä Vesuvius-vuorelle päivää ennen tulivuorenpurkausta* (*Вид на Везувий за день до извержения вулкана*, 1885, 147 x 219 cm, Viron taidemuseo, Tallinna). Vesuvius on Aivazovskin maalauksessa ainoa levottomuutta aiheuttava elementti. Muutoin näkymän rakentavat klassisen harmoniset maisemaelementit: kimalteleva meri, eteläinen valo, puut ja arkkitehtuuri. (Tšurak 1988: 104.) *Übernatur*-maalauksessa dramaattisesti valaistun laakson eteläinen, klassisen lyydinen tunnelma sekoittuu taustan tuhoa ehdottavaan tulivuorenpurkaukseen ja myrskyä enteilevään taivaaseen.

Tulkitsen valon toimivan sekä Aivazovskin että Ala-Maunuksen maalauksissa Rosenblumin (1988: 133) määrittämänä pyhyden ikonisena esityksenä sekä kuvan

tunnelman rakentavana tehokeinona. Utooppinen luontokokemus välittyy Ala-Maunuksen maalausten lupauksellisessa kristallisessa valossa, joka kimaltelee valkoisten vuorenhuippujen ympärillä, vihreiden tai neonvalaistujen laaksojen ja pilven takana. Useissa nykytaiteilijan maisemissa taivaat ovat joko Blochin kristallisen sinisen utooppisen elementin tavoin toiveunta herättäviä, dystooppisessa värimoodissa taas tummansävytteisiä, mustepilvimäisiä tai uhkaavan vihertävän-rikinkellertäviä.

Blochin tunnistama symbolinen valo on tyypillinen Ala-Maunuksen vuoristomaisemille. Pienet valon häivähdykset ja korostukset maalauksissa luovat vaikutelman auringon valaisemista vuorenrinteistä tai kimmeltävistä vesistöistä. Valon paljastama maisema avaa uudenlaisen näkymän maailmaan. Auringonvalon tavoin sähköinen valo tuo transsendentaalisen Arkadian lupauksen Ala-Maunuksen maisemiin. Valaistus yhtenäistää maalauksen värimaailmaa iltaruskon tai sähkölampun ja neonvärien sävyin. Usein valaistus on ikään kuin spottivalolla tuotettua ja sävyltään kylmää tai kitschiä. Se ei vaikuta tulevan auringosta. Teollisen valon tyypillisiä sävyjä ovat sähkösininen ja kylmä pinkki. Sähköinen, teollinen tai digitaalinen värivalo rakentaa kuvan tunnelmaa Ala-Maunuksen usein monokromaattisissa maalauksissa. Teoksissa *La-La Land* ja *Übernatur* vuoristonäkymä luo tilan, joka sisältää valaistuksellaan (kuin myös teosnimillään) viitteitä neonvaloihin tai keinotekoiseen (kaupunki)ympäristöön. Tällainen tietokoneen näytön sininen valo korostuu nähdäkseni maalauksessa *Enchanted Forest* (2022, 160 x 190 cm) ja töissä usein toistuva pinkki spottivalo maalauksessa *Will-O'-the Wisp* (2022, 160 x 190 cm). *New Genesis* -teoksen usva on sävyltään kitschahtavaa, sellaista värien intensiteetin hohtoa, jota näkee esimerkiksi tietokoneen näytönsäästäjien maisemissa. Vuorten ympärillä leijuva usva on kirkkaan punaista, ikään kuin spottivalon valaisemaa. Myös etualan vuorenrinteen kivenlohkareet kiiltelevät korostetun kirkkaina.

Tulkitsen etäisten vuorten yleveyttä korostavan sinisen Ala-Maunuksen töissä hyperlyydisen tai apokatopisen hysteerisen tunnelman merkitsijänä. Toisin sanoen sininen merkitsee sekä rauhan että uhkan tunnelmaa. Sininen kytkeytyy paratiisilliseen taivaaseen ja vuoristoon samoin kuin myös kylmyyteen, myrskyyn ja sähköiseen valoon. Ala-Maunus on kiinnostunut siitä, kuinka utooppinen voi muuttua dystooppiseksi (PAM 2013). Tulkitsen, että uhkan tunnelma näkyy etenkin sähkösinisessä sävyssä. Maalauksessa *Nightclubbing in Never-Never Land* (2013) etualan rinteiden kylmä sininen varjostus on sähköisen jännitteinen ja tumma. Maalauksessa *Aloha From Antarctica* (2012) rinteiden siniset ääriviivojen korostukset valuvat alaspäin etualalle aavemaisesti leviävänä maalina. Valuma kertoo ikään kuin sulavan jäätikön uhasta, joka näkyy myös John Körnerin *Liquids and Lights* -sarjassa (2022). Lisäksi myrskyä enteilevä tummanpuhuva tunnelma muistuttaa Hudsonjoen koulukunnan apokatopisista maisemista. Maalauksen *Sturm und Drang* (2013, 170 x 170 cm, EMMA – Espoon taidemuseo, Saastamoisen säätiön taidekokoelma) salamoivalla taivaalla sähkösiniset pilvet korostavat rajua ukkosmyrskyä. Teoksessa *Atlantis* (2013, 170 x 170 cm, yksityiskokoelma) horisontti häviää pauhuvan meren ja turkoosin

sinertävän pilvimassan taakse. *Österlandin* (2018, 150 x 170 cm, Tampereen taide-muso) sininen usva korostaa pauhaavaa koskea. *Hinterlandin* (2014–2015) kylmä sininen usva upottaa katsojan toisteisesti jatkuviin vuoristosoliin. *The Great Delugen* (2016, 220 x 850 cm, Sara Hildénin museo, Tampere) vyöryvä aallokko on paikoittain koboltinsinisten syövereiden sävyttämä.

Ala-Maunuksen maalauksissa valaistus kytkeytyy väritunnelmaan. Roskill katsoo juuri värimoodin muodostavan maisemamaalaukseen tunnelman ja näkee sen rakentavan kuvan merkityksen Poussinin moodimääritelmän kaltaisesti. Esimerkkinä hän käyttää 1840-luvun Ranskassa maalattuja valon ja varjon kuvauksia, jotka asettivat maalauksiin moodin ja ”harmonisen alarakenteen” (*harmonic substructure*), joka tavoittelee nähdyn maiseman kokemusta ja kuva-aiheen ominaisuuksia. (Roskill 1997: 142, 143.)²³⁸ Ala-Maunuksella monokromaattinen värimoodi yhtenäistää usein kuva-aiheen ja luo yleistunnelman, joka on Clauden lasin värisävyjä tasoittavaa efektiä²³⁹ tummempi. Maalauksissa *La-La Land* (2012), *Übernatur* (2012), *Aloha From Antarctica* (2012), *Nightclubbing in Never-Never Land*, (2013) *Megadeath* (2013), *Winter Wonderland* (2012) ja *New Genesis* (2012) tumman pilven takaa hohtava valo sekä monokromaattinen tummasävyisyys muistuttavat ukkosta tai sadetta enteilevää ilmapiiriä ja tunnelmaa. Samalla kuitenkin sähköisen neonsävyiset tai pinkit korostukset, valon pilkahdukset ja osumat rinteisiin sekä vedenpintoihin tuovat maisemiin kitschin makeutta.

Kirkkaat värit ja valoisuus apokatopisen paratiisin kuvissa ovat olleet tehokeino maisemataiteen historiassa, esimerkiksi ekspressionistisessa taiteessa. Rosenblum (1988: 148) tulkitsee ekspressionistien Arkadiaa apokalypsin ja utopian myytteihin verraten. Hän mainitsee esimerkkinä Wassily Kandinskyn ja Franz Marcin vuoriston kuvaukset, joiden hän tulkitsee esittävän Eedenin puutarhaa pakopaikkana teollistuneesta maailmasta. Etenkin Kandinskyn maisemat Baijerin Alpeilta Murnaun kylästä kuvaavat paikkaa mystisenä ja ikuisena rauhan Arkadiana, johon kuuluvat ”vuoristoiset auringonlaskut ja -nousut, laaksot ja kukkulat, vehreät puutarhat, eläimet laitumella ja kyläkirkot.” (Ibid.) Rosenblum väittää, että tällä tavalla Kandinsky kuvasi luontoa ilmentävien väripintojen (”the surfaces of nature”) avulla henkisiä voimia, jotka johdattavat katsojan kuvien välityksellä modernista materialisoituneesta maailmasta unelmaan Arkadian yksinkertaisesta harmoniasta. Samalle ne kuitenkin va-

²³⁸ Roskill (1997: 161) myös kuvaa, kuinka suuruus ja laajuus olivat Hudsonjoen koulukunnan Amerikan maisemia kuvaaville maalauksille tyypillisiä.

²³⁹ Taidemaalari Claude Lorrainin ”aitoa maisemamaalauksista” edustavien maalausten tyyliä idealisoiva ja sen imitoimiseen pyrkivä Clauden lasi oli optinen apuväline, joka auttoi silmää näkemään maisemaa tonaalisessa asteittaisuudessa poistamalla näkymästä paikallisia värejä. Maalari ei itse tietävästi lasia koskaan käyttänyt, ja väline oli populaari muoti-ilmiö. Pittoreskin tavoittelussa keskityttiin kuvan ominaisuuksien tutkimiseen: ihailtiin kuvallisuutta luonnossa itse luonnon sijaan. Tavoitteena oli löytää Clauden lasin avulla luonnosta pittoreski kuva. Ks. esim. Hunt 1992; myös Gilpin 1792.



Kuva 69. Petri Ala-Maunus, *New Genesis*, 2012, öljy kankaalle, 170 x 220 cm. Heinon taidesäätiö. Kuva: Petri Ala-Maunus.

roittavat apokalyptisestä kaaoksesta tai tuhosta. Rosenblum tulkitsee, että romantiikan maalaustaiteen tavoin Kandinsky ja Marc kuvaavat poleemista Arkadia-apokalyptisiä teollistumisen aiheuttaman stressin kontekstissa. (Ibid.)

Rosenblumin tulkinta tukee näkemystä siitä, että Arkadian esittämisen jatkumo kytkeytyy taiteen historiassa vuoristomaisemiin. Ajatusta voisi jatkaa olettamalla, että pastoraali liittyy assosiatiivisesti mihin tahansa kuvalliseen esitykseen maaseudusta, vuoristosta, laaksosta tai metsästä. Kysymykseksi nouseekin, onko pastoraali-tyyppirekisteristä mahdollista päästä kuvallisesti eroon muuten kuin kääntämällä se epäpastoraaliksi eli esimerkiksi apokalyptiseksi tai dystooppiseksi tilaksi? Näin katson Petri Ala-Maunuksen, samoin kuin muiden aineistoni nykytaiteilijoiden maalausten toimivan.

3.12 Digitaalinen dysfääri – utooppinen kitsch

Tulkitsen Ala-Maunuksen maalausten heijastavan 2000-luvun tietokoneympäristössä syntynyttä kuvakulttuuria, jossa kuvia katsellaan elektronisilta päätteiltä digitaalisten valojen ja värien sävyttämällä. Ala-Maunus kertoo keräävänsä ja tallentavansa näyttöpäätteeltä muistiin kuvamateriaalia internetistä monen nykytaiteilijan tavoin

(PAM 2013). Luen hänen maisemiensa hieman luonnottomia, digitaalisia värisävyjä, kuten kirkasta kylmää pinkkiä tai sähkönsinistä tietokonevälitteisen visuaalisen nykykulttuurin ilmentäjinä ja siten eräänlaisena ympäristökritiikkinä.

Ymmärrän digivalon häivähdyksen Ala-Maunuksen maalauksissa digitaalisena dysfäärinä, yhdenlaisena 2000-luvun transsendentaalisena ylevänä, kuten maalauksissa *Nightclubbing in Never-Never Land*, *Backwater* (2017–2018) tai *Moonriver* (2017–2018). Dysfääri on yhdistelmä romantiikan maalausten korkean sinisen taivaan hohtoa ja digitaalisen referenssivalokuvan valoa, joka on väritynyt apokaptopisella tunnelmalla. Digitaaliset valot tietokoneympäristössä, kaupunkitilassa ja taajamien supermarketeissa, mukaan lukien led-katuvalot ja autonvalot, heijastelevat maalausten estetiikassa, kuten teoksissa *New Genesis* ja *Nightclubbing in Never-Never Land*. Ylevä sininen kääntyy jälkimmäisessä digitaalisen led-valon ja sähköistyneen ylevän sävyihin. Sähkövalaistu väritunnelma on verrattavissa lamputta rakennettuun ympäristöteokseen Venezuelan Guri-vesivoimalaitoksessa.²⁴⁰ Ennen kaikkea Ala-Maunuksen maalauksissa näkyy digivalokuvauksen aikakausi, kun tietokoneympäristössä on mahdollista katsella loputtomalta tuntuvaa määrää maisemavalokuvia. Näitä internetin valokuvia Ala-Maunus käyttää referenssinä maalauksissaan.

Valokuvatutkijoiden Merja Salon ja Sari Karttusen (2015: 325) mukaan digivalokuva on mullistanut valokuvauksen ja erityisesti luontokuvan. Internetin kuvatulva ja helposti saatavissa olevat ammattimaiset luontokuvat ovat tehneet valokuvista massatavaraa. Toisin sanoen Kulkaa (1997: 41, 73, 93–94) mukaillen sosiaalisessa mediassa jaettujen samankaltaisten (amatööri)luontokuvien voi ajatella toistonsa vuoksi olevan osittain kitschiä. Yksittäinen luontokuva on alkanut menettää arvoaan internetin kuvatulvassa (Salo & Karttunen 2015: 325).

1990-luvulla alkanut ja 2000-luvulla (Salo & Karttunen 2015: 17, 330) kiihtynyt digivalokuvauksen murros kuvastaa postmodernia simulacrum-keskustelua: valokuvaus on massaistunut ja luontokuvan alkuperäisyys on hälventynyt. Luontovalokuvia tuotetaan digitaalisten kuvankäsittelyohjelmien avulla ja eri kuvia yhdistelemällä. Salon ja Karttusen (2015: 13–14, 327) problematisoima autenttisuus on hävinnyt luontokuvasta – tai kuten he pohtivat, sitä ei koskaan ole edes ollut. Esimerkiksi digitaalisissa luontokuvissa on yleistä, että yksittäinen shotti lentävästä linnusta yhdistetään toisaalla kuvattuun taustamaisemaan (Salo & Karttunen 2015: 204, 294, 298–299). Tällainen kuvan toisintaminen ja lähdekuvien kollaasimainen yhdistely olivat toki menetelminä käytössä jo Düsseldorfin maisemamaalaustaitteessa, jossa eri paikoissa tehdyistä luonnoksista sommiteltiin ateljeessa yhtenäinen maisema. Maalauksen luontokuva ei siten ollut autenttinen.

²⁴⁰ Carlos Cruz Diezin teokseen *Kromaattiset ympäristöt* (*Ambientación cromática*, 1977–1986) kuuluvassa Central Hidroeléctrica Simón Bolívar (aiemmin Raúl Leoni) Represa del Guri -voimalan (Bolívarin osavaltio, n. 1978) konehuoneessa sijaitsevassa teoksessa 1200 valolamppua vaihtelee eri väreissä ja kiinnittää huomion vesisähköön. (Roivainen 2019b.)

Ala-Maunuksen töissä näkyvien internetajan valokuvien koneellista ja tietokonevälikkeistä olemusta on mahdollista tulkita postmodernin teorian avulla. Fredric Jamesonin (1989: 267, 268) tunnistama, postmodernismiin historiallisena ilmiönä viittaava ”teknologinen ylevä” on edelleen läsnä internetajalla. Jamesonin (1989: 233–234, 246) 1980-luvulla artikuloima postmoderni ”uusi pinnallisuus” ja siihen kytkeytyvä teknologisen ylevän simulacrum eli kuvien toisto ovat Ala-Maunuksen maalauksissa läsnä (vrt. Baudrillard 1994). Teknologisena ylevänä Jameson (1989: 267) määrittää arkkitehtuurissa näkyvän teeman ja sisällön lisäksi havaittavan yhteyden teknologisiin ”jäljentämisprosessin verkosto[ihin]”. Esimerkkinä tästä voi mainita toimistorakennusten lasipinnoissa näkyvät heijastukset toisista lasirakennuksista. Teknologiseen ylevään Jameson liittää ajatuksen globaalista kapitalistisesta verkostosta, kuten internetistä ja sen näkymättömistä sekä vaikeasti hallittavista kytköksistä. Simulacrum viittaa Platonin ideaopin mukaisesti identtiseen kopioon, jolla ei ole alkuperää. (Jameson 1989: 246, 268; Platon 1999). Tulkitsen Ala-Maunuksen luovan käyttämillään internetin mediakuvilla simulacrumin. Maalaukset vääristävät internetistä poimituissa referenssikuvissa esitetyt paikat kollaasimaisesti uudeksi näkymäksi, joka on paikaton.

Korkea ja matala taide yhdistyvät usein Ala-Maunuksen teoksissa. Katson, että hän käsittelee maalauksissaan Jamesonin (1989: 229) postmodernismiin liittämän korkean ja matalan sekoittumista digitaalisessa internetajan valokuvassa. Internetin kuvatulvas-ta löydetty referenssikuvat voidaan olettaa saavutettavuutensa perusteella populaareiksi. Lisäksi kuvat itsessään viittaavat jo olemassa oleviin kuviin. Ala-Maunuksen maalausten sommitelma viittaa samalla kuitenkin korkeakulttuurin piiriin luetun maisema-maalauksen traditioon, kuten Hudsonjoen koulukunnan töihin. Ylevissä vuorimaalauksissakin säilyy silti edelleen tuntuma populaarista, kuten teosnimet *La-La-Land* tai *Jungle Fever* ehdottavat; jälkimmäinen viittaa muun muassa *Tarzan*-sarjakuviin (PAM 2013). Maalauksen nimet on postmodernisti lainattu toisista kulttuurimuodoista ja genreistä, kuten vaikka tieteiskirjoista ja sarjakuvista (vrt. Jameson 1989: 229).

Jameson (1989: 235–236) tunnistaa simulacrumin logiikan olevan hermeneuttisesta katsantokannasta utooppinen. Esimerkiksi Vincent van Goghin maalaus *Kengät* loih-tii talonpojan työntäyteisen arjen keskelle uuden maailman väriloistonsa kautta. Kenkien symboloimasta kovasta työstä tuleekin maalauksen värikylläisessä estetiikassa kaunista viihdettä. Jameson (1989: 236) tulkitsee teoksen antavan tietoa väriensä myötä ”jostakin laajemmasta todellisuudesta”. Samankaltaisen simulacrumin logiikan näen Ala-Maunuksen maalauksen sisältämissä digivalaistuissa viittauksissa internetin aikakauden kuvatulvaan ja Googlen maailmanmaisemaan. Vuoristomaalauksen sommitelmissä on käytetty internetin luontokuvavarastoa, eräänlaista digitaalista dysfääriä, virtuaalista ja äärettömältä vaikuttavaa kuvahorisonttia. Maisemakuvaa luetaan 2000-luvun äärettömästi tulvivan digitaalisen valokuvan aikakautena. Maalaukset eivät kuitenkaan ole majesteettisina illuusioina täyttä totta, vaan ennemminkin vain maalijälkeä. Ala-Maunuksen työt perustuvat postmoderniin kuvatoisintamiseen.



Kuva 70. Petri Ala-Maunus, *Jungle Fever*, 2014, öljy kankaalle, 170 x 170 cm. Turun taidemuseo. Kuva: Jouko Järvinen.

Ala-Maunuksen maisematuotannossa on havaittavissa ”viralli[s]en nykyhetki-syy[den] hämärty[minen]”, joka on Jamesonin (1989: 249) mukaan postmodernille elokuvalla ominaista. Ala-Maunus johdattelee katsojan pois nyky-Suomesta internetin maailmanmaisemiin. Jää katsojan tulkittavaksi, mihin leveyspiiriin hän sijoittaa maalausten apokatopisen maailmanmaiseman. Maalausten internetin sähkönsinisydessä havaittava apokatopinen maailmanmaisema kytkeytyy myös Jamesonin jo 1980-luvulla määrittelemään teknologiseen ylevään. Teknologista ylevää maalauksissa havainnollistavat internetin välityksellä tietokoneympäristössä tavattu lumouksellinen vuoristonäkymä ja Jamesonin (1989: 250) nimeämä ”hypnotisoiva esteettinen moodi”. Tämä hypnotisoiva tunnelma korostaa siveltimenvedon illuusiomaista kykyä luoda uudelleen kulunut, mutta aina yhtä hämmästyttävä maisema. Ala-Maunuksen 2000-luvun maisemissa keskeistä on juuri esteettisesti katsojalle välitetty kokemus ylevästä tunnetilasta, jonka korkealle kohoavat vuorenhuiput ja laajenevat laaksot saavat aikaan.

Jameson (1989: 239) katsoo ekspressiivisen taidekäsityksen hävinneen postmodernismin mukana. Pintakeskeinen postmodernismi ja modernin taiteen ”sisäisyyden” ajatusta sekä ”sisäisen ja ulkoisen hermeneuttista mallia” kritisoivat postmodernit teoriat eivät hänen mukaansa välitä enää ekspressionismin tavoin emootioita. Ala-Maunuksen maalauksissa näkyy Jamesonin (1989: 245) pastissiin ja historismiin liittävä pintakeskeinen menneen kuvakielen jäljittely. Ala-Maunus yhdistää jäljittelemänsä romantiikan ajan sommitelman digitaaliseen kuvaan ja valoon, mutta säilyttää kuitenkin romantiikan ajan maalausten kaltaisen väritunnelman. Työssä *Nightclubbing in Never-Never Land* tunteettomana pidetty postmoderni eri kovalähteiden yhdistely kytkeytyy ilmaisuvoimaiseen maisemanäkymään ja värimoodien kitscheihin konnotaatioihin.

Luen Ala-Maunuksen maalauksissa havaittavaa digitaalista valoa Jamesonin ”hysterisen ylevän” käsitteen avulla. ”Hysteeri[nen]” ylevä on Jamesonin (1989: 263) mukaan kyvyttömyyttä ”löytää esitystapaa, representaatiota, sellaisille suunnattomille voimille”, joita Edmund Burken (2005 [1757]) ylevä sisältää. Jälkimmäinen sisältää ajatuksen ihmistä suuremmasta ja pelottavasta luonnonvoimasta. Suunnattomia voimia kuvaava termi on ”myöhäinen tai monikansallinen kulutuskapitalismi” (ibid.). Jameson (1989: 264–265) kuvaa teknologian luonnonvastaisena ja katsoo sen ”muodostavan sekä kollektiivisen että yksilöllisen käytätömme massiivisen, dystooppisen horisontin.” Tulkitsen hysterisen ylevän näkyvän Ala-Maunuksen vuoristorapatiisin apokatopisessa digivalaistussa dysfäärissä, kuten sähkönsinisenä toistuvana vuoristojen ääriiviivana.

Ala-Maunuksen maalauksista välittyy fotorealismiin kytkeytyvä hysterinen simulacrum-kokemus siitä, että kuvan esittämää kohdetta ei löydy todellisesta maailmasta, koska ”todellinen maailma [on] jo muuttunut kuviksi” (Jameson 1989: 260–261). 2000-luvun internet on moninkertaistanut 1980-luvun taiteen mahdollisuudet, jossa ”postmodernistista katsojaa vaaditaan [– –] näkemään kaikki kuva-ruudut yhtä aikaa radikaalissa ja sattumanvaraisessa erilaisuudessaan” (Jameson 1989: 261–262). Tällainen näkymä nähtiin videotaiteen pioneerin Nam June Paikin tv-vastaanottimista rakentamissa installaatioissa, kuten teoksessa *Sistine Chapel* (1993).

Kitschin ihannoiti korostuu Ala-Maunuksen maalauksissa erityisesti massatuotteistetun valokuvan ja maisemakuvan, kuten auringonlaskun, jäljentämisenä. Varhaisessa maalaustuotannossaan hän maalasi muun muassa yleviä auringonlaskuja pizzalaatikoihin ja käsitteli usein ”matalan” ja ”korkean” taiteen kohtaamista. Esimerkiksi maalauksen *There is a Place in Heaven for Me and My Kind 1* (2009, HAM) pastellisen kirkassävyydessä, *Vartiotorni*-lehden kuvastoa muistuttavassa paratiisimaisemassa mustanpuhuvat heavytyyliset ihmishahmot nauttivat olostaan laakson eläinasukkaiden seurassa. Samannimisessä kitschinmakeassa toisessa versiossa (2009) paratiisilaaksossa käyskentelee taidemaalaria itseään muistuttava

insinööri mies kloonattuine kopioineen viettäen aikaa Paratiisissa ”itsensä” kanssa eläinten, kuten hirven ja peurojen ympäröimänä.²⁴¹

Ala-Maunuksen vuoristomaalaukset ovat sittemmin muuttuneet ylevämmiksi. Ne korostavat romantiikan ajan maisemamaalareiden tavoin luonnon majesteettisuutta. Toisin kuin Düsseldorfin tai Hudsonjoen koulukuntien maalarit, Ala-Maunus ei kuitenkaan pyri jäljentämään ”puhdasta” luontoa, vaan maisemassa esitetty luonto on jo olemassa olevien kuvien simulaatiota (vrt. Tihinen 2019: 9). Työt herättävät katsojassa kuitenkin samalla ajatuksen romantiikan ylevästä tyhjyydestä, joka tällaiseen ihmisestä erilliseen etäiseen näkymään kytkeytyy. Kitsch rakentuukin Ala-Maunuksen maisemiin ”korkean” taiteen jäljittelyn kautta. Taiteilija lainaa 1800–1900-luvun maisemamaalauksille, erityisesti Hudsonjoen ja Düsseldorfin koulukunnille, ominaisia yleviä vuoristonäkymän kompositioita sekä värimoodeja ja kytkee ne kitschiin. Maalausjälkikin lähestyy koulukuntien maalareiden mestarillista pikkutarkkuutta. Ala-Maunus käyttää vuoristomaalauksille ominaista kontrastivoivaa valaistusta kirkkaan vuorenhuipun ja etualan välillä sekä korostaa valolla vuorten ääri viivoja.

Alppivuorimaisemasta on Kulkan (1997: 16–17, 25–26) mukaan tullut kitschiä modernin massakulttuurin jäljiltä ja romantiikan maisemataiteesta polveutuvalla tunnistettavilla yksinkertaisella tunnesisällöllään. Ala-Maunus leikittelee kitschin ajatuksella, mikä näkyy etenkin liioitellusti laajenevissa vuoristolaaksosommitelmissa ja niiden kirkkaissa värisävyissä. Raja kauniin, kitschin ja utooppisen maisematyyppin välillä on maalauksissa häilyvä.²⁴² Samalla maalaukset tulkitsevat uudelleen sekä internetin että Jehovan todistajien massatuotettua paratiisikuvastoa historiallista maisemataidetta jäljittelevissä kompositioissaan. 1800–1900-luvun vuoristomaalauksista tutut tunnelmat on modifioitu dystooppisen tummilla sävyillä vastauksena nykyiseen affektimyrskyiseen mediakuvastoon ja sosiaaliseen mediaan (Aarnio & Hacklin & Miller 2016: 17–19).

Ala-Maunuksen maalauksissa korostuvat digitaalisuuden kontrastina kuvan luomisen prosessi ja maalin käsittely. Tekninen siveltimenkäyttö ja maalausjälki ovat aihetta tärkeämpiä. Juuri tämä taidehistoriasta ammentavien värimoodien ja ikonografian taidokas muuntelu kääntää utooppiset ja kitschiset maisemaelementit

²⁴¹ Teos oli esillä Helsingin taidemuseo HAMissa ryhmänäyttelyssä *Toden näköistä – Net-tisukupolven maalareita* (Meilahti, 9.6.2010–29.8.2010). Kuten HAMin lehdistötiedotteessa todetaan, teoksessa näkyy kuinka ”Internetin ja digitaalisen kuvankäsittelyn vaikutus näkemäämme ja kokemaamme on ollut valtaisa.” (HAM näyttelytiedote.)

²⁴² Ala-Maunus toteaa *Oman Ajan* haastattelussa maisemistaan: ”Olen yrittänyt sijoittaa ihmisen mukaan, mutta mitä enemmän olen maalannut, sitä vähemmän koen siihen tarvetta. Ihminen on aina jotenkin ylimääräinen.” Ala-Maunus kuvaa teoksiaan ”äärimilleen viritetyiksi ylimaisemiksi, ideaalimaisemien ideaalimaisemiksi. Teokset voi nähdä kahdella tapaa. Ne ovat toisaalta kuin paratiiseja, toisaalta taas uhkaavia ja myrskyisiä.” Virnes-Karjalainen 2019: 16.

apokalyptis-dystooppisen sävyisiksi. Tulkitsen, että maalauksissa makea kitsch fuusioituu apokalyptisen uhkan kuvaamiseen. *La-la Landissa* korkealta nähtyä näkymää järviiseen laaksoon kehystävät auringonvalossa kiiltelevät etäiset vuorenrinteet ja vesiputoukset. Valaistus korostaa etualan vesiputouksen virtaavaa liikettä. Putouksen ympärillä höyryää purppuran, punaisen, turkoosinvihreän tai neonvalon sävyistä sumutetta, ikään kuin spreijattuja väriläikkiiä. Vesiputousta ja järveä kehystävät puut lehvästöineen sulautuvat värisumuun. Teoksen nimi *La-la Land* viittaa Hollywoodin ja Los Angelesin parrasvaloihin. Nimi ja etualan purppurainen neonväri saavat teennäisen sävyn kuin katsoisi elokuvan kulissimaisemaa. Hudsonjoen koulukunnan 1800-luvun maisemamaalaukset ovatkin toimineet inspiraationa länsimaiselle elokuvateollisuudelle.²⁴³

Ala-Maunuksen vuorimaalauksissa ääretöntä ja Paratiisin ajatusta symboloivat ”kristallinen” valo ja sinertävät lumihuippuiset vuoristot ovat keskiössä. Ne ilmaisevat sähkövalaistuksen hohteista, metallimusiikin majesteettista ylevää ja muistuttavat etäisesti tyyliään luonnonsuojeluliiton 1990-luvulla myymiin T-paitoihin painettuja kirkasvärisiä kitschejä maisemakuvia. Muuntelemalla ylevän ja kitschin maisemaikonografiaa sekä värisävyjä – esimerkiksi lisäämällä niihin digitaalisen valon vaikutelmia – taiteilija ironisoi kuluneen vuoristo-aiheen. Valaistut vuoret välittävät yhä edelleen käsitystä ihmistä suuremmasta luonnosta, mutta ilman metafyyssistä ulottuvuutta. Tulkitsen, että siten maalausten ylevä maisema kytkeytyy modernin kaupunkilaisen luonnosta etäännyttämisen kokemukseen – kun arjen sähkövalot valaisevat tien ja tähtitaivas peittyi loisteputkien hohtoon.

Ajattelen, että kolonialistinen perspektiivi välittyy Ala-Maunuksen maalauksissa visuaalisesti erityisesti postmoderneina eli monimerkityksellisinä ja ironisina viittauksina maisemamaalauksen historiaan.²⁴⁴ Vaughan (1982: 147–149) liittää ironian maisemataiteen historiaan. Ironinen kliseisten mielleyhtymien yhdistely ylevän ja Paratiisin tunnelmiin apokalyptisin sävyin etäännyttää kolonialistisen maisemasomitelman historiastaan Ala-Maunuksen maalauksissa.

Tulkitsen maalausten yhtenä keskeisenä teemana maisemamaalauksen kulttuurisen merkityksen 2000-luvulla. 2010-luvun taideteoreettisessa keskustelussa sekä kuvataiteessa maisemamaalauksen imperialistista historiaa on purettu aktiivisesti (ks. esim. Andermann & Blackmore & Dayron 2018). Länsimaisen maisemamaalauksen perinne ja kliseet olivat esillä *Ars Fennica 2019* -näyttelyssä, jossa Ala-Maunuksen metsä-aukiota esittävä *The History and Utopia of Landscape Painting* (2018–2019, 270 x 1400 cm) oli mukana yhtenä palkintoehdokkaista ja valittiin

²⁴³ Ks. esim. Melbye (2010: 48, 55) Hudsonjoen koulukunnan maisemien allegorisuuden vaikutuksesta elokuvaan ja valokuvaukseen.

²⁴⁴ Kotkavirran ja Sirosen (1989: 28–29) mukaan ”[p]ostmoderni voi siis merkitä uutta tietoisuutta modernista, ’toista modernia’” sekä uudenlaista suhtautumista menneeseen ja tulevaan.

yleisön suosikiksi. Myös islantilainen Ragnar Kjartansson käsitteli kilpailun voittajateoksessaan, videoteoksessa *The Boat* (2015) eurooppalaisen maisemamaalauksen kliseitä sekä maata haltuun ottavaa perspektiiviä.²⁴⁵

Kitschinen luontokuva kytkeytyy Ala-Maunuksen maalauksissa 2000-luvun globaalin uusliberalismin²⁴⁶ todellisuuteen. Näin taiteilijan kuvaama oman ajan maailmanmaisema problematisoi ihmisen ympäristösuhteen. Nykyinen apokatopinen ilmastonmuutoskeskustelu on peilattavissa hänen maalauksiinsa. Ilmastonlämpeneminen, jäävuorten ja vuortenhuippujen jäätiköiden sulaminen ovat satelliittiperspektiivin lisäksi ympäristökriittisiä tasoja Ala-Maunuksen vuorimaisemissa. 2010-luvulla ilmastonmuutoskeskusteluja symboloi internetissä leviävä mediakuvasto sulavista jäätiköistä, jäävuorista ja sinne kulkeutuneista muovi- ja kemikaalijätteistä.

3.13 Maali-illuusio luonnosta

Ala-Maunuksen maalauksissa korostuu usein vaikutelma horisontaalisesti leviävästä maisemasta. Kuvallinen illuusio syntyy tunteesta, että maisema jatkuu horisontissa äärettömiin. Tällaista tilallisesti laajenevaa efektiä havainnollistavat vuorimaalauksen, kuten *Hinterlandin* ja *Nightclubbing in Never-Never Landin*, lisäksi *The History and Utopia of Landscape Painting* (2018–2019) ja *Vaara-Suomi* (2017, 150 x 170 cm). Jälkimmäiset 2010-luvun maalaukset kuvaavat suomalaisia maisemia kuten suota tai etäisiä kukkuloita. *The History and Utopia of Landscape Painting* esittää eteläisessä, Lorrainin maalausten kaltaisessa valossa kylpevää rämettä ja *Vaara-Suomi* (2017) vaaramaiseman juurikkoista ja kelojuista rämettä.

Vaara-Suomi (2017) on pastissi ns. kultakauden maalari Eero Järnefeltin (1863–1937) maalauksesta *Kaski (Raatajat rahanalaiset, 1893)*. Järnefelt tuli tunnetuksi kansallisromanttisista Kolin maisemistaan, kuten *Syysmaisema Pielisjärveltä* (1899, Kansallisgalleria). Ala-Maunuksen *Vaara-Suomi* (2017) on Ateneumin taidemuseossa Suomen itsenäisyyttä juhlistaneena *Suomi100*-juhlavuotena esillä ollut tilaus työ (Ateneum 25.4.2017, www-sivu). Maalaus esittää uuden tulkinnan Järnefeltin kuvaamasta ihmisvoimin poltetusta vaaramaisemasta kasvillisuuden valtaamana. *Vaara-Suomessa* sama Järnefeltin maalaama paikka on kuvattu vuonna 2893, aikana,

²⁴⁵ Baselin Tinguely-museon johtaja Roland Wetzelin valitsi *The Boat* -teoksen kilpailun voittajaksi (Parkkinen, 21.8.2019, *Yle Uutiset*). Ks. esim. Ars Fennica www-sivu. Myös Aboa Vetus & Ars Nova -museon *Turku Biennaali Idylli 2013* -näyttelyssä yleisö äänesti Ala-Maunuksen biennaalitaiteilijoiden joukosta omaksi suosikikseen teoksilla *Nightclubbing in Never-Never Land*, *No Man's Land* ja *Paradise Ever After* (Turku Biennaali 2013, www-sivu). Pohjoismaista idylliä tutkiva biennaali nähtiin Ars Novassa, 9.5.–1.9.2013 (ks. Lehtonen 2013).

²⁴⁶ Poliitikantutkija Andrew Vincent (2009: 337) määrittelee uusliberalismin ideologiana, joka pyrkii käyttämään ”säännöstelemätöntä vapaan kaupan kapitalistista järjestystä perustana tehokkaalle resurssien jakamiselle/käytössä olevien resurssien kohdentamiselle eri tarkoituksiin”. Ks. myös Kauppinen 2012.



Kuva 71. Petri Ala-Maunus, *Vaara-Suomi*, 2017, öljy kankaalle, 150 x 170 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Pakarinen.

jolloin ihmistä ei enää ole maapallolla. Menneisyydessä poltettu maa on kasvanut täyteen kasvillisuutta. Viittaamalla romantiikan maisemalle tyypilliseen kuvastoon kaskeamistyön raadollisuudesta Ala-Maunus varioi suomalaista kulttuurimaisemaa apokalyptisen globaalin ilmastonmuutosnarratiivin kontekstissa. Maalaus on emotionaalinen vastaus metsän ekosysteemin rooliin ihmisen kulttuurissa. Teos niveltyy osaksi kulttuurista narratiivia metsien kaskeamisesta ja työn tuloksena syntyvästä viljavasta laidunmaasta (Hiedanpää & Lovén 2021: 192–217).

Järnefeltin *Kaskessa* köyhät suomalaiset polttavat metsää saadakseen viljeltyä ravintonsa. Tällainen vähäosaisten kuvaus oli tyypillinen aihe pittoreskille ja romantiikan ajan maalaukselle, mutta Järnefeltin maalauksessa se kytkeytyy naturalismin purevaan yhteiskuntakritiikkiin. Ala-Maunuksen uudelleentulkinta tuo analogisena assosiaationa esille luonnonsuojelun ja ihmisten markkinataloudessa käymän selviytymiskamppailun välisen konfliktin. Utooppinen moodi rakentuu *Vaara-Suomessa* koskemattoman, ihmistä väkevämmän, luonnon idean varaan. Maalauksen dystooppis-utooppinen motiivi kuvaa luonnon valtaaman maailman maisemassa, joka

oli aikaisemmin ihmisen kaskeama. Utooppinen vaara toimii tämän fantasiakuvan kaksimerkityksisenä näköalapaikkana. Maalattu maisema siirtyy pohjoismaisesta kontekstista fantasian tasolle.

Ala-Maunuksen utopia luonnosta on sivilisaation dystopia. Maalaus esittää paon fantasiaan dystooppisesta luonnonvarojen ylikulutuksen hallitsemasta maailmantilasta. Tulkitsen *Vaara-Suomen* postmodernina tieteiskirjallisuuden dystopioiden pastissina, joka korostuu nimen toisessa merkityksessä. Teos lähenee eko-esteetikko Malcolm Milesin (2014: 71) tulkintaa Richard Jeffrien romaanin *After London* (1885) apokatopisesta visiosta. Kertomuksessa Lontoo muuttuu kolmenkymmenen vuoden aikana vihreäksi Eedeniksi. Evoluution lakien mukaan paikan valtaavat vahvimmat kasvit ja puut. Kertomus on vastareaktio tuon aikakauden urbanisaatiolle ja Lontoon vähävaraisille siitä seuranneelle kärsimykselle (Miles 2014: 71).

Ala-Maunuksen *Nature's Invasion* (2012) kuvaa *Vaara-Suomen* (2017) tavoin luonnon valtaamaa maailmaa. Teos tuo esiin luonnon kaksinaisen roolin ihmiselle: yhtäältä luonnon kanssa käydään luovaa vuorovaikutusta ja toisaalta luonnon olo-tilaa muokataan ihmisen toimesta. Tulkitsen *Nature's Invasion* -maalausta Blochin apokalyptisen näkemyksen ja luonto-käsitteen²⁴⁷ avulla. Ymmärrän maalauksen – ja laajemminkin Ala-Maunuksen vuoristomaalausten – kuvaaman luonnon ja maiseman kytköksissä Blochin luontokäsitteeseen sekä marksilaiseen katsantokantaan luonnosta (vrt. Schmidt 2014). Näen tämän kytköksen erityisesti maalijäljen ei-esittävinä valumina pikkutarkasti kuvatun pittoreskin vuoristomaiseman päällä. Teoksessa luonnottoman vihreän sävyiset ja myrkyllisen oloiset maaliläikät leviävät kuvauksellisen vuoristomaiseman päälle. Tulkitsen niiden merkitsevän ihmiskeskeistä luonnon katsomista maisemana (”landscape is a way of seeing”, Cosgrove 1998: 1). Ala-Maunuksen lähestymistapa maisemamaalaukseen on postmodernin katsantokannan mukainen siinä miten se uudelleen muotoilee länsimaisen maalaustaiteen käsityksen tavasta nähdä ja esineellistää luontoa maisemana (Cosgrove 1998).

Ala-Maunuksen mukaan maaliläikkäefektin ensisijainen tarkoitus on tosin tehdä kuvasta visuaalisesti kiinnostava (PAM 2013). Valumajäljet luovat kontrastin pikkutarkasti kuvatulle pittoreskille vuoristomaisemalle leviämällä sen päälle. Tulkitsen maalivalumien kuitenkin osoittavan tällä tavalla pittoreskin vuoristomaiseman

²⁴⁷ Ks. aatehistorioitsija Hans Jørgen Thomsenin (1985: 42–58) tulkinta Blochin luontokategorioista. Thomsen (1985: 56) kuvailee: ”Bloch ei halua vain ihmisten tanssivan. Myös luonto liikkuu. Ja jos samaa kommunistista melodiaa soitetaan sekä luonnolle että ihmisille, ne voivat svengata yhdessä.” *Natura naturans* merkitsee Blochille ”luova[a] luonto[a]” ja on yhteydessä utopian käsitteeseen (Thomsen 1985: 54, 56). Blochin käsittelemä materialismiprobleema (*das Materialismusproblem*) liittyy myös luonnon ja utopian sekä luonnon ja vapautuksen suhteeseen (Thomsen 1985: 50). Bloch pohtii luontosuhdetta sekä teknologian ja ihmisen suhdetta, jossa luonto on alistettu mekaniikan laille, kuten ”porvarillisessa konemaailmassa”, ja esimerkiksi tietokniikka jää hänen luonnonfilosofiansa ulkopuolelle (Thomsen 1985: 51, 53).



Kuva 72. Petri Ala-Maunus, *Nature's Invasion*, 2012, öljy ja akryyli kankaalle, 50 x 41 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Petri Ala-Maunus.

luonnottoman illuusiomaisen luonteen ja utooppisuuden. Maaliaineen kemiallinen reaktio maalauksen pinnalla toimii luonnollisena agenttina, joka häiriköi maalauksen muuten huoliteltua maisemakuvaa ja sen esteettistä kiiltoa. Näkyvät, itseensä viittaavat maalijäljet esitystavaltaan realististen maisemien päällä keskustelevat pittoreskin illuusion maalauksellisesta rakentumisesta ja keskeisestä roolista maisema-maalauksen historiassa. Maalaus kyseenalaistaa ylevän, pittoreskin ja romantiikan maisemaobjektille tyypillisen suunnattoman vuoristonäkymän ja osoittaa sen olevan maalin avulla rakennettu illuusio.

3.14 Yhteenveto

Tunnistan, että on ongelmallista liittää romantiikan taiteen äärettömän ajatus Ala-Maunuksen maalauksiin. Taidehistorioitsija Altti Kuusamon mukaan Rosenblumin (1988) luenta abstraktin ekspressionistien maalauksista osana romantiikan maisemataiteen ylevän jatkumoa on liian yleistävä. Romantiikan taiteen trooppi luonnosta äärettömänä ei välttämättä päde abstraktien ekspressionistien maalausten tulkinnassa. (Kuusamo 1987: 47–48.) Hanna Johanssonin (2015, näyttelytiedote) tavoin liitän kuitenkin Ala-Maunuksen maalaukset romantiikan ajan maisemamaalauksen jatkumoon ja taidehistorioitsija Robert Rosenblumin (1961) määrittelemään abstraktiin ylevään. ”Abstrakti ylevä” ilmenee esimerkiksi kosmisena visiona maailman alkuperästä abstraktien ekspressionistien Jackson Pollockin tai Barnett Newmannin maalausten väripinnoissa, valoissa ja tasoissa.²⁴⁸

Näen työt postmodernina ylevänä. Nykyisessä globaalissa tilanteessa postmoderni ylevä on Shawn (2006: 3–4) mukaan aikaisemman transsendenssin eli jonkin havaitsemattoman tasolle siirtymisen sijasta kytkeytyneet ajatukseen läsnäolosta. Esimerkkinä tästä toimii Newmanin maalaus *Ornament 1* (1948) ja hänen ajatuksensa ylevästä ”nyt” eli maalaus- ja katsomishetkellä toteutuvana esteettisenä tilana, kuten Rosenblum (1961) huomioi. Postmoderni ylevä keskittyy nykyhetken sellaisena kuin se edessämme näyttäytyy. Johansson (2015) katsoo, että Ala-Maunuksen maisemat yhdistävät abstraktin maalipinnan ja romantiikan idean turmelemattomasta ja ihmisen koskemattomissa olevasta luonnosta. Ala-Maunuksen maalaukset leikittelevät tällä korkeuden illuusion ajatuksella. Kuitenkin ne korostavat postmodernisti maalipintaansa tehden selväksi, että ne ovat katsojalle tässä ja nyt tarjolla oleva maalaustapahtuma.

Kuten taidehistorioitsija Bo Nilsson toteaa, käsitys romantiikan ajan metafyyisisestä maisemasta on hyvin epämääräinen. Nilsson katsoo ylevän ”metafyysisen maiseman” (*det metafysiska landskapet*) lajin kehittyneen englantilaisesta romantiikan ajan maisemataiteesta, kuten John Constablen esiteollisen tuntuista maaseutumalauksista. Hän tarkentaa metafyyysisen maiseman tulkintaa ja toteaa, että sen alkuperän voi jäljittää ideoihin ylevästä, kauniista ja pittoreskista. Se vastaa kaupunkilaisen kokemusta etäisestä luonnosta ja kuvastaa siten teollistumisen aiheuttamaa luonnosta irtaantumista. (Nilsson 1987: 41.)²⁴⁹ Nilsson esittää Rosenblumin (1988) tavoin, että modernin ekspressionismin varhaisvaiheessa toistuu tällainen metafyysinen maisema, romantiikan taiteen maisemakuva, joka ilmaisee modernin ”rajatonta sisäistä persoonallisuutta” (”the boundless inner personality”) ja ”taiteilijan minän

²⁴⁸ Rosenblum (1988: 218) näkee työt mahdollisena transsendentaalisen ja pyhän etsimisenä, joka muodostaa jatkumon aina romantiikan ajan taiteesta moderniin maalaustaiteeseen.

²⁴⁹ Burken (2005[1757]) ylevän käsite on Bo Nilssonin näkemyksessä metafyysinen.

ylemmyyttä” (”the supremacy of the self”). Romantiikan ajan taiteilijoiden metafyy-sisten maisemien ilmaisu on näkynyt esimerkiksi taiteilijan ”realismin puutteena” (Nilsson 1987: 42–43).²⁵⁰

Näen Rosenblumin tunnistaman romanttisten maisemakuva-aiheiden ylevän jatkumon ja Nilssonin metafyy-sisen maiseman Ala-Maunuksen maalausten ikonografiassa, esimerkiksi viittauksina paratiisikuvastoon ja Jehovan todistajien *Vartio-torni*-lehtien kuvituksen ideaaliseen luontoon. Edellisissä äärettömän luonnon idea on läsnä, mutta samalla kyseenalaistettu ironian ja kitschin keinoin. Rosenblumin tutkimien abstraktin ekspressionismin maalausten tavoin Ala-Maunuksen teokset eivät kuitenkaan välitä Düsseldorfin koulukunnalle ominaista metafyy-sistä sisältöä vaan keskittyvät sisällöllisesti maalijäljen muovaamiseen. Visuaalinen kuva viittaa kuitenkin intertekstuaalisesti ylevään maisemaikonografiaan ja siten Nilssonin määrittämään metafyy-siseen maisemaan.

Olen samaa mieltä Kuusamon ja Nilssonin kanssa siitä, että ylevään kytkeytyvä ajatus äärettömästä on epämääräinen. En kykene äärettömän ideaa tämän työn mitoissa tarkemmin analysoimaan, vaan olen tukeutunut tulkinnassani jo olemassa olevaan tutkimukseen romantiikan ajan maisemataiteen äärettömästä. Katson ylevän ja äärettömän käsitteiden olevan kuitenkin keskeisiä Ala-Maunuksen vuoristomaalausten tarkastelulle. Tavoitteeni on ollut tässä luvussa avata lukijalle Blochin ajattelun kytkeytymistä romantiikan ajan maisemataiteen yleviin kuvatyyppeihin: etäisiin vuoriin, sääefekteihin ja taivaan valoon. Olen toisin sanoen lukenut Ala-Maunuksen maalauksissa ilmenevää Blochin utooppisten kielikuvien visuaalisuutta dialogissa romantiikan ajan maisemahistorian kanssa. Olen tulkinnut Blochin kielikuvien avulla Ala-Maunuksen maalauksia, jotka kuvaavat kaupunkilaisen unelmia luonnosta *Arkadian* kirjoittaneen Vergiliuksen tavoin.

Maisemataiteen historian esimerkeillä olen pyrkinyt osoittamaan, kuinka Ala-Maunus tulkitsee uudelleen ylevän ja siihen lukeutuvan äärettömän ajatuksen ikonografiaa, kuten vuoristoa, horisontaalista laajentumista ja valoa. Rosenblumia mukaillen tulkitSEN, että ylevän ajatus näkyy Ala-Maunuksen maalauksissa taidehistoriasta poimittuina ja edelleen muotoiltuina maiseman visuaalisina rakenteina. Olen tarkastellut erityisesti taivaan ja etäisten vuoristojen sinistä sävyä, horisontaalisuutta, usvaa, myrskyä, valoa sekä korkeaa vuorenhuippua. Olen käynyt luvussa läpi yksityiskohtaisemmin ylevän ja äärettömän merkityksiä aikaisemmassa taidehistoriallisessa tutkimuksessa, koska Ala-Maunus kuvaa maalauksissaan tällaisia ideaalisia ympäristöjä, kuten pyhää vuotta ja Paratiisia. Hän muokkaa näiden toposten kuvarakenteita ja luo siten oman versionsa utooppiseen ylevään maisemaan sisältyvästä

²⁵⁰ Abstraktissa ekspressionismissa taas ylevän idea hylkää äärettömän käsitteen. Nilsson lainaa Barnett Newmannin toteamusta ”The sublime is Now”-artikkelistaan ylevästä ”tilallisena ja ajallisena kategoriana”, joka tapahtuu nykyhetkessä. Käsite liittyy juuri maalaamisen hetkeen ja luomiseen. Ks. Newman 1948.

äärettömän ideasta: se on maalia kankaalla ja visuaalisesti vaikuttava maisemaillu-
sio. Kuva-analyysissäni olen pyrkinyt näyttämään lukijalle, kuinka Ala-Maunus on
tulkinnut uudelleen ylevän kuvatyypin utooppisia ja apokalyptisiä piirteitä.

Olen myös tarkastellut, mikä on Ala-Maunuksen vuoristomaisemien ikonografi-
nen merkitys suhteessa imperialismin aikana maalattujen Amerikkojen vuoristojen
paratiisikuvauksiin, kolonialismiin, pyhän vuoren ideaan sekä jälkimmäisen kult-
tuuriseen rooliin 2000-luvulla. Olen pohtinut, mitä merkityksiä 2010-luvun katsoja
voi liittää Ala-Maunuksen vuoristokuvaan. Ovatko ne 2000-luvun individualismia
parhaimmillaan ja kuitenkin samalla taidehistoriassa toistuvia esteettisiä skeemoja,
jotka tuottavat mielihyvää sekä kauneuden kokemuksia useammallekin ihmiselle?
Ala-Maunuksen julkisissa kilpailuissa esillä olleiden teosten yleisösuosion perus-
teella näin on ollut, joten kuvaukset eivät ole jääneet yksinomaan maalarin omiksi
utopioiksi.

4 Rannikko ja lakeus

4.1 Eksotiikka – Dystooppinen eskapismi

Eksoottista saarta kuvaava Anna Tuorin maalaus *Icaria* (2005, 130 x 130 cm) viittaa Étienne Cabet'n (1848) kirjaan *Voyage en Icarie*, joka on hahmotelma saarelle perustetusta utooppisesta ideaaliyhteiskunnasta. Tämän paratiisimaisen saaren maisemallisia tunnuspiirteitä ovat pittoreskit vuoret, joet, laaksot, lähteet, auringon valo, laaja horisontti, metsiköt, kukat, hedelmät ja puutarhat. (Ks. esim. Sarapik 2003: 110, 122.)²⁵¹ Saari on yksi utooppinen topos esimerkiksi Thomas Moren *Utopiassa* (1516).²⁵² Utooppisissa kertomuksissa, kuten Moren *Utopiassa* ja Cabet'n *Icariassa* luonto on kuvattu usein paratiisimaisena. Eksotiikan²⁵³ idea kuuluu myös keskeisesti utooppisten maisemien ja niihin liittyvän kolonialismin historiaan ja näkyy paratiisiin ja pastoraalin kuvauksissa.

Taidekriitikkojen Saara Hacklin (2011), Mika Hannula (2015), Timo Valjakka (2015) ja Barbara O'Brien (2015) näkemykset sekä Anna Tuorin haastatteluni (2014) havainnollistavat, että Tuori tutkii maalauksissaan utooppisen maiseman ideaa. Tuori ajattelee, että maalaaminen voidaan kytkeä eskapismiin tai utopiaan, koska maalausprosessissa ja maalatessa on mahdollista luoda maalauksen pintaan paikka, jota ei ole olemassa (AT 2014). Saara Hacklin tunnistaa Tuorin käsittelevän 2000-luvun alun maalauksissaan utooppis-dystooppista eli sekä hyvää ei-paikkaa että sen pieleen mennyttä versiota kuvaavaa maisemaa:

Icaria (2005) teoksessa katsoja kohtaa kuultavan sinisen värimassan, veden, joka hallitsee maalausta. Horisontissa näkyy vihreä saari. Katsoja on matkalla kohti saarta. Jossain saaren notkelmassa, kenties satamassa, näyttää liehuvan punainen

²⁵¹ Hunt (1992: 305) huomauttaa, että puutarhat ovat utooppisia ja läsnä jo Thomas Moren *Utopiassa* (1516).

²⁵² Sarapik (2003: 108) katsoo, että saari-motiivin toistaminen ”pakopaikkana” on myös osa taiteen eskapistista luonnetta.

²⁵³ Termi eksoottinen on peräisin kreikankielisestä sanasta *eksotikos*, joka tarkoittaa ulkomaista tai vierasta ja viittaa jonkin asian tai ilmiön vierasperäisyyteen, joka on samalla kiehtovaa. *Ekso* tarkoittaa ulkoista tai ulkopuolista. Korpela 2001/2022, www-sivu.



Kuva 73. Anna Tuori, *Icaria*, 2005, öljy kankaalle, 130 x 130 cm. Kansallisgalleria, Helsinki.
Kuva: Kansallisgalleria / Petri Virtanen.

lippu [– –] Maalauksen vihreänä ja sinisenä hohtava maailma näyttäytyy saavuttamattomana. Paratiisimainen maisema on kaunis uni, liian hyvää ollakseen totta. Maalaukseen, aivan kuin utopiaankin, liittyy ajatus jostain paremmasta. Tämä näkemys on houkutteleva, siitäkin huolimatta, että ajattelisimme sen olevan saavuttamaton. Tuorin maalauksissa tapahtuu samanlainen kiepautus: On siedettävä ristiriitaa saavuttamattoman tavoittelun ja epäonnistumisen välillä.

(Hacklin 2011.)

Icaria oli jatkoa saariaiheiselle sarjalle maisemamaalauksia. Niissä Tuori tarkastelee mielikuvituksen ja maalimateriaalin keinoin utooppisten paikkojen idealismia. Saari-teeman Tuori liittyy suoraan utopioihin, mihin teosten nimetkin viittaavat, kuten *Rain in Bella Coola* (2005, akryyli ja öljy kankaalle, 130 x 130 cm, yksityiskokoelma),

Elisa's true Dream (2004, 130 x 130 cm, yksityiskokoelma), *Island* (2003, 130 x 130 cm, yksityiskokoelma) ja *Island (from the other side)* (2004, 130 x 130 cm, yksityiskokoelma). Pastellin sävyisissä maalauksissa saari tai etäinen mantere siintää ylhäällä horisontissa ja etualaa kehystävät muutamats puunoksats. Työt ovat unenomaisia näkyjä läpi kuultavan vesistön kohti etäistä rannikkoa.

Tuori kertoo pyrkiensä maalaamaan eksoottiset saarimaisemat ”yli-ihaniksi” tai ”liian makeiksi”, niin että ne alkavat näyttää mahdottomilta ja utopioiden rajallisuus, siten dystooppisuus, tulee esiin. Maalausten saariin on liitetty samalla pelon tai menetyksen tunteita. Tuori ajattelee, että utopia ”[- -] pitää sisällään kamalan, koska se on mahdoton [toteuttaa].” *Icaria* esimerkiksi kuvaa kaukaisen hyvän paikan idealistisesti saavuttamattomissa. (AT 2014.)

Lähestyn *Icariaa* ja muita Tuorin saariaiheisia maalauksia utopioihin historiallisesti sisältyvän dystooppisen kolonisaation näkökulmasta. Utooppisen maiseman ideaan liittyy kapitalistinen maailmankuva ja meren takaa löydettyihin mantereihin kohdistunut kolonialismi. Cosgroven (1998: xix, xxii–xxiii, 64) sanoin maiseman ideaa käytettiin Italian renessansista lähtien osana utooppista retoriikkaa maanomis- tusta ja kolonisaatiota koskien sekä filosofisissa, uskonnollisissa ja poliittisissa spe- kulaatioissa. Tieteellinen perspektiivi, kuten teknologinen kehitys, vaikutti erityisesti teollisen kapitalismin aikaisiin maiseman ideoihin ja niissä näkyvään kolonialismiin sekä utopia-ajatteluun.²⁵⁴ Eurooppalaiset valloittivat uutta maailmaa perspektiivin, kultaisen leikkauksen matemaattisen ideologian, maantieteellisen kartoituksen kehi- tyksen ja arkkitehtonisten periaatteiden keinoin. Näitä menetelmiä eurooppalaiset maisemamaalarit käyttivät myös kuvatessaan mesenaateilleen riistettyjä mantereita utooppisena Arkadiana ja paratiisina. (Cosgrove 1998, passim, erit. 50, 69, 85–88, 122, 146–147, 150–155, 160–172, 231; Cosgrove 2008: 26, 109.)

Kolonialismin kritiikki on yksi viitekehys 2000-luvun saariaiheisissa maalauk- sissa, mutta Tuoria kiinnostaa enemminkin ihmismielen toiminta utopia-ajattelussa ja utopioiden kuvittelussa. Keskiössä ovat utopioiden ideoiden rakentuminen ja ihmismielen tarve luoda eksoottisen saaren kuvia. Tuoria alkoi töiden tekohetkellä ”[- -] kiinnostamaan eksoottinen saari ikään kuin utopistisena tai utopiaan sidottuna ajatuksena.” Hän pohtii, että ihmiset tarvitsevat mentaalisia mielikuvia paratiisista selviytyäkseen todellisuudessa. ”Eskapismi liittyy psykologisessa mielessä kiinnos- tukseen ihmismieleen.” (AT 2014.)

Maantieteellisesti etäinen maisematila edustaa utooppista eskapismia. Teok- sissaan Tuori tarkastelee kulunutta mielikuvaa eksoottisesta saaresta, kuten saari, jossa on palmupuu. Työt ovat vastaus 2000-luvulla esitettyyn kritiikkiin paratiisi- saarten kuvaamisesta ja puuttuvasta realismista huomioida niihin liittyviä todellisia ongelmia: etteivät ne oikeastaan ole paratiisisaaria laisinkaan. Maalaukset syntyivät

²⁵⁴ Maiseman ja utopian suhteesta ks. myös Mitchell 1994: 7; Garforth 2006: 5–26.

vastareaktiona teoksille, ”joissa kritisoitiin [– –] länsimaista tapaa esittää kaukainen saari eksoottisena paikkana ja paratiisimaisemana”. Tuori halusi kuvata paratiisisaaren ideaa ilman ”poliittista korrektiutta”. Hänelle ”[– –] tuli tavallaan puolustusreaktio siihen. Ajatus on, [että] eksoottinen saari edustaa ideaa jostakin. Se on osa kollektiivista alitajuntaa pitäen sisällään sen, ettei se ole totta. Toisin sanoen se ei esitä todellisuutta vaan kuvitelmaa paratiisimaisesta paikasta. Tällöin olisi kummallista ajatella, että on väärin maalata paratiisisaarta. Olennaista on se, miten ja mitä sillä halutaan ilmaista [– –].” (AT 2014.)²⁵⁵

Tuoria kiinnostaa utopian ”idealismien välttämättömyys ja sen toteutuksen tai väärintoteuttamisen tuhoisuus” (ibid.). Utopian aktualisoitumiseen liittyy kauhua, koska ihanneyhteiskunnat ovat käytännössä olleet tuhoavia ja epäonnistuneita utopioita eli dystopioita, mikä näkyy länsimaisen kolonialismin historiassa. Tuori tarkastelee maalauksissaan utooppisten kuvitelmien mahdottomuutta ja utooppisen idealismien sekä eskapismien ja dystooppisen todellisuuden välistä polariteettia.

Maalausten ja mielikuvituksen kyvyn luoda paikkoja ja mennä paikkoihin, joita ei ole olemassa, voi nähdä utooppisena. Katsoja voi siirtyä kuviteltuun paikkaan, vaikkapa yksiön seinällä olevaa maalausta katsoessaan. Utopia antaa tilaa maalaukselle tapahtua. Tuorin tavoite on mahdollistaa illuusio paikasta ja tilasta sekä näyttää maalaustapahtuma samanaikaisesti: ”Siinä on se jälki jostain mikä on tehty. Niin siihen on mahdollista luoda paikka eli illuusio jostain tilasta, jota ei ole. [– –] Jos katsoja haluaa ajatella, että siellä on paikka, niin siellä on paikka.” Ihmismieli tarvitsee tällaisia unelmia, utopioita ja jotakin mihin uskoa: ”Se positiivinen asia on se suunta”, jotta välttyisi kyynisyydeltä tai että utopismi muuttuu eskapismiksi. ”Eli kaikessa on ristiriita läsnä: maalauksessa kuvataan paikkaa, jota ei ole, mutta joka alkaa olla, kun se on maalattu. Todellisuus alkaa heijastua siihen, kun ihmismieli paikkaa

²⁵⁵ Tuoria kiinnostaa ajatus utopiasta ja siihen liittyen ihmisten tarve kuvitella paikka, joka olisi paratiisisaari: ”Ajattelen, että ihmisen kyky kuvitella paikka, jota ei ole olemassa, on idealismien alku. Ihmisen mieli kykenee luomaan paremman paikan, jota ei kuitenkaan vielä ole olemassa ja siten ihminen voi pyrkiä kohti parempaa paikkaa (vrt. yhteiskuntaa). Paratiisisaarella on henkinen funktio ihmisille, kun he haluavat ajatella, että sellainen paikka voisi olla olemassa. Jostain syystä mentäessä lähemmäksi yritystä toteuttaa todellisuudessa tämä ideaali on luotu lähinnä kauheita paikkoja: totalitaristisia tai muuten riistoon perustuvia. Se mikä minua kiehtoi aiheessa, oli sen kaksinaisuus. Kaksinaisuus on yhteiskunnallisella (aihe)tasolla idealismien ja käytännön välinen ristiriita. Sen rinnalla liitän paratiisisaaren aiheen kaksinaisuuden yksilötasolla eskapismien ja mielikuvituksen rajankäyntiin: yksilö tarvitsee unelman ja kyvyn haaveilla sekä kuvitella itsensä toisaalle jaksakseen myös vaikeuksia esimerkiksi arjessa. Toisaalta juuri kyky kieltää todellisuus voi kääntyä todellisuuspaoksi eli eskapismiksi tai simulaatiossa elämiseksi. Tällöin poliittisiin kysymyksiin tai epäoikeudenmukaisuuteen ei tarvitsekaan reagoida, koska niille voi kääntää selkensä. Probleemi on siinä, että ihmisen kyky kuvitella paikka, jota ei ole, tai itsensä toisaalle on sekä äärimmäisen positiivinen ja välttämätön että pahimmillaan kauhea ja tuhoava taito.” (AT 2014.)



Kuva 74. Anna Tuori, *Melancholy III*, 2006, akryyli ja öljy kankaalle, 120 x 130 cm. Yksityiskoelma. Kuva: Galerie Anhava / Jussi Tiainen.

katsoessaan liittää siihen asioita.”²⁵⁶ (AT 2014.) 2000-luvun alun maalauksissa ovat kuvattuna merellinen näkymä saarelle, pelto ja metsäaukio.

Tuori kertoo kuvaavansa usein sitä aluetta ”[– –] mitä ei pysty sanallistamaan. Se on usein jokin ambivalentti tunne, kuten esimerkiksi sekä ihanuus että kamaluus.” Tämä tunne on maalatessa ”luottamuksen lähde tai kohde”. Hän ei halua kuvittaa

²⁵⁶ ”Itsensä ajatteleva toisaalle tästä hetkestä on ihmisen kyky ja selviytymiskeino. Kun todellisuudentaju kadotetaan tai todellisuutta kielletään voimakkaasti eli eskapismi on voimakkaampi ominaisuus, siitä tulee kielteinen. [– –] Maalauksessa mielen kyky luoda tila ilmenee siinä, että maalauspinna on todellisuudessa kaksikulotteinen objekti. Mutta kun maalaus pohjalla on tietynlaisia sivellinvetoja, ihmisen mieli alkaa tuottaa siihen kolmiulotteista tilaa eli paikkaa. Tätä paikkaa ei fyysisesti ole, mutta se alkaa olla olemassa paikkana katsojan/tekijän mielessä, kun se on maalattu. Todellisuus alkaa heijastua siihen, kun ihmismieli maalauksen tilaa katsoessaan liittää siihen asioita.” (AT 2014.)

sanallistettua tunnetta vaan yrittää hakea ambivalenssille tunteelle maalauksellisen muodon. Hän toteaa: ”[– –] *unheimlich*-tyyppinen käsite [kammottava] on kiinnostavaa [– –] siinä miten katsoja kokee maalauksen [esimerkiksi] ihanaksi tai pelottavaksi.” Tuori kokee ihanan ja kamalan tunteiden kytkeytyvän toisiinsa utopiassa. Samalla asialla on molemmat puolet. (AT 2014). Luen näiden vastakkaisten tunteiden heijastavan utooppis-dystooppista moodia.

Tuori kertoo hakevansa tunnelmaa maalauksissaan. Hän käyttää samanlaista metaforaa kuin Bloch kuvauksessaan huoneessa vallitsevasta tunnemoodista, joka on aistittavissa siellä olevista ihmisistä. Bloch (1986: 103–107) puhuu huoneen tunnelmasta ja vertaa sitä maalauksen moodiin. Tuori kertoo maalaustensa symboleiden, kuten puun tai talon, värittyvän tietyin tunnelatauksin. Toisin sanoen maalatessaan hän käyttää värejä ja valoa luodakseen teokseen tunnelman, kuten vaikkapa kodikkuuden tai pelon. (AT 2014.)

Unenomainen sininen sävy löytyy usein Tuorin pastellisista taivaista ja vesipinnoista sekä maalausten yksivärisistä taustoista. Benschop (2017: 10) näkee Tuorin maalausten yhtenä tyyppillisenä ominaisuutena laajat väripinnat. Katson pastellinsinisen ja auringonvalaiseman taivaan sekä niityn kuvastavan utooppista pastoraalimoodia, esimerkiksi yllä mainituissa saarimaalauksissa ja teoksissa *And Cloud That Took The Form* (2012/15, akryyli ja öljy levyille, 150 x 130 cm), *It’s All Now You See* (2014, akryyli ja öljy levyille, 213 x 305 cm) sekä *Siilitie 5 N* (2016, öljy levyille, 130 x 120 cm).²⁵⁷ Myös *Melancholy III* (2006, 120 x 130 cm) on kuin unelmoiva näky ikkunasta pastellisen sumun läpi vihreään pastoraaliseen saarekkeeseen, jonka taustalla etäisyydessä juna kulkee ohi merkiten sivilisaatiota ja nopeaa liikettä läpi maiseman. Väritilan hempeys ja valoisuus sekä laajeneva horisontaalisuus kytkeytyvät tulkinnassani utooppiseen värimoodiin ja maisematilaan. Benschop (2017: 9) yhdistää sen paratiisilliseen luontoon. Maalauksissa saari ja metsä on kuvattu usein monokromaattisten maalialueiden ympäröimänä. Taustan värimoodi rakentuu Tuorin moniulotteisissa maisematiloissa ja -ikkunoissa osaksi utopian, mutta myös dystopian ikonografiaa. Tuorin etäisten mantereiden kuvausten tavoin tanskalaisen John Kørnerin maalauksiin sisältyi utooppista horisontaalisuutta sekä sinisiä taivaita.

4.2 Nostalginen Friisinmaan pastoraali

Luonto on sellainen olennainen perusolemus, joka on osa ihmisyyttä, ja sen takia koen luonnon niin kiinnostavaksi. [– –] Jatkan luonnon kanssa työskentelyä. Vaikka muut teemat saavat välillä etusijan, niin sanon jatkuvasti itselleni,

²⁵⁷ Osa teoksista oli esimerkiksi esillä vuonna 2017 *Hard, Get Up* -näyttelyssä ja vuonna 2014 *There Is No Place Like Home* -näyttelyssä Galerie Anhavassa Helsingissä sekä vuonna 2012 *Anna Tuori: Paintings* -näyttelyssä Aboa Vetus ja Ars Nova -museossa Turussa.

että suurimmasta osasta ihmisistä löytyy perustavanlaatuinen energia ja rakkaus luontoon. Siksi luonto on minusta niin kiinnostava teema tutkittavaksi [– –]. Kuvittelen, että useimmat meistä nähdessään rannan, mikä on yksi minun lempi aiheistani, kokevat luonnollista mielihyvää nähdessään sen taas; [siihen liittyy] spontaania iloa ja mielenkiintoinen prosessi, joka koskee ihmiskuntaa ja luontoa [– –]. Se vaikuttaa olevan jotakin sellaista, mihin ihmiset voivat samaistua ja jota he voivat hyödyntää.

(John Kørner teoksessa Christoffersen 2013: 111, suom. HR.)

Tämä Kørnerin toteamus korostaa luontoa inspiraation lähteenä taiteilijoille ja ihmisille laajemmin sekä ilmentää Kørnerin kiinnostusta pastoraalin kuvatyyppeihin, johon lukeutuu meri, kuten Bloch (1986: 917–919) toteaa. Kørnerin pastoraalissa peltomaisema kohtaa Tanskan rannikon, kuten Friisinmaan tasangot ja marskimaan.

Toisin kuin Tuori, Kørner ei oman näkemyksensä mukaan kuvaa maisemissaan fiktiivisiä utopioita vaan sen sijaan nykyhetkeä ja yhteiskunnallista todellisuutta. Ajattelen, että utooppinen eskapismi liittyy kuitenkin Kørnerin vuosien 2013–2022 pastoraalimaisemiin. Luonto on niissä pakopaikka ihmisyyden ongelmista. Kørner on kiinnostunut siitä, kuinka rannikko ja ranta rauhoittavat ihmistä. Hän sanoo juuri tämän yleisinhimillisen kokemuksen takia maalaavansa rannikkoa. Hän kuvailee rannikkoa alati meren muokkaamana ja muuttuvaisena. Vesi on ihmistä rauhoittava elementti. Ranta on Kørnerille prosessi, jonka olemusta luonto muovaa jatkuvasti. Kørner on kiinnostunut juuri tällaisista yleismaailmallisista luonnollisista elementeistä osittain abstrakteissa maisemamaalauksissaan.²⁵⁸

Kørner vietti lapsuutensa Lolland-Falsterin pienellä saarella, jonka maisemia hän on kuvannut töissään, esimerkiksi vankilaan tekemässään seinämaalauksessa *Panorama* (2017, akryyli polykankaalle, 7 x 36 m, Valtion vankila, Nordfalster). *Panorama* kuvaa nousevan auringon valossa saaristomaisemaa veneineen. Maalauksellaan hän halusi luoda vangeille toivoa ja iloa. Kørner sanoo, että taideteoksen perustana häntä kuitenkin kiinnostaa henkilökohtaisen muiston käsittelyä enemmän yleisempi taso. (Nipper 2017: 51.) Kørner kokee rantojen ja rannikon olevan ihmiselle tärkeitä rentoutumispaikkoja. Rannikon rauhoittava vaikutus on hänelle yksi syy jatkaa aiheen maalaamista. (JK 2018.)

Useissa Kørnerin maalauksissa vuosilta 2013–2021 maaseutu tai rannikko ovat keskiössä. Pastoraalinen rannikko- ja tasankonäkymä viittaa hänen maailmaansa Tanskassa ympäristöineen, kuten Friisinmaan maaseutuun ja marskimaan ruovikoihin, esimerkiksi maalauksissa sarjoista *Fallen Fruit from Frisland* (2013), *Apple Bombs* (2016), *Life Attacks You* (2016) ja *Outdoor Struggling* (2016). Etenkin sarjojen *Fallen Fruit from Frisland* ja *Outdoor Struggling* maalaukset kuvaavat Tanskan rannikkoa,

²⁵⁸ John Kørnerin haastattelu 29.5.2018 Helsinki. Haastattelija Hilja Roivainen. Väitöskirjatutkimuksen kokoelma. Viitataan haastatteluun lyhenteellä JK 2018.

marskimaata ja Friisinmaata. *Fallen Fruit from Frisland* -näyttelyssä (Victoria Miro, Lontoo, 2013) esillä olleissa töissä viitataan Friisinmaan (Friesland, Fryslân tai Frisland) rannikkoalueelle, joka ulottuu Alankomaista Saksaan ja Tanskan rajalle ja on tunnettu kanavistaan sekä marskimaan ruovikoista. Kørnerilla on sukulaisia Friisinmaalla. (JK 2018.) Kørnerin isoisänisä on työskennellyt alueella laivanrakentajana (Coomer 2013). *Fallen Fruit from Frisland* -näyttelyn maalaukset kuvaavat Friisinmaan aluetta, jonne rakennettiin kanavia 1920-30-luvuilla, jotta maaseutu välttyisi tulvilta (ibid.). Maatiloja pystytettiin ihmisten tekemille kukkuloille. Tämä henkilökohtainen kokemus Friisinmaalta on osaltaan inspiroinut häntä kuvaamaan kanavia, marskimaata, laakeita peltoja ja rannikkoa.

Tulkitsen *Fallen Fruit from Frisland* -sarjan teosten kuvaavan utooppista pastoraalia friisinmaalaisena maaseutuidyllinä. Luen maalauksia nostalgisina kuvauksina tästä Kørnerille tutusta alueesta, mutta myös kriittisinä pastoraaleina. Nimittäin näihinkin maalauksiin Kørner on sijoittanut tuotannossaan keskeisiä inhimillisiä ongelmia symboloivia elementtejä. Katalogitekstin kirjoittanut Martin Coomer (2013) tulkitsee, että *Fallen Fruit from Frisland* -näyttelyn maalauksissa yleisinhimillinen ihmiselämän ongelmien taso on asetettu henkilökohtaista tasoa vasten. Ongelmia symboloivat maalausten taustalla näkyvät, Kørnerin töistä jo aiemmin tutut, solumaiset ovaalimuodot ja kapselit. Ne näkyvät pillerimäisinä keramiikkaesineinä näyttelyn installaatioissa. Coomer katsoo tämän ovaalimuodon viittaavan luonnon koodiin ja rakenteeseen, joka muistuttaa esimerkiksi ”kelluvaa scifi-kaupunkia”. Hän tulkitsee *Fallen Fruit from Frisland* -näyttelyn maalauksia maaseutuidyllin kuvina, joita uhkaa tulviva merivesi: maalaukset laittavat katsojan ”pohtimaan omaa suhdettaan luonnollisen maiseman aina muuttuviin rytmeihin, virtauksiin ja vuorovesiin” (ibid.).

Nähdäkseni tämä Friisinmaan maaseutuidylli viittaa häilyvään pastoraaliin, joka on modernien, kapselinmuotoisten ”ongelmien” taakse jättämä. Kørner kyseenalaistaa pastoraalin sisällyttämällä maisemiin ongelmia symboloivia elementtejä, kuten juuri kapselimuotoja taivaalle. Maalauksessa *Rise of Eternity* (2013, akryyli kankaalle, 81 x 120 cm) vene symboloi kenties veneenrakentajan menneisyyttä ja historiaa, joka kohtaa modernin nykytodellisuuden taivaalle sijoitettujen kapselimuotojen muodossa. *Frisland After Rain* (2013, 180 x 240 cm) kuvaa puolestaan pastoraalin kristallisensinisen taivaan ja merivedenpärskeisen rannikon kanavamaisemassa. Maalauksessa kirkkaansininen taivas ja meri valuvat osaksi maisemaa melkein hukuttaen sen alleen. *The Sky is Falling Down* (2013, akryyli kankaalle, 150 x 120 cm) esittää kanavamaiseman vaaleanpunaisen taivaan alla ja etäisyydessä sinertävän merellisen horisontin utooppisen positiivisesti. Vaaleanpunaisen värin valuminen taivaalta maisemaan luo kuvan tason, joka viittaa maalin käyttäytymiseen painovoimalain mukaisesti sekä kuvan illuusioon. *Morning of Frisland* (2013, akryyli kankaalle, 81 x 100 cm) kuvaa taas aamunsarastuksen horisontissa vasten tummaa taivasta ja horisonttiin johtavan kanavan ikään kuin symbolina pimeyden ja valon kohtaamiselle. *Life in Front of Fiction* -maalauksessa (2012, akryyli kankaalle, 81 x



Kuva 75. John Kørner, *Panorama*, 2017, akryyli polykankaalle, 7 x 36 m. Statsfængslet, Nordfalster (Valtion vankila). Kuva: Torben Eskerod.

100 cm) taas modernit ongelmakapselit ja juokseva ihmishahmo ehdottavat fiktion ja todellisuuden törmäystä. Laituri, meri ja horisontti rakentavat kuvatilaa violetin taivaan alle. Maalauksen ihmishahmo juoksee pois päin maisemasta ikään kuin meren valtaamalla pellolla, ongelmakapseleiden alla. Maaseutunäkymän abstrahointi luo unenomaisen tunnelman, jossa filosofiset reflektiot sekoittuvat henkilökohtaiseen narratiiviin, kuten taidekriitikko Coomer (2013) tulkitsee. Friisinmaan lakeudet ja rannikot on kuvattu mystisinä paikkoina. Havaitseen, että Friisinmaan kuvaukset esittävät alueen menneisyyden pastoraalina, joka kohtaa maalauksissa kapselin muotoiset modernin elämäntavan ongelmat.

Maalausten taustalla näkyy kiinnostus nykyisiin elämäntapoihin, jotka kontrastoituvat tämän maalauksissa veteen pyyhkiytyvän nostalgisen Friisinmaan idyllin kanssa. Yhtenä maalaustensa tausta-ajatuksena Kørner kuvaa nyky-yhteiskunnan tilanteen, jossa ajatukset hyvästä elämästä ovat muuttuneet. Kørnerin mukaan nykyihmisellä on vapaus päättää, miten hän haluaa elää. Tämä on hänestä kiinnostava aihe työstettäväksi, ja hän käy siitä usein keskustelua itsensä kanssa. (Nipper 2017: 26.) Kørner uskoo, että tämä vapaus on luonut psykologisia esteitä, joita hän käsittelee maalauksissaan yhdenlaisina ongelmina: esimerkiksi sitä, miten voi tietää, että on tehnyt elämässään oikeita valintoja. Kuka voi ohjata yksilöä ja ottaa auktoriteetin roolin hänen elämässään, hän kysyy (Nipper 2017: 27). Ongelmana on se, että meidän on ”aiempaa enemmän määriteltävä omat sääntömme” elämälle. Kørner katsoo, että vallankumous tapahtuu nyky-yhteiskunnassa ihmisen ruumiissa ja ”yksilössä itsessään”. Hänen mukaansa ”ihmisen on voitettava omat rajoitteensa eikä järjestelmän”. Kørnerin mukaan onkin tärkeää harjoittaa kykyä olla vuorovaikutuksessa muiden ihmisten kanssa. (Ibid.) Nämä hänen kysymyksensä nykyihmisen elämäntavoista näkyvät pastoraalien estetiikassa ja eräänlaisena toivon täyteisenä suhtautumisena elämään, jota maisema symboloi.

Coomerin (2013) sanoin *Fallen Fruit from Frisland* -näyttelyn maalaukset ovat lähes hallusinatorisia (”almost hallucinatory”) ja niissä kohtaavat henkilökohtainen ja filosofinen taso. Hän tulkitsee, että maalauksissa ”romanttinen idea ylevästä kohtaa nykymaalaustaiteen muodon”. Maalauksissa törmäävät hänen mukaansa mennyt ja tuleva sekä tuttu ja tuntematon. Työt kuvaavat sekä todellisia että metafysisiä motiiveja. Tuttuina maisemasymboleina hän mainitsee omenapuun tai vuosisatoja vanhan



Kuva 76. John Kørner, *Morning of Frisland*, 2013, akryyli kankaalle, 81 x 100 cm. Kuva: Anders Sune Berg.

kanavamaiseman ja pellon. Ne kohtaavat tuntemattoman abstraktin ongelman maalauksissa taivaalla ilmenevinä kapselimuotoina. Töissä näkyy taiteilijan kiinnostus siihen, miten muuttaa kokemus taiteeksi. Kirjoittaja kysyy, voivatko nämä Kørnerin maalaukset tuoda katsojalle toivoa. Kørner on omistanut ne kaikille ”ihmisille, joilla on ongelmia toimia elämässään”. (Coomer 2013.) Näin töiden ilmentämät tietoa ja uskoa käsittelevät teemat puhuvat nykyhetkestämme.

Esimerkkinä tästä näen *Fallen Fruit from Frisland* -sarjan töistä erityisesti teoksen *Eternity* (2013, akryyli kankaalle, 81 x 120 cm). Luen sen ohikiitävän hetken kuvauksena, koska maalauksen etualalla on kuvattu autonikkunasta nähtävän vauhtiviivan omainen leveä siveltimenveto. Taka-alalla on kanavamaisema ja maaseudun ympäröimä talo kirkkaan oranssin- ja pinkinvärisen taivaan alla. Kørner ei ole nähnyt maalauksessa olevaa taloa, vaan kuva-aihe perustuu löydettyyn valokuvaan. Maalaus kuitenkin kuvaa ohikiitävän hetken havainnoimisen kokemusta. Teos on ikään kuin tällainen hetki, jota ei pysty tavoittamaan, kuten taiteilija kertoo työstään. Hän viittaa haasteeseen poimia havainnoista ja silmän verkkokalvon välityksellä aivoissa syntyvistä kuvista aihioita maalauksille, kun kaikkea näkemäänsä ei voi tavoittaa. Elämä tarjoaa paljon tällaisia ohitse meneviä näkymiä, joita silmä ei pysty rekisteröimään.



Kuva 77. John Kørner, *Eternity*, 2013, akryyli kankaalle, 81 x 120 cm. Kuva: Anders Sune Berg.

(JK 2018.) Maalauksen kirkkaus muistuttaa paratiisikuvaston sävyjä (ks. esim. Närhi 2009). Äärimmilleen liioiteltu värien kirkkaus on melkein psykedeelistä ja luo kuvaan kontrastin historiallisen kanavamaisema-aiheen kanssa. Tulkitseen, että *Eternity*-maalauksessa näkyy siten nostalgisen menneisyyden ja nykyhetken kohtaaminen pyrkimyksenä tallentaa mennyt hetki pysyväksi nykyisyydeksi kuvan tasolla.

Nostalgisten tuntemusten myötä Kørner kuvaa näin maailmaa Tanskan Friisimaalla paratiisimaisena. *Fallen Fruit from Frisland* -näyttelyn maisemissa olevat omenapuut voi nähdä viittauksina Eedeniin, kuten Coomer (2013) tulkitsee. Maalauksista löytyy viittaus Paratiisin hedelmäpuuhun ja sen kiellettyyn hedelmään, joka on John Miltonin *Kadotettu Paratiisi* -teoksesta (*Paradise Lost*, 1667) lähtien tulkittu usein omenaksi (Appelbaum 2002: 224). Vaikka Kørnerin itsensä mukaan teossarja ja maalatut omenat eivät liity paratiisin ideaan (JK 2018), pidän paratiisi-ikonografiaa keskeisenä intertekstinä näissä maalauksissa.

Kørnerille omenapuumotiivi *Fallen Fruit from Frisland* -näyttelyssä Lontoossa esillä olleissa maalauksissa liittyy hänen kiinnostukseensa putoavaan omenaankin liikkuvana objektina. Se kytkeytyy taiteilijan tuotannolle ominaiseen ongelmien kuvaukseen ja ihmisyyden kokemuksen pohdintaan. Hänestä omenan kuvaaminen liikkeessä on dramaattista, koska kauneus ”sisältää aina draamaa”. (Nipper 2017:

21). Kørner katsoo, että vaara ja kauneus sisältävät molemmat mahtavia voimia).²⁵⁹ Luen tämän ajatuksen havainnollistavan symbolitasolla tapahtuvaa poeettista ongelmankäsitteilyä, johon liittyy ylevä moodi. Maalauksessa *Fallen Fruit* (2013, akryyli kankaalle, 51 x 120 cm) maaseutunäkymä tarjoaa katsojalle idyllisen kuvauksen omenapuiden ympäröimästä talosta ja putoavista omenista. Ideallinen pastoraaliluonto Friisinmaalta ja putoavan omenan problematiikka luovat draamaa: vetinen pelto- ja kanavamaisema näyttää liukenevan ympäröivään mereen samalla kun kaksi omenaa leijuu ilmassa.

Coomerin (2013) sanoin Kørner kuvaa nimettävissä olevia melkein ”kliseisiä” objekteja, kuten puu ja kanava, mutta silti maalauksissa on tilaa monitulkintaisuudelle. Kørner luo tulkinnallista väljyyttä maalauksiinsa, Coomerin mukaan lähes hallusinaationomaisin keinoin, ja sekoittaa keskenään henkilökohtaisen ja filosofisen. Tulkitsen niin ikään Kørnerin laakeita maisemia luontokuvauksiksi, joissa maisema luo oman fantastisen tasonsa esteettiselle luonnon ihmettelylle.

Kørnerin koko maalaustuotannossa asettuvat usein vastakkain erilaiset tyyli- ja siinä yhdistyvät abstraktit, figuratiiviset tai mielikuvitukselliset elementit (Themsen 2016: 24). Kørnerille maisema toimii pääasiassa maalauksen virittäjänä ja tunnelman luojana (JK 2018). Ajattelen, että hänen tapansa käyttää akryyliväriä juoksevana, jopa akvarellimaisesti korostaa maiseman väripintojen roolia tunnelman merkitsijänä. Kørner haluaa kuvaamiensa objektien olevan abstrakteja kuvitelmia konkreettisista asioista kuten kivistä tai kukkulasta. Taidekriitikko Maria Kjær Themsenin (2016: 9) mukaan maisema, luonnolliset elementit ja eläimet esittävät maalauksissa usein arkaaista todellisuutta. Tämä utooppinen arkaainen maisema kontrastoituu dystooppisella ihmisen maailmalla, jota symboloivat ongelmakapselit, staffaasihahmot sekä modernin arkkitehtuurin elementit, kuten tunnelit tai pilvenpiirtäjät maalaussarjassa *Life Attacks You* (2016). Staffaasihahmot tai arkkitehtuuri yhdistyvät auringon valaiseman pastoraalimaiseman moodiin ja hajottavat maalausten harmoniaa.

Utooppisen pastoraalin maisemaikonografiaa, jonka analyysiin tässä luvussa keskityn, ovat Kørnerin maalauksissa horisontaalinen avara peltomaisema, tasanko ja rannikko. Lisäksi analysoin horisontaalisen maisemaformaatin rakentamaa tilan tuntua, jonka esimerkiksi taidehistorioitsija Ernst Gombrich (1966: 114) mainitsee yhdeksi maisemamaalauksen historian ensimmäisistä tunnistetuista lajia

²⁵⁹ ”Danger and beauty both contain great powers. I consider drama mixed with beauty to be the ultimate statement.” (Nipper 2017: 23.)

luonnehtivista piirteistä.²⁶⁰ Osaksi avaran pastoraalin ikonografiaa luen myös värimoodiksi määrittelemäni auringon värjäämän sinisen tai keltaisen taivaan. Se on keskeinen abstrakti elementti Kørnerin maalauksissa.

4.3 Maiseman imperialistinen alkuperä ja yhteiskuntakritiikki

Paneudun seuraavaksi siihen, miten utooppisen pastoraalin ikonografia toistuu ja uusiuutuu Kørnerin maaseutu- ja merimaisemissa. Tarkastelen ensiksi maiseman idean kytköksiä imperialismiin sekä klassisten pastoraalimaisemien historiaan ja uuspastoraaliin. Havainnollistan, mitä Blochin (1986) utooppiset pastoraalin ja horisontin käsitteet tarjoavat Kørnerin maaseutu- ja merimaisemien tarkasteluun. Tutkin lopuksi, miten taiteilijan maisemat ilmentävät klassista pastoraalia toimien kuitenkin kriittisenä uuspastoraalina päivänkohtaisen yhteiskuntakritiikin välineenä. Pastoraali ilmenee maalauksissa muun muassa staffaasihahmoina, jotka eivät ole tietoisia katsojasta, sekä kaupungin ja maaseudun kontrastina.

Maisema on ilmaisuuden muotona ja mediumina toiminut historiassa yhtenä yhteiskuntakritiikin muotona. Kørnerin, kuten muidenkin väitöskirjassa käsittelemieni nykymaalareiden, teoksissaan esittämät kriittiset katsantokannat maisemamaalauksen traditioon osoittavat lajin pimeään menneisyyden (ks. esim. Barrell 1980). Kørnerin maalauksissaan globaaliin markkinatalouteen kohdistama kritiikki hyödyntää maiseman horisontaalista tilan kuvausta ja pastoraali-idyllin kuvastoa.

Maiseman idean alkuperä on, kuten ihmismaantieteilijä Denis E. Cosgrove (2008: 8, 109, 269) ja taidehistorioitsija W.J.T. Mitchell (1994: 5, 7) väittävät, länsimaisessa imperialismissa ja nationalismissa. Marksilaisista kriitikoista Ernst Bloch, Raymond Williams ja Denis Cosgrove katsovat, että luonnon käsite on laajalti porvarillisten tai yläluokkaisten kapitalistien länsimaissa luoma. Tässä hengessä Cosgrove (1998: 170–172) tulkitsee 1800-luvun kolonialististen Pohjois-Amerikan luontokuvausten esittävän luonnon sekä koskemattomana ja viljelyä vaativana että etäisyydestä nähtynä utopiana. Käsitän tällaisina kuvauksina Hudsonjoen koulukunnan maalareiden työt. Cosgroven mukaan näihin kuvauksiin vaikutti tuolloinen tilanne Euroopassa, jossa maa oli kallista ja sen pinta-ala riittämätön, jolloin Amerikan laajat maa-alueet tarjoutuivat hyödynnettävänä tilana eurooppalaisille. Amerikan luonnon tarjoamat

²⁶⁰ Muun muassa avara maa, näkymä korkeille vuorille/kukkuloille tai korkealta vuorelta/kukkulalta, vihreys, kasvillisuus ja kivet ovat toistuvasti tunnistettuja elementtejä varhaisissa kuvauksissa maisemamaalauksesta, kuten Albertin *Kymmenen kirjaa arkkitehtuurista* -teoksessa (1450). Ne toistuvat myös Leonardo da Vincin esteettisissä teorioissa *Paragone*-kirjoituksessa 1400-luvulta (Gombrich 1966: 111–112), Augustuksen aikaisen seinämaalari Studiuksen, antiikin roomalaisen Plinius vanhemman sekä renessanssijan Paolo Giovision kirjoituksissa maisemamaalauksesta (Gombrich 1966: 114).

mahdollisuudet loivat Cosgroven (1998: 171) sanoin perustan eurooppalaisten kolo-
nialistien utooppisille hankkeille.

Mitchell (1994: 5, 7) toteaa maiseman eurooppalaisen imperialismiin kontekstiin assosioituvaksi ”historialliseksi muodostumaksi” viitaten kirjallisuustieteilijä Philip Fisherin tapaan ”katsoa ideaalisiin olosuhteisiin juurtuneita kovia faktoja, kun tutkitaan modernia maisemamaalauksen lajia, joka kehittyi 1600-luvulla ja jatkui 1900-luvun alkuun”. Esimerkkinä tästä Mitchell (1994: 10) mainitsee hollantilaiset maisemamaalaukset 1600-luvun puolivälistä, jotka kuvaavat sekä nationalistisesti kotimaan laakeita näkymiä että sen horisontissa siintäviä kaukomaista imperialistin silmin nähtyinä. 1800-luvun eurooppalainen imperialismiin aate mahdollisti maisemamaalauksen kukoistuksen samaan aikaan (Mitchell 1994: 10).

Maiseman kulttuuriset symboliset merkitykset nousevat käyttöyhteydestä ja kontekstista. Maisemalajin moninaisten esitysmuotojen vuoksi Mitchell (1994: 13–14) katsoo sen olevan ”fyysinen ja moniaistinen ilmaisuväline”. Moniulotteisena ilmaisuvälineenä maisemalla merkityksellistetään jo olemassa olevia kulttuurisia arvoja ja symboleja opittujen tyyppikategorioiden tai alalajien avulla, kuten esimerkiksi pastoraalina. Tulkitsen Mitchellin näkemyksen maiseman yleisistä alalajeista (”ideaalinen”, ”herooinen”, ”pastoraali”, ”kaunis”, ”ylevä” ja ”pittoreski”) vertautuvan Gombrichin (2002: 75–76) näkemykseen siitä, että maisemaa kuvataan jo omaksuttujen skeemojen eli kuvallisten mallien, merkkien tai konventioiden avulla.



Kuva 78. John Kørner, *Spot a Box of Tomatoes*, 2020, akryyli kankaalle, 50 x 81 cm. Kuva: Anders Sune Berg.

Utooppinen ajattelu näkyy maiseman ideassa. Kuten Cosgrove (1998: xxvii, 1) osoittaa historiografisella menetelmällään ja historiallisten tapausesimerkkien avulla, utopian kirjallisten ja kuvallisten esitysten historia sisältää lähtökohtaisesti ”maisemallisen näkemisen” (”landscape way of seeing”) tavan. Se on siten yhteydessä utopian myyttiin ihanteellisesta maasta. Cosgrove (1998: 69) väittää edelleen, että maiseman idea ja utooppisten ideaalisten renessanssikaupunkien kehitys ovat yhteydessä toisiinsa. Esimerkiksi perspektiivin ideaa käytettiin kontrolloimaan ja järjestämään sekä luonnollista ympäristöä että ideaalista kapitalistista kaupunkia. Raymond Williams (2016: 1) puolestaan huomauttaa, että Englannin historian klassisista ajoista lähtien kirjallisuudessa on esitetty kaupungit oppimisen keskuksina. Maaseutua puolestaan on kuvattu yksinkertaisen ja rauhallisen elämän pastoraalisena tilana. (Ibid.) Utopiakirjallisuudessa, kuten Moren *Utopiassa* ja Étienne Cabet’n *Icariassa*, yhdistyvät usein nämä kaksi klassisen utopiafiktion päävarianttia, ideaalinen kaupunki sekä maaseutupastoraali.

Hahmottelen jatkossa, kuinka Kørnerin laajat meri- ja mannernäkymät problematisoivat Cosgroven ja Mitchellin utooppisen imperialistisen ”maisemallisen katseen” (”imperial history of the utopian ’landscape way of seeing’”) ja pastoraalin. Havaitsen, että Kørner yhdistää töissään Mitchellin määrittelemiä perusmaisemalajeja, kuten ylevää, kaunista ja pastoraalia maisemaa niille tyypillisiin historiassa hyödynnettyihin väritunnelmiin, kuten taivaiden luomiin väripinta-aloihin, sekä nykymaailman tilanteisiin viittaaviin dystooppisiin ongelmaelementteihin. Sitä ennen tarkastelen kuitenkin yksityiskohtaisemmin pastoraalin aatehistoriaa.

4.4 Pastoraalimaalaus luontotunteen kuvaajana

Bloch (1986: 919), Cosgrove (1998: 86, 158, 160, 231–245; 2008: 109) ja Williams (2016) luokittelevat pastoraalin yhdeksi utooppiseksi maisematyyppiksi tai -lajiksi. Utooppista pastoraalia havainnollistavat Claude Lorrainin maalaukset (Cosgrove 1998: 157). Maalaustaiteen pastoraali kehittyi kirjallisuudesta. Williamsin tulkinnat pastoraalikirjallisuuden alkuperästä taustoittavat hyvin pastoraalilajin ja sille ominaisten moodien ja toposten kehitystä kuvallisessa esittämisessä. Lajityyppi, moodi ja topos voidaan tässä yhteydessä ymmärtää myös rinnakkaistermeinä, jotka merkitsevät tapaa ja tunnistettua tunnetilaa.

Pastoraalimaisemien keskeisiä kirjallisia lähteitä ovat Theokritoksen (300 eaa.) *Idyllejä* ja Vergiliuksen *Paimenlauluja* (*Bucolica / Eclogae*, 42–39 eaa.). Ne kuvaavat paikkoja, joissa eletään harmoniassa luonnon kanssa, kuten englantilaisen kirjallisuuden tutkija John Barrell (1980) toteaa. Pastoraalikirjallisuuden on katsottu saavan alkunsa jo antiikin paimenlaulujen perinteeseen kuuluvissa maaseutuyhteisöjen laulukilpailuissa. Kulta-ajan myytistä kehittyneen pastoraalin alkuperä on sijoitettu ajalle 300 eaa. antiikin Kreikkaan, Theokritoksen Sisiliaan, Kreikan saarille ja Egyptin Aleksandrian kirjalliseen keskukseen. (Williams 2016: 20.)

Taidehistorioitsija Jodi Cranstonin (2019: 56) Paul Alpersilta lainaaman määritelmän mukaan pastoraali sisältää universaalin idean kulta-ajasta, ajanjaksosta, jolloin luonto tuotti hedelmää ja ravintoa ilman työtä. Pastoraalin esikuvana on pitkään toiminut kulta-ajan myytti, joka on peräisin Hesiodoksen eepisistä runoelmasta *Työt ja päivät* (*Erga kai hemerai*, n. 700 eaa) ja sen viiden ajanjakson kuvauksesta. Hesiodoksen kulta-aika oli myyttinen muisto työntäyteisellä rauta-ajalla. Kulta-ajan myytin maisema muuntui pastoraalikertomuksissa. (Williams 2016: 19–20, 24.)

Vergiliuksen *Paimenlauluissa* kuvaamasta maisemasta piirtyy ajoittain esiin etäinen Arkadia, ja neljäs eklogi eli laulu sisältää utooppisen vision kulta-ajan tulemisesta. Kultakauden ja Arkadian ajatus näkyy *Paimenlaulujen* myytissä maasta, jota ei tarvitse viljellä. Kulta-ajan mukaisesti luonto tuottaa hedelmää ilman työtä. Tämä profetian visio oli kontrastissa aikakauden todellisuuteen. Vergiliuksen *Paimenlaulut* kuvaavat maalaisen työvuoden kiertoa sekä todellisia yhteiskunnallisia maalaiselämän olosuhteita, tosin osittain idealisoidumpina ja yksityiskohtaisemmin kuin Theokritoksen *Idyllit*. (Williams 2016: 22, 24–25.)

Williamsin mukaan jännitteet kuuluvat pastoraaliin. Pastoraaliin sisältyy yhteiskunnan negatiivisten piirteiden kommentointi. Hesiodoksen, Theokritoksen ja Vergiliuksen pastoraalien tyypillisimpiä ominaisuuksia ovat vastakohtat, kuten kesä ja talvi. Theokritoksen *Idyllit* luovat vaikutelman yksinkertaisesta yhteisöstä, joka elää keskellä kesän iloja ja hedelmällistä pastoraalia, mutta samalla tiedostaa talven, karun maiseman ja onnettomuuksien olemassaolon. Vergiliuksen pastoraali puolestaan kritisoi vallitsevia yhteiskuntaoloja. Esimerkiksi ensimmäinen ja yhdeksäs eklogi kuvaavat pientilallisten maan menettämisen uhkaa ja sodan läsnäoloa. Vergilius kirjoitti paimenlaulunsa maiden pakkolunastusten aikakautena, ja hänellä oli pientilallisen poikana maansa menettäneen maanviljelijän näkökulma. Vergiliuksen elinaikana Italian maaseudun levottomuudet ravistelivat ”runollisesti etäistä Arkadiaa”. Pastoraalikertomuksissa korostuvat siten sodan sekä rauhallisen maaseutuelämän vastakohtat. (Williams 2016: 21–26.)

Pastoraalille on keskeistä ihmisen ja luonnon vuorovaikutuksen kuvaus. Marksilaiset teoreetikot Williams, John Barrell ja Cosgrove tunnistavat pastoraalimaisemassa utooppisen harmonian sävyn, joka ehdottaa, että ihminen ja luonto elävät tasapainossa toistensa kanssa. Englantilaisen kirjallisuuden tutkija Greg Garrard huomioi pastoraalin keskeisen vaikutuksen Williamsin sekä historioitsija ja kirjallisuudentutkija Leo Marxin ekokritiikkiin. Kirjallisuudessa utooppinen pastoraalitrooppi tai -topos merkitsee tunteellista suhdetta ihmisten ja luonnon välillä. Williamsin tavoin Garrard tunnistaa pastoraalin aina liittyneen nostalgiaan paremmasta menneisyydestä. Lajityyppiä luonnehtii utopia visiona ”lunastetusta tulevaisuudesta”. Garrard huomioi Leo Marxin (1964) käsitteen *middle landscape*: pastoraalin ideaalimaisemana sivistyksen ja koskemattoman luonnon kuten marskimaan välillä. Tällainen uutta ja vanhaa välittävä maisema hahmottuu esimerkiksi junan ja maaseudun kohtaamisessa. (Garrard 2012: 40–43, 55.)



Kuva 79. John Kørner, *Train Passing Algericas*, 2021, akryyli kankaalle, 150 x 180 cm. Kuva: Anders Sune Berg.

Pastoraalimaalaukselle tunnusmerkilliseksi määritellään yleensä pastoraalimoodi, kuten kreikkalaisen kirjallisuuden tutkija Li Yukai esittää.²⁶¹ Taidehistorioitsija Jodi Cranston pohtii, ovatko pastoraalikuvat enemmän moodi kuin laji. Hänestä pastoraalimoodin määritelmä on kiistanalainen. Paul Alpersia mukaillen hän katsoo pastoraalin olevan enemmän tunteita ja asenteita eli moodia kuin tietynlainen kuvallinen rakenne. Pastoraalirunoudessa maisema ilmentää ja heijastaa paimenten mielentiloja ja rakentaa siten tälle runouden lajille tunnusomaisen moodin. Pastoraalimoodin tunnistettavia piirteitä ovat lampaat, paimenet ja etenkin vehreät maisemat. Pastoraalirunoudesta Theokritoksen *Idyllejä*, Vergiliuksen *Paimenlauluja* ja Jacopo Sannazaron *Arkadiaa* yhdistävät vehreyden, lampaiden, paimenten ja metsän jumalien tai olentojen kuvaukset. (Cranston 2019: 4, 55, 57, 67, 143.)

²⁶¹ Yukai (2019: 383–405) toteaa pastoraalin määritelmän olevan yleensä moodipe-
rustainen: ”[– –] whether the pastoral can be defined according to its content, its forms,
or some kind of pervasive underlying logic that might be called a mode and might
extend into philosophical, social, or psychological realms.”

Pastoraalimaalaus kehittyi pastoraalirunouden moodeista. Pastoraalimaalaukset eivät kuvaa tarkasti pastoraalirunojen kohtauksia, mutta sen sijaan välittävät niille yhteistä moodia. Subjektiiivista ja kuvitteellista maailmaa kuvaava venetsialainen pastoraalimaalaus on yhdenvertainen ja riippumaton kumppani pastoraalirunoudelle: ne molemmat elävät rinnakkain. Pastoraalimaalaus lajina ei juonnu tosin suoraan pelkästään pastoraalirunoudesta, kuten Vergiliuksen ja Theokritoksen teoksisista tai Sannazaron *Arkadiasta*. Vergiliuksen ja Theokritoksen pastoraalirunous vaikutti muiden runoilijoiden muassa renessanssiajan pastoraalimaalaukseen. (Cranston 2019: 46–48, 57, 156.)

Cranston jäljittää pastoraalimoodin varhaishistorian renessanssiajan Venetsiaan, esimerkiksi Giorgionen (n. 1477 – n. 1510) tai Tizianin (n. 1477–1576) maalauksiin. Venetsia oli keskeinen paikka pastoraalimaalauksen kehittymiselle. Venetsialaisista ensimmäisinä pastoraaleja maalasivat Giorgione, Tizian ja Giovanni Bellini (n. 1430–1516). Pastoraalimaalaukset esittävät kukkuloita, paimenia ja niittyjä ”pehmeässä” lämmössä. Pastoraalimaailman ikonografiaan kuuluvat vihreys, varjoiset metsiköt, aurinkoiset kukkuloiden rinteet ja virkistävät virrat. (Cranston 2019: 46, 47, 52, 144.)

Cranstonin mukaan 1500-luvun pastoraalirunous synnytti uuden kuvatyypin venetsialaisessa maalaustaiteessa. Maisemaa visualisoitiin uudella tavalla. 1500-luvun venetsialaiset maalaukset esittävät pastoraalin ”vehreänä maailmana”, joka on todellisuudessa saavuttamaton ja sijaitsee kaukana. Vehmauden avulla kuvattiin tilallista ”ontologista avoimuutta” (*ontological openness*). Maalausten kuviteltu todellisuus piirtää esiin renessanssin pastoraalirunouden kuvaaman ”avoimen ja moninaisen” (”multiple and open-ended”) maailman. Renessanssiajan pastoraalimaalaukset kuvaavat vihannoivaa luontoa avoimena tilana. Ajan venetsialaisissa pastoraalimaalauksissa vihreän maailman ja sisäisen tunnemaailman kuvaukset ilmenevät siinä, miten pastoraalikokemukselle annetaan ”fenomenologinen ja tilallinen ulottuvuus”. Maalausten maailma ”luo tilan mahdollisuuksille” ja muokkaa ”subjektiivisia, tunteellisia kokemuksia”. (Cranston 2019: 48, 66, 73.) Tulkitsen tämän avoimen mahdollisuuksien tilan verrannolliseksi Blochin (1986: 819–820) määrittämälle toivemaisemalle ja Kørnerin avoimen horisontin idealle (JK 2018).

Pastoraalimaisema muovautuu vehmaan maailman lisäksi toiminnan kautta. Cranston tulkitsee vihannoivan maiseman kuvauksen muodostuvan venetsialaisessa 1500-luvun pastoraalimaalauksessa aktiivisina kuvattujen ihmishahmojen toiminnan, kuten ”vaeltelun, lähtemisen, palaamisen, piiloutumisen, mietiskelyn, nukkumisen ja kokoontumisen” kautta. Pastoraalimaalauksissa on usein staffaasihahmoja sekä kaupunkilaisen että maalaisen asuissa. Hahmot eivät ole katsojasta tietoisia keskittyessään askareisiinsa. Esimerkiksi Leonardo Da Vincin maalaus *Luolamadonna* (2 versiota, 1483–1486 ja 1495–1508) kuvaa taka-alan maiseman soluttautuneena etualaan ja siinä toiminnassa kuvattuihin hahmoihin. (Cranston 2019: 61, 66, 67.)

Pastoraalimaalaus kuvaa usein vehreän maailman taka-alalla kaupunkia. Etäinen ja joskus etualalle sijoitettu kaupunki erottuu maaseudun vastakohtana. 1500-luvun

runouden pastoraalimoodi liittyy usein ”kaupungin ja maaseudun nivelosaan”, jossa kohtaavat sekä kuviteltu pastoraali että ei-pastoraali eli maaseutu ja kaupunki. (Cranston 2019: 59, 61.) Kuten Cranston toteaa, pastoraaliin liittyivät usein mietiskely, itse-tutkiskelu ja luonnon elollistaminen. Venetsialaisten pastoraalimaalausten vihreän maailman kuvitelmat sisälsivät ajatuksen pohdiskelevasta elämäntavasta maaseudun retriitissä, jossa saattoi syventyä mietiskelemään ja opiskelemaan. Tällainen on esimerkiksi Giovanni Bellinin maalaus *Pyhän Fransiskuksen ekstaasi* (1480). Maalauksen tausta on pastoraali ja maalaus on yleisesti tunnistettu yhdeksi ensimmäisistä venetsialaisista pastoraalimaalauksista, joissa näkyy kiinnostus maisemamaalauksista kohtaan. Kuvatun mietiskelyn taustalla näkyy 1500-luvun pastoraalirunoudelle tyypillinen luonnon elollistaminen (*animation*) ja rakkauden sekä itsetutkiskelun kuvaaminen maiseman avulla. Luonnon elollistaminen näkyy Petrarcan *Salaisuuteni ja nousu Ventoux'n vuorelle* -kirjoituksessa (1350), jossa vuoret ja luonto välittävät mielentiloja sekä tunnemaailmaa. (Cranston 2019: 49, 70.)

Raymond Williamsin mukaan renessanssin aikana pastoraalista tehdyissä uudelleentulkintoissa eli uuspastoraaleissa (*neopastoral*) aiemmin keskeiset vastakohtien jännitteet on usein pyyhitty pois. Pastoraali korostuu harmittomana maaseudun ilon ja rauhan idyllinä. Etenkin 1600–1700-luvulla pastoraaliperinteestä tehtiin valikoituja tulkintoja. (Williams 2016: 26–27.) Esimerkkinä muunnoksista voidaan mainita Alankomaissa kehittynyt, yläluokan keskuudessa suosittu pastoraalimuotokuva. Taidehistorioitsija Alison McNeil Ketteringin mukaan 1600-luvun alankomainen pastoraalikirjallisuus oli suunnattu ennemminkin yläluokan sivistyneistölle kuin keskiluokalle. Näin 1600-luvun hollantilainen pastoraalimaalaus kuvasi ennen kaikkea juhliavaa elämäntapaa ja tarjosi eskapistisen näyn maaseudun rauhasta ja iloista, jonne katsoja saattoi hetkeksi paeta arjen keskeltä. Ketteringin (1983: 122–123) sanoin maalaukset ”kutsuivat katsojan leikkimaailmaan, josta puuttuivat ajalle tyypilliset moralisoivat ja opettavaiset aiheet”. Pastoraalimaalaus tarjosi 1600-luvun katsojalle mahdollisuuden sukeltaa mielikuvitusmaailmaan. (Kettering 1983: 10–11, 18, 122–124.)

Alankomaisen pastoraalin moodina oli terveys, juhlavuus ja keveys, mikä oli yhteydessä eurooppalaisen aristokratian ja hovin makuun. Pastoraalimaalaus symboloiikin sosiaalisen ja kulttuurisen eliitin asemaa, koska eliitti toimi aiheiden pääasiallisena tilaajana. Porvarillisen yläluokan omaksuttua pastoraalimuodin se valtavirtaistui keskiluokan saavutettavaksi. Pastoraali kuvasi ”maailmaa, jossa ideaalinen ja todellinen ilmenivät harmonisesti yhdessä”. (Kettering 1983: 123–124.)

Alankomaisen maalaustaiteen lisäksi englantilaisessa kirjallisuudessa tehtiin uusia tulkintoja pastoraalista. Williams on vertaillut pastoraalikertomuksia englantilaiseen uuspastoraalikirjallisuuteen. Williamsin mukaan englantilaisessa uuspastoraalissa korostui myyttisen ja utooppisen vision sijasta yhteiskunnallinen ulottuvuus. Uuspastoraalista tuli abstrahoitu ja alkuperäistä pastoraalia ”teennäisempi” (*artificial*) laji 1400-luvun lopun ja 1500-luvun alun kirjallisuudessa. Maatyöläisen näkökulma

jätettiin pois ja turistin tai luonnontieteilijän katse luontoon yleistyi. Uuspastoraalista jäi pois alkuperäisille pastoraaleille tyypillinen kuvaileva elementti. Siinä esitettiin vain ”kiillotettu” puoli maaseudun rauhasta. Renessanssin uusi pastoraalirunous mukaili pastoraalin klassisia moodeja. (Williams 2016: 26–29.) Pastoraali kehittyi englantilaisessa kirjallisuudessa maaseutukartanon ideologiaksi osana kehittyvää maatalouskapitalismia. (Williams 2016: 31, 33.) Englantilainen uuspastoraali korosti luonnon yltäkylläisyyttä ja lepoa kesäisellä maaseudulla. (Williams 2016: 36–37.) Williamsin (2016: 32) sanoin uuspastoraaliin kuuluvat myös ”kristalliset vuoret, palaneet laaksot ja madrigaalilinnut”.

Barrell huomioi utooppisen pastoraalin toistumisen englantilaisessa 1700–1800-luvun maalaustaiteessa. Hän tulkitsee Thomas Gainsborough'n maalauksen *Maisema, puunleikkaaja viekoittelemassa maitopiikaa* (*Landscape with a Woodcutter Courting a Milkmaid*, 1755, yksityiskokoelma) sävyn harmoniseksi sen lorrainmaisittain hohtavassa valossa. Maalaus esittää maaseutuyhteisön kollektiivista elämää luonnonmaisemassa. Pastoraalimetafora reflektoi ideoita hyvästä elämästä ja yhteiskunnasta. Kuvan pastoraali viittaa iloisen Englannin (”Merry England”) utopiaan, jossa ainoastaan rikkailla on aikaa nauttia maisemasta ja ahkerien työntekijöiden työn hedelmistä. Harmonisen sävyisessä maalauksessa yhteisö elää sopusoinnussa luonnon ja toistensa kanssa. (Barrell 1980: 49, 52.) Barrellin kuvaus Gainsborough'n maalauksesta havainnollistaa kulta-aikaan viittaavaa pastoraalia.

Williamsin kuvaama englantilainen uuspastoraali sekä Ketteringin näkemys alankomaisesta pastoraalimuotokuvasta ovat nähdäkseni keskeisiä esimerkkejä siitä, kuinka pastoraalimaalaus kehittyi Euroopassa yläluokan hivin symboliksi. Katson näiden läpikäymieni esimerkkien havainnollistavan pastoraalimoodeja ja pastoraalikuvaan suhdetta kaupunkilaiseen elämäntapaan.

Kuten alankomaisissa tai englantilaisissa uuspastoraaleissa, maaseutu merkitsee vapaa-ajan ja levon tilaa myös Kørnerin maalauksissa. Pastoraali toimii vapaa-ajan aktiivisena tilana *Outdoor Struggling* -sarjan maalauksissa, joissa juoksevat ihmiset symboloivat kiihtynyttä ja yhä nopeampitempoista nyky-yhteiskuntaa. Lenkkeilijät on sijoitettu harmoniseen horisontaaliseen maaseutunäkymään. Kulta-ajan harmoninen pastoraali, jossa asiat ovat hyvin ja ruokaa on yltäkylläisesti, näkyy positiivisesti auringon valossa esitetyissä horisontaalisesti aukeavissa pelto- ja merenrantamaisemissa, kuten maalauksessa *Fallen Fruit* (2013, 51 x 120 cm). Huvittelevan elämäntavan kuvaus, kuten lenkkitossut pellolla ja rannalla aikaa viettävät hahmot maalauksissa *The Family* (2013, akryyli kankaalle, 81 x 120 cm), *Family Party* (2013, akryyli kankaalle, 150 x 120 cm) ja *Friends Relaxing* (2013, 180 x 240 cm) sekä Friisinmaan maaseudun ihannoivat kuvaukset sarjassa *Fallen Fruit from Frisland* yhdistävät Kørnerin maisemat sekä uuspastoraaliin että pastoraaliin. Pastoraali on niissä liioitellun mielikuvituksellinen tila ja myös teatraalinen näyttämö, kuten alankomaisissa uuspastoraalimuotokuvissa. Lisäksi maisemissa tavattavat ihmishahmot symboloivat modernin elämäntavan mietiskelyä. Pastoraalirunouden

tavoin Kørner asettaa vastakkain kaupungin ja maaseudun kuvaamalla modernia arkkitehtuuria peltomaisemissa. Hän ei kuitenkaan esitä yläluokkaista kuvaa maaseudusta vaan näyttää sen tilana, joka on avoin yhteiskunnan monimuotoisuudelle. Tästä esimerkkinä maisemassa toimivat niin nuorisojoukot kuin ihmiskaupan uhrin sarjoissa *Family* ja *Women for Sale*. Tosin taiteilija on englantilaisen yhteiskunnallisen uuspastoraalin tavoin kriittisen kiinnostunut kapitalistisesta maaseudun muuttamisesta suurten maatilojen omistusmaiksi ja taloudelliseksi vyöhykkeeksi. (JK 2018.)

Kuten pastoraalirunot myös Kørnerin maalaukset esittävät yhteiskuntakritiikkiä maiseman muodossa. Tulkiten, että hänen maisemissaan näkyy Williamsin (2016) Vergiliuksen paimenlauluissa tunnistama maaseudun rauha asetettuna vastakkain sodan kanssa. Pastoraaliutopian vastakohtana on dystopia: esimerkiksi *Outdoor Struggling* -sarjan horisontaalisen rauhallisen tasangon kuvissa on usein läsnä sodan uhka. Toki Kørnerin maalauksissa on kyse paljon muustakin kuin pastoraalista ja uuspastoraalista: ne esittävät kompleksista ja monimerkityksistä maisematilaa, jossa on läsnä uhka ja epäonnistumisen mahdollisuus ihmiselämän ongelmia symboloivien kapseleiden muodossa. Katson kuitenkin hedelmälliseksi verrata töitä pastoraalin ja uuspastoraalin kuvatyyppeihin, sillä nämä havainnollistavat hyvin utooppista pastoraalia. Taiteen historiassa ja kirjallisuudessa esiintyneet pastoraali ja uuspastoraali ovat esimerkkejä siitä, kuinka utooppinen pastoraali on kehittynyt maalaustaiteessa ja kirjallisuudessa sekä miten nämä ovat olleet vuorovaikutuksissa toisiinsa. Kørnerin maisemissa pastoraalin ikonografia ja metaforat ovat tunnistettavia, ja vertaankin taiteilijan tuotantoa seuraavaksi kuvataiteellisen uuspastoraalin ja pastoraalirunouden lisäksi Blochin (1986) pastoraalin käsitteeseen.

4.5 Blochin pastoraalin käsite

Ernst Bloch lukee pastoraalin osaksi utooppista maisemaa. Esimerkiksi kristillinen paratiisimyytti on pastoraali ja siihen liittyvät myös puhdas vesi, korkea vuori, ja kristallinen valo sekä maaseudun luonto. Pastoraali on vastakkaisuuksien tila, johon kuuluu utooppista kaipausta. (Bloch 1986: 792, 917, 919.) Tämä pastoraalin idea liittyy luontokäsityksen problematiikkaan. Kapitalistinen ja mekanistinen luontokäsitys asettuvat vastakkain esteettisen pastoraalin kanssa. Pastoraalin ideaan kytkeytyy ongelmallinen kahtiajako laadullis-esteettisen ja toisaalta mekaanisen laskelmoivan luontokäsityksen tai myös ”urbanin fysiikan” ja ”laadullisen maisemakokemuksen” välille (Bloch 1986: 918–919). Urbanilla fysiikalla hän viittaa muun muassa moderniin mekaniikkaan. Se on luontoa hyödyntävää toimintaa, kuten teollinen tai tieteellinen näkemys luonnosta objektina tai kaupunkitilan rakentamisen fyysiset ulottuvuudet ja moderni laskelmointi. Laadulliseen luontokokemukseen kuuluvat maisemamaalaus, maisematunne tai kokemus kauneudesta, ylevästä, rauhasta ja väreistä. Tulkiten Kørnerin maalauksissa sekä laadullis-esteettisen että mekanistisen luontokäsityksen. Jälkimmäisen näen modernina arkkitehtuurina ja

ongelmakapseleina ja edellisen luontoa ihannoivien elementtien, kuten puukujien, marskimaan, horisontin ja rannikon kuvaamisena.

Pastoraali määrittänyt vapaa-ajan tilana ja siihen liittyvinä vuoristo-, meri- ja metsäobjekteina. Pastoraali sisältää näkymän metsiin, vuorille ja merelle sekä rauhaan maan, jossa ihminen ei kuitenkaan ole ”levossa itsensä kanssa” (ibid.). Pastoraalinen luontokokemus on kaupungin ja maaseudun sekä urbaanin ja maiseman fysiikan erojen lievittäjä. Pastoraali on arkaais-romanttinen unelma konkreettisesta virkistymisestä vastaanottavaisessa luonnossa. Se on kuitenkin kapitalistisessa yhteiskunnassa vaikea toteuttaa. (Bloch 1986: 919.) Kørnerin maalausarjat *Outdoor Struggling*, *Human Architecture* ja *Running Problems* kuvaavat juuri tätä tilannetta, jossa pastoraali tarjoaa pakopaikan ja aktiivisen vapaa-ajanvieton mahdollisuuden kiihkeätahtisessa yhteiskunnassa.

Pastoraali on ihmisen vapautta silloin kun luonnollinen ympäristö toteutuu ”todellisena kotimaana, kotiseutuna tai kotina” (*Heimat*) ja inhimillinen vapaus sekä luonto ovat ”vastavuoroisessa riippuvuussuhteessa toisiinsa” (ibid.). Todellinen kotimaa viittaa marksilaiseen ajatukseen emansipaatiosta. Tämä vapaus on vapaa-aikaa häviämättömässä (”indelible”) pastoraalissa. Pastoraali on ”utooppinen levon maa” (”a utopian kind of restful land”) ja aktiivista vapaa-aikaa. (Ibid.) Yhdistän tämän Kørnerin kuvaamaan luonnossa retkeilyyn ja parempaa elämää tavoittelevaan urheiluun. Blochille todellinen luontokokemus tapahtuu aktiivisessa pastoraalissa.

Tulkitsen siis, että ajatus pastoraalista aktiivisena vapaa-aikana vertautuu Kørnerin maisemiin. Nykykulttuurissa luonnossa liikkumisella – blochilaisittain ”aktiivisella pastoraalilla” – tavoitellaan eksistentiaalista täyteyttä ja ykseyttä maailman kanssa. Luen näkemyksen aktiivisesta vapaa-ajan pastoraalista näkyvän erityisesti Kørnerin *Human Architecture* - ja *Life Attacks You* -sarjojen maisemissa. Maisemien etualalla kuvatut lenkkiosut tai taivaalla juoksevat ihmishahmot viittaavat lenkkeilyharrastukseen ja sen utooppisesti voimauttavaan kokemukseen.

4.6 Pastoraaliutopia yhteiskuntakritiikkinä

Havaitsen, että Kørnerin maisemissa on huomattavissa yllä keskustelemani Cosgroven tunnistama yhteiskuntakriittinen maisemankatsantotapa, pastoraalikuva-tyyppi tai -moodi, uuspastoraali sekä Blochin ymmärrys pastoraalista. Tarkastelen seuraavaksi, kuinka näen ne Kørnerin maalauksissa. Nähdäkseni erityisesti Cranstonin tunnistama horisontaalisen avoimen tilan ja vehreän maailman kuvaus yhdistävät Kørnerin työt pastoraalin ikonografiaan ja blochilaiseen näkemykseen esteettisestä pastoraalista. Väitän, että Kørnerin 2000-luvun valikoiduissa maalauksissa pastoraalin kuvatyyppeihin ja -moodiin viittaa niiden ikonografia, kuten vehreä avoin peltotila, Friisinmaan maaseutuidylli omenapuineen ja puukujineen sekä horisontaalisesti avartuva tasanko ja rannikko. Näihin näkyymiin sijoitetut liikkuvat ihmishahmot tai kengät merkitsevät lisäksi aktiivista vapaa-ajan tilaa. Ajattelen, että töissä ilmenee

erityisesti *middle landscape* -pastoraali, joka edustaa välitilaa maaseudun ja teknologian, kuten junan, sekä Blochin mekanistiseksi nimeämän luontokäsityksen välillä. Vuosien 2013–2020 maalauksissa törmäävät usein urbaani kulttuuri ja marskimaa.

Vaikka Kørner ei tietoisesti työstä pastoraalia eikä häntä innoita maisemataiteen historia vaan ennemminkin nykyhetken kuvaus²⁶², sijoitan hänen maalauksensa tähän taiteen historian pastoraalikuvien jatkumoon niiden ikonografian sekä metaforien myötä. Kørner ei omien sanojensa mukaan kuvaa utopioita, koska ne ovat hänelle täysin abstrakteja (JK 2018). Hän on keskittynyt maalaamaan nykyhetkeä ja ohikiitäviä näkyjä maisemassa. Katson kuitenkin teoksiin valikoituneiden maisemaelementtien lukeutuvan pastoraalin kuvatyypin utooppiseen repertuaariin. Friisinmaan rannikon ja vehreiden marskimaiden kuvaukset välittävät näkymän maaseutuidyllistä. Maalamalla laakeita maaseutumaisemia Kørner oman lausuntonsa mukaan kommentoi myös nykyistä tilannetta, jossa suuri osa väestöstä muuttaa kaupunkeihin (JK 2018).

Pastoraalin ominaisuuksina tunnistan Kørnerin töissä myös vastakohtat ja jännitteet, kuten urbanisaation tai tehomatalouden historiallista maaseutuidylliä vasten sekä toisaalta sodan ja rauhallista maaseutuelämää symboloivan horisontaalisen pellon tai rantamaiseman. Vastakohtaisuutta ilmentävät erityisesti maisemassa kuvatut pienet ja suuret kapselinmuotoiset ongelmat, pakolaiset, korkeat rakennukset, lenkkitossut tai kaupunkimaiset elementit. Niiden kontrastina on avoin horisontaalinen maisema, joka viittaa usein maaseutuun ja Tanskan rannikkoon.

Myös 1500-luvun venetsialaisille maalauksille tyypillinen itsetutkiskeleva pastoraalimoodi löytyy Kørnerin maisemista, joissa ylistetään auringon valaisemaa taivasta, puukujia sekä peltomaisemien ja merenrantojen avaruutta. Kørner pohtii näiden visuaalisten elementtien kuvallista voimaa (JK 2018). Ne välittävät luonnon ihmisessä herättämiä tunnelmia. Cranstonin mainitsemien renessanssin pastoraalimaalauksille tyypillisten toiminnassa kuvattujen staffaasihahmojen tavoin Kørner kuvaa ihmishahmoja lenkkeilyyn tai maalatun tilan läpi kulkemiseen keskittyneinä. Staffaasihahmot eivät ole tietoisia katsojasta ja puuhailevat omiaan. Maisemassa juoksevat hahmot viittaavat nopeatempoiseen nykyelämään ja fyysisen harjoituksen yhteydessä tehtävään ajatustyöhön (JK 2018).

Kørnerin maalauksissa näkyy lisäksi pastoraalille ominainen yhteiskunnallinen ulottuvuus. Maalaukset kommentoivat ajankohtaisia yhteiskunnallisia kysymyksiä, kuten monikansallisten yhtiöiden vaikutusta maisemaan, pakolaisuutta, ihmiskauppaa ja luonnonkatastrofeja. Yksi toistuvista teemoista taiteilijan töissä, esimerkiksi sarjassa *Caught* (2013), on ollut kamppailu elämys- ja kulttuuriteollisuudesta, kuten museoiden tarkastelu porvarillisina tiedonvälittäjinä globaalin kapitalismin aikakaudella ja – filosofi Michel Foucaultin sanoin – ”äärimmäisen kehityksen utopioina”.

²⁶² ”I don’t like (ideal like paradise) [– –] I’m more interested in the moment now. This is direct. This is what happens at the moment [– –]. For me painting is all about the contemporary [– –]. I definitely have an interest in the current situation.” (JK 2018.)

Tähän liittyy niin ikään kokemustalouden dystooppisten seurausten, kuten mentaalisen vankilan luomisen, pohdinta. (Larsen 2013: 13.)

Thomas Gainsborough'n (Barrell 1980: 52) perintöä jatkaen Kørner kuvaa maisemaa kriittisesti. Kørnerin idyllisissä pastoraaleissa yhteiskuntakriitikki näkyy muun muassa pastoraalin problematisoimisena utooppis-dystooppisten värisävyjen, kuten keltaisen, ja kuvallisia ongelmia symboloivien elementtien avulla. Taidekriitikko Oliver Basciano (2017: 141) tunnistaa Kørnerin töissä uhkaavan tunnelman, kuten luonnonkatastrofin tunnun.²⁶³ Toisella katselukerralla ja maalausten nimien lukemisen jälkeen maalauksista paljastuu vähitellen pastoraalin ranta- tai peltomaiseman taakse kätkeytyvää dystooppista, muun muassa markkinavoimien tai sodan ohjaamaa todellisuutta tai ongelmia.

Kørnerin maisemat sisältävät symbolisia elementtejä, kuten Adidas-lenkkitosuja, kasvotonta nuorisoa tai globaalien kapitalististen instituutioiden mainoskylttejä. Niissä on myös abstrakteja maalijälkiä tai kapselimuotoja, joiden katson viittaavan muun muassa psykologisiin ongelmiin. Kuten Coomer (2013) toteaa, kapselimuodot liittyvät taiteilijan töissä toistuvaan ihmiselämän ongelmien pohdintaan. Pastoraalimaisemisissaan Kørner kommentoi tanskalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin nykytilaa. Luen ongelmia kuvaavat maalaukset yhteiskuntakriittisenä pastoraalina.

Postmoderni toisistaan irrallisten elementtien, kuten mainoskylttien, esittäminen muistuttaa nopeista maisemia muovaavista muutoksista, kuten rakentamisesta ja yhteiskunnan pirstaloitumisesta. Kørnerin maalaukset käsittelevät muun muassa maisemaestetiikan ideologista käyttöä mainos- ja elokuvateollisuudessa. Kahtena tarkentavana esimerkkinä maalauksessa *Booked Hotel* (2003, akryyli kankaalle, 150 x 120 cm) hotellin kyltti hohtaa painostavaa keltaista valoa horisontissa vesillä olevien veneiden takana. Maalauksen *Global Fruit* (2003, teippi, huopakynä ja akryyli kartongille, 70 x 100 cm) luen puolestaan viittaavan globaaliin kapitalismiin ja mainosgrafiikkaan. Tulkitsen, että näiden maalausten monumentaalinen koko ja viittaukset mainoskylttien formaattiin käsittelevät mainosten valtaa 2000-luvun kuvakulttuurissa. Kørner tutki visuaalisesti tuotemainontaa ja globaalia ruokateollisuutta uudemmassa näyttelyssään *John Kørner: Intercontinental Super Fruits* Detroitin nykytaiteen museossa (Museum of Contemporary Art Detroit, 18.11.2021–30.1.2022).

Ongelmat ovat Kørnerille keskeisiä aihepiirejä. Kuraattori Marie Nipperin (2017: 15) sanoin Kørner käsittelee aiemmassa ja nykyisessä tuotannossaan ”dramaattisia kohokohtia ja tapahtumia, jotka vaikuttavat hänestä ongelmilta”. Taustalla on idea taideokeksesta, ”[– –] jonka aiheena on hankala tai kompleksinen luonto”. Kørner pyrkii ”muuttamaan, kääntämään ja esittämään tätä ongelmallista luontoa käyttämällä

²⁶³ Oliver Bascianon (2017: 141) mukaan ”[– –] anxious feeling pervades much of Kørner's work. His paintings have a dreamy-come-nightmarish looseness to their composition, in which objects loom large and catastrophes are prone to happen.”

vähäeleistä, vaihtelevaa ja poeettista muotokieltä.” Kørnerin hypoteesi on, että ”[– –] on täysin mahdollista maalata problemaattisia asioita.” (Nipper 2017: 15.)

Kuraattori ja taidekriitikko Max Andrews (2017: 183) mukaan Kørnerin töissä keskeiset ongelmat ilmenevät fyysisesti muun muassa huomiota herättävien pikkukivien näköisten esineiden muodossa, jotka muistuttavat *Fallen Fruit from Frisland* -sarjan maalauksissa olevia kapselimuotoja.²⁶⁴ Andrews (2017: 195) mukaan Kørner ajattelee ongelmia uudella tavalla ”eikä pelkää ongelmanratkaisun kannalta”.²⁶⁵ Hän vertaa Kørnerin tapaa kuvata ongelmia filosofi Michel Foucaultin käsitykseen problematisoinnin metodologiasta tai historiasta ”vaihtoehtona autoritatiiviselle totuuden lausumiselle”. Problematisointia on muun muassa sen pohtiminen, miten joistakin asioista tulee ongelmia. (Andrews 2017: 195)

Kørner kuvaa suurina ongelmina luonnonkatastrofeja. Andrews (2017: 196) näkee taiteilijan esittävän luonnonkatastrofiongelmaa, kuten installaatiossa *Tsunami with Dancefloor*, filosofi Timothy Mortonin termin hyperobjektina. Termi tulee Mortonin objektorientoituneesta ontologiasta ja tarkoittaa asioita ja ilmiöitä, jotka ovat ihmiselämää pitkäkestoisempia. Ne ovat niin suuria, että niitä ei voi kuvitella kokonaisuudessaan, kuten tsunami. Andrews vertaa Kørnerin esittämiä ongelmia tällaisiin hyperobjekteihin. Maalaukset esittävät ”kompakksuuden”, jossa ”sotkeudumme sitä enemmän ongelmiin mitä enemmän ymmärrämme niiden luonnetta ja vaikutuksia asioihin” (Andrews 2017: 199).²⁶⁶ Monimutkaiset ongelmat, kuten luonnonkatastrofit eivät ole yksiselitteisesti ratkaistavissa. Tulkitseen Kørnerin kuvaaman tsunamiongelman välittävän Burken (2005: 111) ylevän käsitettä, jonka mukaisesti ylevää on ihmistä pelottavat sääilmiöt, kuten Basciano (2017: 138) tunnistaa Kantin ylevän työssä. Samoin *Space Train* -sarja, joka oli esillä Helsinki Contemporary -galleriassa vuonna 2018, tutkii ylevän horisontaalisen perspektiivin kautta ihmisen suunniteltua muuttoa Mars-planeetalle. *Liquids and Lights* -sarja taas tutkii jäätiköiden sulamista esteettisesti (Helsinki Contemporary 2022). Ilmastonmuutoksen teemaa käsittelevät myös Kørnerin vuoden 2023 maalaukset vuorten kuvauksillaan, kuten esimerkiksi *Running Water Results* (2023, 180 x 150 cm).

Kørnerin maalauksissa on tunnistettavissa ylevä kuvatyppi, jossa hyödynnetään avaraa horisontaalisuutta. Rosenblumin (1988: 126) tulkinnassa ylevää on esimerkiksi

²⁶⁴ ”The physical occurrence of problems has long been a pervasive feature of John Kørner’s art and its wrangling with the scope and depth of social coexistence.” (Andrews 2017: 195.)

²⁶⁵ ”[– –] Kørner’s art imagines an effective discursive possibility for thinking about problems – neither large nor small – aside from the problem solving.” (Ibid.)

²⁶⁶ ”The Kørner problem, like the Morton hyperobject, presents a conundrum: the more we understand its nature and its effects, the more we find that we are enmeshed with them. Like Foucault’s characterisation of problematisation, our options are constrained. Forever problems. We are inside a hyperproblem.” (Andrews 2017: 199.)

laajan vesistön ja taivaan kohtaaminen horisontissa, kuten Edvard Munchin maalauksessa *Elämän tanssi* (1899–1900) ja Caspar David Friedrichin maalauksessa *Elämänvaiheet* (*Die Lebensstufen*, 1835). *Space Train* -sarjan maalauksista *Low Earth Orbit* (2018, 150 x 120 cm) ja *Between Two Heavens* (2018, 240 x 180 cm) kuvaavat tällaisen laakean pinnan ja taivaan horisontaalisen kohtaamisen etelätanskalaisena kanava- tai rantamaisemana sijoitettuna Marsiin.

Kørnerin maalauksissa monitahoiset ongelmat viittaavat eri osa-alueille luonnonkatastrofien lisäksi. Pienet ja suuret ongelmat kulkevat punaisena lankana hänen pastoraalimaalauksissaan.²⁶⁷ Maisema toimii näyttämöllisenä tilana nykyihmisten kokemille moderneille ongelmille. Suuret yhteiskunnalliset ongelmat kuten sota tai ihmiskauppa ovat esillä sarjoissa *War Problems*, *Outdoor Struggling* ja *Women for Sale*. Taiteilija asettaa 2000-luvun maalauksissaan vastakkain pastoraalin ja globaalit ongelmat, kuten ihmiskaupan, sodat, uusliberalistisen kaupankäynnin, tuotantotaloudelliset jännitteet lokaalin ja globaalien välillä sekä monikansallisten yhtiöiden kulttuurisen ylivallan. Ajattelenkin, että Kørnerin töihin heijastuu esimerkiksi yhteiskunnallinen epäjärjestys, jota muun muassa Euroopan Unionin 2000-luvun uusliberaali ideologia on edistänyt muodostaessaan EU-maista yhtenäistä ”perhettä”. Poliitikan tutkija Andrew Vincent (2009: 337) määrittelee uusliberalismin ideologiana, joka pyrkii ”identifioimaan säännöstelemättömän vapaan markkinajärjestyksen kaiken tehokkaan resurssien jaon pohjaksi”. Maalauksissaan Kørner usein kommentoi markkinatalousideologiaa. Katson, että juuri utooppisen pastoraalimaiseman avulla taiteilija kutsuu katsojan kriittisesti reflektomaan nyky-yhteiskunnan ongelmia.

Maalauksissa näkyy vastakkainasettelu ongelmien ja utooppisen pastoraalin välillä. Pastoraalinen rantamaisema toimii näyttämötilana rikkoutuneille moderneille perheille. *The Family* -näyttely Galleri Bo Bjerggaardissa Kööpenhaminassa (2013) reflektoi Kørnerin kiinnostusta ihmisten rooleihin laajemman yhteisön jäseninä (Høgsbro 2013). Usein maalauksissa rantamaisemissa kuvatut perheet nähdään kuluttajayhteisönä ja osana laajempaa yksilöiden verkostoa, kuten Høgsbro huomioi. Valokeila maalauksissa osuu marginaalisiin, epävirallisiin ja kodittomiin perheisiin, kuten ”pyöräilijöihin [– –] ja puistonpenkkitalokamuksiin” (ibid.). He muodostavat yhteisöjä julkisuudelta piilossa oleviin tiloihin.

Ongelmat on Kørnerin töissä toistuvasti sijoitettu tanskalaisiin tasanko- ja rannikkomaisemiin. Kuten Fredric Jameson (1989: 243) toteaa, postmodernin

²⁶⁷ Nipperin (2017: 130) mukaan Kørner on aineellistanut ongelmia vuodesta 1998 lähtien kananmunan muotoisina veistoksina eri värein, materiaalein ja formaateissa. Kananmunan muotoisina ne ehdottavat hänen mukaansa hyvin abstrahoituja humanoidihahmoja. Ne esittävät, että ”me ihmiset olemme se ongelma, ja se on myös ok”. (Nipper 2017: 133.) Roland Barthesia (2000) lainaten Nipper (2017: 133) toteaa, että ongelmat ovat jotakin, jota välttämättä kulutetaan ennakoivasti ja kasvavissa määrin, jos ei vahingoniloisesti.

aikakauden ihmisen maailmankokemusta ohjaa ennemminkin tilan kuin ajan kokemus. Tällainen tilakokemus on mukana lokaali–globaali-keskustelussa paikallisen maiseman kokemisesta (Jones & Olwig 2008; Eller 2008). Tanskassa käytävää globaalia ihmiskauppaa käsittelevissä *Women for Sale* -sarjan maalauksissa paikalliseen tanskalaiseen pastoraalinäkymään on yhdistetty ihmishahmoja ja maisemia vieraista maista. Etualalle sijoitetut seksityöläiset ja ihmiskaupan uhrit on kuvattu ympäröivän maiseman kaipausta ehdottavassa moodissa. Ihmiskaupan uhrit on sijoitettu horisontaalisten peltomaisemien lisäksi eksoottisiin merenrantaanäkymiin. Maisema symboloi onnea, jota nämä naiset ehdottavat. Maiseman tunnelmalatauksen luo usein taustan auringonlasku tai -nousu, hohtava taivaan valo ja horisontti. Tulkitsen, että ne yhdessä ehdottavat utooppista Arkadiaa uuspastoraalin tyyliin. Jännitteisissä maalauksissa asettuvat vastakkain kulta-ajan unelma ja ihmiskauppaongelma. Teokset ovat yhteiskuntakriittisiä pastoraaleja.

Suuret yhteiskunnalliset ongelmat kuten pakolaisuus näkyvät *Outdoor Struggling* -sarjan maalauksissa. Aiheet tulevat uutismediasta, kuten *Women for Sale* ja *War Problems* -teossarjoissa, joissa ihmishahmot on kuvattu horisontaalisesti avoimissa maisemissa. Työt kommentoivat Kørnerin mukaan nykytapahtumia maisematilassa (JK 2018). Hänelle on tärkeää, että työt käsittelevät todellisuutta. Hän rakentaa maalauksen uutisten pohjalta sekä oman tulkintansa ja mielikuvituksensa avulla. Maalaukset osoittavat empatiaa sodassa menehtyneitä sotilaita (*War Problems*) ja kidnappattuja ihmiskaupan uhreja (*Women for Sale*) kohtaan.

Taiteilija on sijoittanut *Outdoor Struggling* -sarjassa Friisinmaan suo-, merenranta- ja peltomaisemaan pakolaisiin viittaavia figuureja. Hahmot muistuttavat sodasta ja paremman elämän tavoittelusta. Kørnerin käyttämät staffaasihahmot liittävät taustan pastoraali-idyllin nyky-yhteiskuntaan ja sen sosiaalisiin ilmiöihin. Tulkitsen, että *Outdoor Struggling* -sarjan maalauksissa avartuva marskimaan maisema korostaa maalausten esittämää pakolaisongelmaa. Positiivinen pastoraaliksi lukemani tila kontrastoituu sodan kuvauksella. Maalauksissa vallitsee Vergiliuksen *Paimenlauluissa* kuvatun tilanteen tavoin jännite rauhan ja sodan välillä. Sodan dystooppinen todellisuus on havaittavissa utooppisessa, horisontaalisesti lupauksellisessa maisematilassa.

Maalaus *Outdoor Struggling II* (2015, akryyli kankaalle, 80 x 200 cm) kuvaa miehen Adidas-lenkkareissa kantamassa toista ihmiskehoa olallaan ja kulkemassa läpi taivaan horisontaalisessa peltomaisemassa. Sota on läsnä. Hahmo kävelee taivaalla pilvien luona, ikään kuin toisessa todellisuudessa. Kørner näkee maalauksen avoimen, tulvavesien osittain peittämän lietemaarannikon symboloivan horisontissa saavutettavaa parempaa huomista (JK 2018). Myös maalauksessa *The Struggle is Real* (2015, akryyli kankaalle, 60 x 130 cm) kuollut hahmo makaa taivaalla avoimessa rannikkomaisemassa, jossa Andrews (2017: 190) sanoin maiseman topografian tappavuus on havaittavissa epätoivoisen pakolaisuuden myötä.



Kuva 80. John Kørner, *Outdoor Struggling II*, 2015, akryyli kankaalle, 80 x 200 cm. Kuva: John Stoel.

Maalaukset kuvaavat 2000-luvun pastoraalin vaarallisena tilana. Andrews (2017: 189) näkee esimerkiksi Kørnerin maalausten *Outdoor Struggling II* (2015) ja *The Struggle is Real* (2015) ominaispiirteiksi köyhyyttä pakenevan suuren ihmisjoukon liikehdinnän, luonnonkatastrofit ja sodat. Andrews (2017: 190) tulkitsee *The Struggle is Real* -maalauksen avointa marskimaan maisemaa ”keskeytymättömästi vaivalloisena paikkana, joka ei sijaitse täysin vedessä eikä vankalla maaperälläkään”. Hän näkee *Outdoor Struggling* -sarjan maalausten kuvaavan ”merellistä maailmaa” eikä ”harmonista vihreää pastoraalia”. Maalauksessa korostuvat ”luonnon eroosio, maatuminen ja maaperän liikkuminen”. (Ibid.)

Vaikka maalausten *Outdoor Struggling II* ja *The Struggle is Real* maisemasta puuttuu Andrewsinkin tulkinnassa pastoraalia merkitsevä vehreys, näen vihannoivan Tanskan maaperän kuvauksessa kuitenkin pastoraalisuutta. Maalauksista löytyy viitteitä kasvillisuuteen, kuten marskimaan (*marsken*) ravintopitoiseen ruovikkoon. Lisäksi pastoraalia merkitsee niissä blochilaisittain ajatellen myös horisontaalinen merinäköymä. Merellinen näköymä lukeutuu sekin nimittäin Blochin (1986: 819) pastoraalin luonnehdintoihin. Jo Vergiliuksen *Paimenlauluissa* paimen kävelee merenrannalla, ja meren sekä ruovikon kokemus nivoutuu siten pastoraalikertomukseen hyvin pitkällä jatkumolla (ks. esim. Vergilius 2004: 62, 7. eklogi).

Outdoor Struggling -sarjan maalausten voidaan siis nähdä kuvaavan kriittisen uuspastoraalin tavoin yhteiskunnallisia olosuhteita, kuten sodan dystooppista todellisuutta. Näkökulma lähenee yllä kuvaamaani Cosgroven (1998) määrittämää kriittistä pastoraalimaisemataidetta. Maalaukset ehdottavat kuitenkin samalla pastoraali-idyllin olemassaoloa horisontaalisena mahdollisuuksien tilana. Ajattelen, että vaikka maisema on uhkaava, siihen sisältyy toiveunen aspekti Kørnerin mainitsemman lupauksellisen horisontin muodossa. *Outdoor Struggling*- ja *Fallen Fruit From Frisland* -sarjojen töissä korostuva horisontaalinen avartuvuus merkitsee Kørnerin mukaan haaveikasta ja avointa maisematilaa. Kuten taiteilija toteaa, horisontti

symboloi avoimia mahdollisuuksia ja positiivista tilaa. (JK 2018.)²⁶⁸ Katson taiteilijan näkemyksen olevan linjassa Blochin (1986; Reiners & Seppä & Vuorinen 2016, 86) horisontin määritelmän kanssa.

4.7 Blochin horisontti ja Kørnerin idea avoimuudesta

Horisontaalisuus on keskeistä Kørnerin maalaussarjoissa *Outdoor Struggling, Life Attacks You* ja *Fallen Fruit from Frisland*. Näissä maalauksissa toistuvat kaksi pastoraalista kuva-aihetta, merenrantamaisema ja peltomaisema, horisontaalisina laakeina tiloina. Taiteilija kertoo tehneensä vuosina 2016–2018 maalauksia tasaisista maisemista, kuten marskimaasta ja kanavamaisemista, joita löytyy Etelä-Tanskasta, kuten Friisinmaalta, kuin myös naapurista Hollannista ja Saksasta. Hän kuvaa näitä maisemia hyvin tunnistettaviksi, koska ne näkyvät jo kaukaa. (JK 2018.) Samankaltainen visuaalinen asetelma löytyy erityisesti Blochin toiveunenomaisen horisontin metaforasta. Kørnerin merenranta-, kanava- ja peltomaisemaa yhdistävät laajan tilan kokemus ja tunne katsojaa ympäröivästä avarasta horisontaalisuudesta, jonka luen Blochin (1986: 799–800) toiveuniin yhdistämän avartumisen ja horisontin, sekä perspektiivin termien avulla. Horisontti on Blochille (1986: 799, 848–849) tällaisen avartumisen merkitsijä: perspektiivi luo illuusion, jossa avartumisen tuntu ilmenee vaikutelmana siitä, että kuva jatkuu aina horisontin taakse ja zeniittiin laajenevana kehänä. Etäisyyttä kohti avartumisen efektin hän löytää ainakin Jan van Eyckin maalauksesta *Kansleri Rolinin Madonna* ja Danten *Paradisosta*.

Bloch (1986: 7) yhdistää tietoisuuden horisonttiin odotuksen ja tietoisien aikeiden uuden mahdollisuuden toteuttamiseen. Da Vincin *Mona Lisan* taustamaiseman yksityiskohtainen aamunkoiton hetki symboloi ennakkoavistuksen perspektiiviä, olemisen ”toiveunen olotilaa”, sekä pysyvää parantumattomuutta. Kuvaillessaan *Mona Lisan* taustaa Bloch avaa toivemaiseman käsitettään ”alkuperäisen avoimen horisontin unelma-arvona”. Hän näkee *Mona Lisan* sommitelman yhtenä toivemaiseman prototyyppinä. (Bloch 1986: 819–820, 836.) Toivemaiseman käsitteelle on ominaista maailmanmaisemista tutut perspektiivinen tilantuntu, avautuminen etäisyyden tilaan ja katsojan katseen johdattelu kohti horisonttia. Horisontti on Blochille metaforinen termi, joka liittyy keskeisesti hänen ajatukseensa toivosta.²⁶⁹

Etäisen horisontin luoma tilan tuntu ja sen sisältämä mahdollisuuden metafora, kuten toiveunenomainen avartuminen ja perspektiivi toistuvat Blochin

²⁶⁸ Samankaltaisesti kuraattori, taidehistorioitsija Gitte Ørskou (2006: 8) toteaa, että Kørnerin taiteessa näkyy horisontteja katseleva taiteilija: ”The human being who sees horizons in the blue brush strokes and birds in the black ones.”

²⁶⁹ Bloch (1986: 75, 146, 238, 749, 752, 793, 799, 810) käyttää horisontti-metaforaa useaan otteeseen havainnollistaessaan toivon filosofiaansa.

maisemallisessa ajattelussa. Esimerkiksi utopian estetiikkaa käsittelevässä tekstissään ”Taiteellinen ilmentymä näkyvänä esi-ilmentymänä” hän kuvailee horisonttia metaforana todellisuuteen yhtä lailla kuuluvista sisäisestä minuudesta ja ulkoisesta maailmasta. Todellisuus sisältää mahdollisuuksia, kun tulevaisuus eli ”horisontti” otetaan huomioon. Havaittavan maailman lukuisat todellisuudet saavat taideteoksessa oman todellisuutensa. (Bloch [Reiners & Seppä & Vuorinen 2016, 79, 8].) Taiteen totuuden voisi ymmärtää taideteoksissa juuri näiden useiden todellisuuksien, kuten maailmankuvien, välillä käytävänä vuoropuheluna.

Bloch in esittämä näkemys realistisesta taideteoksesta asettuu vastakkain formalistisen taiteen kaavamaisen todellisuuden kanssa. Realistinen hyvä taide huomioi maailman keskeneräisyyden ja materiaalin jatkuvan liikkeen. Taideteos ei tuolloin esitä eristettyä kokonaisuutta vaan prosessiin liittyvän, vielä tendenssimäisen ja piilevän asiain kokonaisuuden. Taide saa vaikutteita materiasta, havainnosta, elämästä ja sen prosesseista, joissa häilyy se ”todellinen”, johon on sisällyttävä ”todellista mahdollisuutta”. Näkemys kytkeytyy horisontin ajatukseen, kun taide ei esitä vaan tulkitsee maailmaa, jonka tulevaisuus on ”laveana avautuvaa”. Blochin näkemyksessä realistinen taide ottaa laajat horisontit vastaan huomioimalla kaiken muuttuvuuden. Tällöin myös mahdollisuudet tulevat osaksi tätä avointa dialektista asennetta maailmaan eli materiaalin liikkeen huomioimista. Blochin ajattelussa ”avoin” toistuu esimerkiksi hänen käyttämänsä avoimen horisontin maisemametaforan muodossa. (Bloch 2016 [1959]: 75–86; Roivainen 2017.)

Kirjallisuudentutkija Darko Suvin toteaa, että Bloch työsti horisontin käsitettään fenomenologian pohjalta yhteiskunnallis-poliittiseksi käsitteeksi marksilaisuuden lämpimän virran²⁷⁰ sisällä. Käsite kytkee kuvitteellisen tilan teollisen ja porvarillisen vallankumouksen aikaan. Suvin soveltaa Blochia (”Theses on the Concept of Progress”) ja katsoo, että utopia on ei-vielä-manifestoitunut ja ettei siten ole olemassa lopullista klassista tai kanonista utopianismin paikkaa. Tämän hän määrittää horisontin dominoivana locuksena. Locus ”vuorovaikuttaa Horisontin kanssa, joka tekee dynaamisen, avoimen utopian.” (Suvin 1997: 132–133.)²⁷¹ horisontin, locuksen ja orientaation kategoriat liittyvät mahdollisten maailmojen (*possible worlds*) käsitteeseen. Blochin termein meidän tulisi katsoa kohti mahdollisuuksien avointa merta, joka ympäröi todellista. Tuossa meressä vaanivat todellisuuden kauhut, kuten sota, nälänhätä ja ihmisten sekä planeettojen hyötykäyttö. Ensinnäkin ihmisten on opittava dynaamisen utopian ja horisontin oppi. Utopiat ovat avoimia kuvitteellisia kokeiluja,

²⁷⁰ Filosofi Keijo Lakkalan (2012: 61) sanoin: ”Lämmin virta puolestaan viittaa marxismien emansipatoriseen intentioniin (Bloch 1986, 209). Lämmin virta sisältää sekä motivaation vallankumoukselliselle praksikselle, että tämän praksiksen viimekätisen päämäärän (Levitas 1997: 73).”

²⁷¹ Ks. myös Bloch, Ernst 1966. *Tübinger Einleitung in die Philosophie* 2. Nachdruck. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

joissa sekä teknokraattinen kylmän virran marksilaisuus että toivoon ja idealismiin keskittyvä lämpimän virran marksilaisuus kohtaavat dialektisesti. Utopia on metodi, joka löytyy ihmisen kuvittelukyvyistä. (Suvin 1997: 127–128, 131–133, 135–136.)

Blochin ajatus toiveunenomaisesta horisontista sekä perspektiivistä ja Suvinin näkemys Blochin horisontin käsitteestä ovat sovellettavissa Kørnerin maalauksiin, jotka kuvaavat avointa horisonttia yhdistettynä todelliseen kriisiin kuten sotaan (pakolaisten kuvaus) ja modernin elämäntavan tuomiin ongelmiin. Kørnerille mielikuvitus on kaikkein tärkein työkalu (Christoffersen 2013: 118), mutta samalla hän pyrkii kuitenkin kuvaamaan nykyhetken todellisuutta. Katson Blochin horisontista tekemien tulkintojen olevan luettavissa etenkin maalausten horisontaalisuudessa. On tulkittavissa, että Kørner visualisoi vuosien 2013–2022 töissään Blochin termein horisontin metaforaa ja näköalaa paremmasta maailmasta. Blochin määrittelemä horisontti liittyy yleisinhimilliseen kokemukseen siitä, että horisontaalisuus tuo elämään uusia mahdollisuuksia, kuten myös Kørner toteaa (KJ 2018). Hänen maalauksissaan katse ohjataan horisonttiin, ja usein keltaista aamunkoiton tai auringonlaskun hetkeä kuvaava taivas lupaa *Mona Lisan* sommitelman tavoin toiveunen kaltaista olotilaa. Maalaus *Architecture, Apples + Vegetables* (2015, 180 x 240 cm) sisältää *Mona Lisan* kaltaisen sinikeltaisen taustamaiseman. Kørner kuvaa Blochin realistisen taiteen määritelmän mukaisesti maailmaa prosessina. Teokset kommentoivat ja saavat alkunsa ympäröivästä yhteiskunnasta sekä ohikiitävistä konkreettisista havainnoista. Ne tulkitsevat maailmaa ja sen laveaa horisonttia. Taiteilija pohtii niissä nykyihmisen valinnanvapautta ja mahdollisuuksia löytää elämälle suuntia. Avaran maiseman horisontti ja puukujat ovat tässä keskeisiä symboleita. Maalauksissa *Polar Windows* (2022, 180 x 240 cm), *Life in Front of Fiction* (2013), *Between Two Heavens* (2018, 240 x 180 cm), *Running Towards White* (2019, 240 x 180 cm) ja *The Human Mountain* (2016, 150 x 120 cm) horisonttia peittää valkea maalikerros, joka saa aikaan vaikutelman siitä, että hahmot sulautuvat etäisyyden usvaan.

Jani Närhi näkee horisontin osana ihmisen ihannemaisemaa. Närhen (2009, 90–98, kuvat 3 ja 4) mukaan kumpuileva horisontti kuuluu mieluisan ympäristön piirteisiin ja paratiisimaisemaan. Närhen ja Blochin tulkintoja mukailen tunnistan avaran laajan näkymän utooppisen merkityksen Kørnerin maalauksissa. Etenkin maalaussarjojen *Fallen Fruit from Frisland*, *Life Attacks You* ja *Outdoor Struggling* pelto- ja rannikkomaisemissa horisontaalinen avaruuden tuntu suhteutuu mielessäni Blochin käsityksiin utooppisesta horisontista ja perspektiivistä sekä utooppisen perspektiivin aatehistoriaan.

Kørner kokee laajat maisemat ”esteettisinä” (Nipper 2017: 19).²⁷² ”Avoimen maiseman” hän näkee ”suunnattoman vastaanottavaisena”, koska laajenevat näkymät antavat

²⁷² Myös Kørnerin *Life in a Box* -näyttelyn (31.1–23.3.2019, Galleria Victoria Miro, Lontoo) työssä *Water in the Corridor* (2019) näkyy kiinnostus horisontaalisesti aukeavan maiseman symboliseen merkitykseen. Laatikon sisältä suoraan horisonttiin vertikaalisesti virtaavan kanavan vesi ehdottaa mahdollisuuksista etäisessä horisontissa, joka aukeaa suljetusta tilasta.



Kuva 81. John Kørner, *Polar Windows*, 2022, akryyli kankaalle, 180 x 240 cm. Kuva: Anders Sune Berg.

”ihmisen päättää visuaalisesti ja vaistonomaisesti vaihtoehtonsa maisemassa”. (Ibid.) *Outdoor Struggling* -sarjan maisemissa kuvatut vaeltavat ihmiset selvittävät tiensä läpi heille tuntemattoman maan. Kørnerin sanoin hahmot kuvastavat yritystä paeta tai saavuttaa maisemaa. Tämän hän näkee avoimena tilaisuutena (JK 2018). Häntä kiehtoo visuaalisesti erityisesti tilanne, jossa ihmisen on pakko kulkea läpi horisontaalisen maiseman saavuttaakseen jotakin uutta, kuten paremman huomisen, joka siintää horisontissa (ibid.). Maalausten henkilöt kulkevat heille vieraassa maaseutumaisemassa. Taiteilijaa kiehtoo teema maiseman ylittämisestä jalan kohti uutta maata. *Outdoor Struggling* -sarjan maalausten staffaasihahmoja taustoittavat Friisinmaan tasangot sekä marskimaa. Kørnerin mukaan tämä avoin maisema ”esittää haasteen, koska siellä on vaikea navigoida ja se voi aiheuttaa masennusta sekä eksesissä olon tuntua.” (Nipper 2017: 19.) Hän on sijoittanut ongelman Friisinmaan pastoraaliin.

Kørnerin mukaan Friisinmaan maiseman tasaisuus tekee sen läpi kulkemisesta todella avoimen tilanteen. Hän kuvaa symbolisena maisemana avoimuutta, koska tilanteena se ”tarjoaa mahdollisuuksia”. Tilanteen (jossa pakolainen kulkee avoimella tasangolla) ”voi nähdä avoimen maiseman huomisen lupauksena” (JK 2018). Maiseman saavuttaminen saattaa tarjota mahdollisuuden selviytyä (JK 2018). Tämän symbolisen merkityshorisontin

tavoittelemisen hän katsoo kuuluvan ihmisyyteen ja selviytymisvaistoon. Avoin horisontin hän yhdistää pakolaisten etsimään uuteen maahan ja elämään joka voisi olla myös hänen omine sanoineen utooppinen maisema. (JK 2018.) Liitän *Outdoor Struggling* -sarjan maalauksissa kuvatut parempaa elämää horisontista etsivät ihmishahmot tähän taiteilijan näkemykseen vapauden tunteesta ihmiselämässä.

Ajatuksen avoimesta mahdollisuuksien maisemasta Kørner kertoo saaneensa pakolaisia kuvaavasta saksalaisesta mediakuvastosta. Kuva, jossa näkyi pakolaisia juoksemassa Itä-Saksan maaseudulla kaupunkien ulkopuolella kohti uutta maata ja ottamassa maisemaa haltuunsa herätti hänessä toivoa. Hän kytkee *Outdoor Struggling* -sarjan maalauksissaan mediakuvaston taltiointeja todellisuudesta omiin kokemuksiinsa Saksan ja Etelä-Tanskan laakeista maisemista. Hän yhdisti hahmot sitten tähän Saksan itäosista löytyvään avaraan marskimaan maisemaan ja sen symboliseen avoimeen horisonttiin. (JK 2018.) Kuvattu näkymä perustuu useampaan paikkaan, ja se siis vastaa Blochin käsitystä realistisesta taiteesta ja sen laveasta horisontista. Kørnerilla on sukulaisia Itä-Saksassa ja häntä kiehtovat alueen laakeat maisemat, joissa horisontti jatkuu katkeamattomana viivana (JK 2018).

Kørner pohtii maisemaidean avulla median välittämiä maailmankuvia. Hän käyttää maalauksissaan usein lähteinä uutiskuvastoa, jota hän seuraa aktiivisesti (JK 2018). Hänelle on tärkeää, että hänen maalauksensa perustuvat todellisuuteen. Maalaus mediumina mahdollistaa aiheiden kevyemmän, mielikuvituksellisen tarkastelun samalla kun työt pohtivat kriittisesti nykykulttuuria.

4.8 Kaupungistuminen, tehomaatalous ja nostalgia

Kørnerin mukaan maisemamaalauksen voi katsoa poliittisena tekona, koska kaikki keskittyy nykyään urbaanin tilanteen ja urbanisaation ympärille: fokus on suurissa kaupungeissa. Hänen mukaansa tänä päivänä suuret kaupungit pyörittävät instituutioita ja pienet kylät on jätetty omilleen. Tällainen tilanne on Tanskassa. Pieniä kyliä ympäröivät maisemat jäävät arvottomiksi – niillä on ainoastaan taloudellista arvoa viljelysmaana. Kørner on yllätynyt siitä, kuinka tämä pikkukyliä ympäröivä maaseutu on jätetty yksinomaan teolliseksi alueeksi. Hänen mukaansa tätä maaseutumaisemaa pienine kylineen ei enää pidetä yhtä tärkeänä kuin se oli menneinä aikoina, etenkin kun nykyään suurin osa ihmisistä asuu kaupungissa. Hän katsoo siksi poliittiseksi vastarinnaksi töissään kuvaamansa tilanteen, jossa maisema on enemmän kuin pelkkä tyhjä tila tai paikka. (JK 2018.)

Etenkin vuosien 2016–2018 maalauksissa taiteilija kuvaa tasaista maaseutumaisemaa, kuten marskimaata ja Friisinmaata. Teoksillaan hän kommentoi maiseman esteettistä arvoa ja osoittaa sen olevan enemmän kuin tyhjää tilaa. Samalla hän on kiinnostunut näistä maisemista avoimina tiloina ja huomisen tuomien mahdollisuuksien symboleina, kuten *Outdoor Struggling* -sarjan maalauksissa. Kørnerille



Kuva 82. John Kørner, *Architecture, Apples + Vegetables*, 2015, akryyli kankaalle, 180 x 240 cm. Kuva: Anders Sune Berg.

maisema merkitsee ”ihmiskunnan vanhoja mahdollisuuksia”. Hän on ollut kauan aikaa kiinnostunut tasankomaisemista kuten marskimaasta ja kuvasi niitä jo taidekouluaikoinaan. Maalaismaisema edustaa hänelle erilaista mittasuhdetta ja agendaa kuin kaupungissa asuminen. (JK 2018.)

Kørner kuvaa usein maalausarjoissaan *Fallen Fruit from Frisland*, *Outdoor Struggling* ja *Life Attacks You* maaseutua realistisesti pastoraalina, joka on ongelmallinen tai sisältää ongelmia. Maalauksista löytyy Williamsin (2016) englantilaiseen uuspastoraaliin kytkevä yhteiskunnallinen jännite. Kørner pohtii esimerkiksi, kuinka maaseutu siirtyy suuryhtiöiden omistukseen. Maalauksillaan hän tarkastelee kriittisesti tilannetta, jossa maaseudusta on tullut urbaanien keskittymien periferiaa ja joutomaata. Maaseutu on näin alkanut menettää maisemallista merkitystään ja siitä on tullut osa tuotantomaisemaa, joka kuuluu enemmänkin teollistuneeseen vyöhykkeeseen. (JK 2018.) Nämä ajatukset globalisoituneesta ruokateollisuudesta näkyvät etenkin hänen uudemmissa sarjoissaan *Intercontinental Super Fruits* (2021–2022) ja *Crazy Watermelon Shipping* (2020), joissa perspektiivi ja horisontti ovat keskeisiä elementtejä. *Fallen Fruit from Frisland* -sarjan maalaukset esittävät osaltaan ajatuksen kadotetusta kulta-ajasta, jolloin maaseutu oli erilainen ja kylät eivät olleet vielä näivettyneitä. (JK 2018.) Maaseudun ja kaupungin nivelosaa kuvaava pastoraali sijaitsee nykytodellisuudessa, jossa

maaseutu tyhjenee kaupungistumisen myötä. Maaseutu on tosin taas alkanut kiinnostaa etenkin esteettisen maisemansa puolesta. Korona-pandemian aikoina vuosina 2020–2022 Tanskassakin on koettu suuntaus, jossa ihmiset hankkivat asuntoja maaseudulta.

Tehomaatalous ja kaupungistuminen ovat toistuvasti kuvattuja ongelmia Kørnerin horisontaalisesti sommitelluissa pastoraalimaalauksissa.²⁷³ Uudemmat maalaukset sarjasta *Intercontinental Super Fruits* (2021) ja teokset *Living Architecture II* (2015, akryyli kankaalle, 100 x 80 cm, kuva Themsen 2016: 182) sekä *Larger than Life II* (2016, akryyli kankaalle 180 x 240 cm) havainnollistavat yhteiskunnallista pastoraalia, joka kertoo kaupungistumisesta. *Intercontinental Super Fruits* -sarjan maalauksissa te-



Kuva 83. John Kørner, *Adidas in Front*, 2015, akryyli kankaalle, 150 x 120 cm. Kuva: Anders Sune Berg.

homaatalouden elintarvikekauppa kohtaa pastoraalimaisen. Maaseudun laakeus korostuu maalauksessa *Larger than Life II*, jossa laaja maisema levittäytyy katsojan ympärille. Arkkitehtoniset tornimaiset muodot viittaavat kuitenkin pastoraalimaisemaan supistavaan kaupungistumiseen. Myöhäis- tai postmoderni arkkitehtuuri, kuten lasiset toimistokompleksit, leijuvat maalauksessa maaseudun yllä.

Samankaltaisesti *Architecture, Apples + Vegetables* -maalauksessa (2015, akryyli kankaalle, 180 x 240 cm) esittää porkkanan, kasvottoman figuurin etenemässä kohti

²⁷³ Samaa teemaa globaalin markkinatalouden tuotteista, ruokateollisuudesta, sen pulan ja ylijäämän maisemista ja mainosteollisuudesta Kørner tutkii myös Detroitin nykyaikaisen museossa järjestetyssä *Intercontinental Super Fruits* -näyttelyssä (2021). Kuten näyttelyn lehdistötiedotteesta todetaan: ”Intercontinental Super Fruits presents work that engages artist John Kørner’s visual explorations of the allure of product advertisement and globalization in the rapidly expanding commodities trade industry [– –]. This exhibition will encourage visitors to engage with the artist’s perspective about the nostalgic nature of the phenomena of the local, regional, national and global superstore. Rooted in the movement of food which has created landscapes of surplus and scarcity, the works presented represent the artist’s interest in the blurred lines between the fantastic and the idle.” (JK 2021, sähköposti.)

katsojaa sekä taustalla vanhan puutalon. Maanviljelyn perinne, jota multainen porkkana ja nauris naatteineen symboloivat, asettuu vastakkain kuvapinnan sivussa olevien modernin arkkitehtuurin kuvioiden kanssa. Kørner rakentaa näistä hieman irrallisista symbolisista elementeistä ikään kuin ilmassa liitävän kaavan tilasta maalauksen yksiväristä taustaa vasten. Kuvatut objektit leijuvat maalauksessa vastoin painovoimaa, kuten Themsen (2016: 28) toteaa. Tulkitsen, että *Architecture, Apples + Vegetables* -maalaus heijastaa moniulotteisen maiseman avulla globaalin modernin arkkitehtuurin törmäystä lokaaliin paikkaan ja sen tanskalaiseen tunnelmaan, jota katson erityisesti taivaan ja viljelysten välittävän.

Architecture, Apples + Vegetables -maalauksessa dominoiva elementti on vaalean-sininen yksivärinen tausta. Se sävyttää kuvatusta maisemasta unelmanomaisen näkyvän. Puolet etualalla kuvatun arkkitehtuurin moderneista muodosta häviää tähän tuntemattomaan siniseen, joka luo maalauksen tunnelman. Maalaus muistuttaa Blochin (1986: 799) esiin nostamaa toiveunenomaista etäisyyden ja äärettömyyden sinistä efektiä, kuten taivaan haalistumista pilviin. Tällainen toivemoodi on läsnä renessanssimaalausten maisemaikkunoissa.

Toisenlainen esimerkki pastoraaliin kätkeytyvästä yhteiskuntakriittisestä on muun muassa Kørnerin maalaus *Adidas in Front* (2015, akryyli kankaalle, 150 x 120 cm). Se kuuluu sarjaan maalauksia, joissa taiteilija kuvaa liikkeessä olevia urheilukenkkiä peltomaisemataustaa vasten. Kenkien kuvaamisen tapa viittaa tässä nähdäkseni myyntikuvastojen zoomattuihin kenkävalokuviin. Kørner asettaa tämän lenkitossujen mainoskuvaston dialogiin maaseutupastoraalin tai ylevän viljelemättömän vuoristo- tai merimaiseman kanssa. Urheilukengät nousevat taiteilijan peltopastoraalien päähahmoiksi kuin romantiikan ajan ylevissä maisemamaalauksissa seikkaillevat staffaasihahmot, kuten maalauksessa *Adidas Spezial* (2015, akryyli kankaalle, 150 x 180 cm) veden halki seilaava lenkkari. Siinä pittoreskit ja ylevät, kristallinkirkasta taivasta vasten piirtyvät vuoret luovat kontrastin kimmeltävällä merellä kohti utooppista horisonttia purjehtivalle Adidas-lenkkarille.

Joissakin maalauksissa, kuten teoksessa *Adidas in Front* (2015, akryyli kankaalle, 150 x 120 cm), maanviljelyn ja teollisuuden pastoraalimaisema on dialogissa kolmiulotteisten kenkämainoskuvien kanssa. Teoksen tulkintaa tukee Cosgroven (1998) ajatus siitä, kuinka läheisesti maiseman idea on kytköksissä maan hyötykäyttöön. Maalauksessa tuotteistettu kenkämainoskuva vertautuu maasta saatuun maanviljelytuotteeseen. Katson maalauksen siten kritisoivan opittua kolonialistista maiseman objektina hahmottavaa ”maisemallista katsetta” (Cosgrove 1998), joka kytkeytyy koko länsimaisen maisemataiteen historiaan, etenkin pastoraaliin ja ylevään kuvatyyppiin. Sekä kengät että vihannekset ovat globaalisti myytäviä tuotteita ja siten uusliberaalin globalisaation symboleja. Kørner on sijoittanut ne pastoraaliseen maisematilaan, ikään kuin korostaakseen maiseman roolia tuotteiden mainostamisessa. Tuotteiden myynnin ja teollistamisen dystooppiset ulottuvuudet tulevat osaksi utooppista pastoraalia.

Lenkkitosut symboloivat Kørnerille liikunnan iloa ja sen ihmistä muuttavaa voimaa (JK 2018). Kengät viittaavat juoksemiseen maisemissa *A Running Adidas Spezial* (2015, 60 x 130 cm) ja *The Human Mountain* (2016, 150 x 120 cm). Venetsialaisten pastoraalimaalausten sisältämän toiminnan sekä kaupungin kuvausten tavoin Kørnerin vuosien 2008–2020 maalauksissa Adidas-kengät toimivat subjekteina ja viestivät juoksemisesta, liikkeestä sekä urbaanista muodista keskellä maaseutu- ja merimaisemaa (JK 2018). Hänen näyttelynsä *John Kørner: Running Box* Riksidrottsmuseet-urheilumuseossa Ruotsissa (24.5–29.9.2019) käsitteli juoksemista yhä kiivas- tahtisemman nyky-yhteiskunnan metaforana.

Kengät symboloivat itsensä ylittämistä urheilun kautta ja urheilun liikkeelle lait- tavaa voimaa (JK 2018). Kørner kuvaa kiinnostustaan urheilun kykyyn yhdistää eri- laiset ihmiset ja luoda tunnelmaa (Nipper 2017: 19). Hänen maisemissaan ”ikoniset” Adidaksen Handball-tossut saavat symbolisen merkityksen. Taiteilija kuvaa kyseistä kenkämallia ”ensimmäisenä urheilukenkänä, josta tuli muotiobjekti”. Hänellä kenkä on ”liikkeen ja fyysisen liikunnan tai aktiivisuuden symboli.” (Nipper 2017: 19). Andrews in (2017: 190–191) sanoin Kørnerin maalauksissa esiintyvä kolmiraitainen *Adidas Spezial* -treenikenkä on ikoninen funktionaalinen tuote ja ”klassinen brändi tarkkanäköiselle kuluttajalle”. Siitä on tullut 1980-luvulta lähtien ”vapaa-ajan elämän- tyylijalkine” (ibid.). Toisaalta lenkkitosut esiintyvät ristiriitaisesti *Outdoor Struggling* -sarjan maalauksissa pakolaista symboloivien ihmishahmojen jalkineina. (Andrews 2017: 191.) Kengät ovat osa laajempaa ongelmaa, mutta toisaalta ne symboloivat Kør- nerille positiivista urheilun eteenpäin vievää energiaa (JK 2018).

4.9 Hohtava taivas ja ohikiitävät hetket

Kirkkaat ja kesäiset taivaat ovat tunnistettavia näkymiä useista pastoraalimaisemista, ja useimmista meille ne ovat esteettisesti miellyttäviä. Taivaanvalon maalauksellinen funktio oli tyypillinen alankomaisissa maisemamaalauksissa, kuten Jacob van Ruisdaelin (1628/9–1682) töissä. Taivaat ovat läsnä Leonardo da Vincin määritelmässä näkymistä, jotka antavat katsojalle tilaa kuvitella maailman (Cosgrove 1998; Gombrich 1966).

Kuvauksellinen taivaansininen sävy ja kirkas keltainen ovat hallitsevia poh- javärejä useissa Kørnerin maalauksissa. Auringonkeltaisen valon lisäksi sininen horisontaalinen tila, horisontti ja perspektiivin käyttö merkitsevät hänen kuvissaan toivoa ja mahdollisuuksia. Ne rakentavat kuvaan perusmoodin, jota kontrastoivat yhteiskunnallisia ilmiöitä symboloivat elementit, kuten *Outdoor Struggling* -sarjan horisontaalisen maiseman läpi vaeltavat ja horisontissa häämöttävää uutta elämää tavoittelevat, pakolaisia symboloivat ihmishahmot tai *Architecture, Apples + Vegetab- les* -maalauksen moderni arkkitehtuuri (JK 2018).

Ajattelen, että maaseutu ja rannikko näyttäytyy Kørnerin käsittelemien yhteis- kunnallisten ongelmien kontrastina usein positiivisessa valossa. Utopiaa symboloivat etenkin maalauksille ominainen keltainen tai taivaansininen hohto. Auringonlaskussa

häntä kiinnostaa sen kyky saada ihmiset keskittymään vain hetkeen ja unohtamaan muun. Keltainen merkitsee aurinkoa ja positiivisia asioita. (JK 2018.) Maalaustensa keltaista väriä hän kuvaa abstraktina, koska se on samalla ”vahva ja lämmin”, mutta myös ”sairas tungettelevaisuudessaan” (Nipper 2017: 27). Keltainen liittyy ”abstraktiin tilaan, joka voidaan luoda vain taiteen kautta” (Nipper 2017: 28). Sininen taivas on hänelle yhtä lailla tärkeä siinä, miten ihmiset yleensä kokevat sen positiivisena ja hyvänä säänä (JK 2018). Katson siten keltaisen ja taivaansinisen valon olevan yksi Kørnerin utooppisen pastoraalin merkitsijä.

Kørnerin tunteelliset maisemat esittävät usein taivaan, auringonvaloa tai valossa kylpevän meren ja pellon yllä olevan laajan horisontin. Toisinaan maalausten taivaat ovat melankolian pilvien täyttämät. (Themsen 2016: 9, 33–34.) Taiteilija toteaa kaikkien maalaustensa käsittelevän jollakin tapaa valoa. Valo puolestaan luo varjon, jonka avulla voimme kuvitella auringon – ja siten kaikki maalauksessa koskee myös aurinkoa. Maalauksen katsominen välittää hänelle tunnetta, kuten sininen taivas tai lenkkikengän maalaaminen sinisellä värillä veden peilipinnan tavoin häilyväksi. (JK 2018.) Pittoreskit, ylevät tai pastoraaliset maisemaelementit, kuten taivaan hohto, asetavat kuviin useimmiten positiivisen toiveunenomaisen tunnelman ja välittävät siten nähdäkseni ajatuksen utooppisesta tilasta. Yhtenä esimerkkinä tästä on panoraama-maalaukset *Life Attacks You I and II* (2015, akryyli kankaalle, 200 x 800 cm). Maalauksen kultainen aamunkoitto tai iltarusko ehdottaa pehmeää Arkadian kesäistä kirkkautta ja ylevää tunnelmaa. Rannan vesi on tyyni. Utooppinen horisontti välkehtii veden takana etäisyydessä ja merkitsee tulemisen tilaa ”prosessimaailmassa” (Bloch 1986; Schmidt 2014). Teoksen nimi viittaa romantiikan ajan maisemamaalausten esittämiin olemassaolon kysymyksiin. Valkoiset maalaamattomat alueet maalauksessa ovat ikään kuin aukkoja olemassaolossa tai Kørnerin kuvaamia hohtavia välähdyksiä ohikiitävistä hetkistä (JK 2018). Myös veden äärellä olevaa vuoristoa esittävää panoraamamaalausta *Twelve Hours* (2019, akryyli kankaalle, 290 x 600 cm) on mahdollista lukea tutkielmana päivän kahtenatoista tuntina koetun auringonvalon geologisesta ajasta sekä auringon nousun ja laskun suhteesta ylevän ja pittoreskin ideoihin.

Väripinnat ovat maalauksissa keskeisiä elementtejä ja tunnelman luoja. Kørnerin töiden on tulkittu leikkivän laskelmallisesti ”muotoa koskevan ja kromaattisen naivismin” kanssa ja olevan enemmän psykedeelisiä kuin idyllisiä (Larsen 2013: 9). Ensimmäisillä töillä työt kuvailevat iloisessa tunnelmassa kullankeltaisessa auringonvalossa kylpevän rannikon tai maaseudun kuin Claude Lorrainin pastoraalissa. Horisontaalinen näkyvä hohtaa keltaisen, valkoisen ja oranssin sävyissä. Etenkin 2000-luvun alun maalausten tunnusomainen keltainen väri maalauksen pohjavärinä tai taivaana merkitsee hänelle onnellisuutta ja aurinkoa (Themsen 2016: 6). Kørnerin itsensä mukaan auringonlaskun kirkas hohto tuottaa katsojalle iloa ja ihmettelyä (JK 2018).²⁷⁴ Liitän

²⁷⁴ Vrt. myös Container Productions & Tyk Film Aps & John Kørner 2006, DVD.

Kørnerin keltaisen Lorrainin pastoraalimaisemien kullankeltaiseen taivaaseen ja siten pastoraaliseen harmonian moodiin. Kuten Cosgrove (1998: 157) toteaa, keltaisen auringonlaskun moodi on tyypillinen Lorrainin pittoreskeille ja pastoraaleille maalauksille (ks. esim. *Pastoraalinen maisema*, 1645 tai *Ihanteellinen maisema, Pako Egyptiin*, 1663). Näen siten tässä pastoraalin merkitsijänä Kørnerin keltaisen taivaan. Päätelen, että auringon värjäämä nostalgisesti kuvattu taivas tai tanskalainen ranta on Kørnerille idyllin symboli.

Toisella silmäyksellä töistä paljastuu kuitenkin psykedeelinen ulottuvuus, joka liittyy usein maalausten ongelma-elementteihin. Esimerkiksi auringonvalon kirkastama taivas *Fallen Fruit from Frisland* -sarjan maalauksessa *12 O'Clock at the Beach* (2012, akryyli kankaalle, 180 x 240 cm) on sekä pastoraalinen että dystooppinen. Tulkitseen sen liittyvän Kørnerin kuvaamiin välähdyksiin valosta ja ohikiitävistä hetkistä, jota maalauksen läpi kiitävä auringon häikäisemä pyöräilijä ikään kuin symboloi. Näen maalauksessa Jamesonin (1989: 257–259) kuvaaman postmodernin skitsofreenisen hajoamisen kokemuksen. Jamesonin termein siihen kuuluu ”auringonpaisteessa häikäisevä keltainen rannattomuus” ja ”rajoittamaton valtavuus, loistava valo sekä aineellisten esineiden kiilto ja sileys” (ibid.). Nämä ovat esimerkkejä siitä, miten ”tämän maailman aineellisen merkitsimen nykyisyys tulee subjektin eteen korostuneen intensiivisenä, kantaen arvoituksellista affektilatausta” (ibid.). Kokemuksen Jameson liittää euforiaan, todellisuuden kadottamiseen tai ahdistuneisuuteen. Kyse on ohikiitävästä tilahavainnosta ja siitä kun todellisuus on vain kokemus ”[– –] irrallisten nykyhetkien sarjasta” (ibid.). Toisin sanoen katsoja uppoutuu näkymään maisemassa ja unohtaa kaiken muun. Ymmärrän tämän nykyisyyden kokemuksen Kørnerin maalauksessa havaittavina irrallisen oloisina visuaalisina elementteinä tutussa maisemassa. Maalauksessa *12 O'Clock at the Beach* näen taiteilijan itsensä pyöräilijän hahmossa kiitävän rannan poikki kirkaassa keskipäivän paisteessa. Maalauksen tekno-oranssi taivas on sävyltään raaka ja pyöräilijän kasvot valon kirkastamat sekä sokaisemat. Kyseessä voisi olla hetkellinen keskipäiväinen tajunnanmenetys.

Kørner puhuu ohikiitävistä kuvista (JK 2018). Häntä kiinnostaa maailman koostuminen kuvista. Elämä on täynnä ohikiitäviä kuvia. Hän yrittää saada niistä otteen maalauksissaan. Maalaus *Eternity* (2013, 81 x 120 cm) symboloi tällaista matkustajan auton ikkunasta havaitsemaa ohikiitävää hetkeä tai välähdystä siitä ja laajemmin ohikiitävien kuvien ulottuvuutta. Kørner pohtii, kuinka mahdotonta on yrittää poimia tuhansia edessä välähtäviä kuvia. Niiden loputtomuus symboloi hänelle ääretöntä. Hän kuvaa maalausta enemmänkin tunnetilaa ilmaisevana. Se perustuu hänen mielikuvitukseensa havaitusta valon ja kuvan välähdyksestä. (JK 2018.)

Hietala et al. (2014: 224) toteavat filosofi Bernard Stieglerin (2002) suulla, että ”[– –] mentaalinen kuva ja kuvaobjekti ovat toisistaan erottamattomat”. Katsoja tarvitsee aina objektin kuvaksi ja toisaalta katsoja luo yhtä lailla mielessään kuvan. Kirjoittajat jatkavat: ”Kuvaobjektia ei ole ilman mentaalista kuvaa, sillä kuva on aina nähty ja koettu. Mentaalinen kuva puolestaan palautuu aina siihen, mitä katsotaan,

ja edellyttää siksi kuvaobjektin.” Merkityksen syntymiseen tarvitaan katsoja ja väline: ”[– –] merkitys ei ole kuvassa ennalta annettuna vaan edellyttää aktiivisen katsojan valikoimaan ja prosessoimaan maailmasta tehdyt havainnot.” (Ibid.)

Kørner on kiinnostunut siitä, miten todellisuudesta poimitaan kuvia ja kuinka jotkin kuva-aiheet, kuten rannikko tai auringonlasku, vetoavat ihmisiin tunnelmalatauksellaan. Hän työstää havaintojaan ohikiitävistä kuvista symboleiksi. Luontosymbolit, jotka vaikuttavat ihmiseen, kiinnostavat häntä. Hän pitää vuoria ikuisina ja näkee Adidas-kengät vuorten kaltaisina symboleina, joilla hän operoi teoksissaan. Kørner katsoo, että ihmismieli tarvitsee haasteita ja että kenkäpari voi haastaa katsojan. *Apple Bombs* -sarjan maalauksessa *A Way Through Sarmiento* (2016, akryyli kankaalle, 150 x 120 cm) vuori muodostaa hänen mukaansa haastavan hetken siinä kuvatuille hahmoille. Vuori ja tunneli rakentavat maalaukseen näyttämöllisen asetelman, joka sisältää paljon mahdollisuuksia. Ne voidaan tulkita rauhalliseksi tai draamaattiseksi. Taiteilija ajattelee, että korkealta vuorelta nähty näköala on ihmismielelle terveellistä ja rentouttavaa. Hän katsoo, että maisema on tärkeä resurssi ja kokee ympäröivän luonnon puoleensa vetävänä. Hän kuvaa olevansa todella kiinnostunut siitä, miten luonto vaikuttaa ihmisiin ja kokee itse luonnon, kuten taivaan ja vuoret, rauhoittavana. (JK 2018.) Taivaan luoma värimoodi on maalauksissa tunnelmaa rakentava tekijä, joka kontrastoituu maalausten kuvaamiin ongelmiin.

4.10 Liike puoliabstraktissa tilassa

Tilan esittämisen kysymykset ja ongelmat ovat Kørnerin töissä keskeisiä. Useissa maisemissa ihmishahmo leijuu kuin painottomassa avaruudessa, esimerkiksi juoksee taivaalla pilvien seassa, kuten maalauksessa *Larger than Life II* (2016, 180 x 240 cm). Taiteilija on kiinnostunut töissään painottomuudesta, kehollisuudesta sekä olemisesta tilassa. Hänen töissään toistuu tyhjä tila, kuten taivasta ehdottava sininen tai valkoinen pohjaväri. Kørner kertoo, että häntä viehättää keltaisissa maalauksissaan, kuten työssä *Running Towards the Sun* (2017, akryyli kankaalle, 150 x 120 cm), motiivi ihmisestä juoksemassa kohti toista määrittelemätöntä tilaa (Nipper 2017: 31; JK 2018).

Kørner katsoo, että taideteos on helpommin koettavissa kehollisesti kuin älyllisesti. Siksi hänen näyttelyinstallaationsa ovat usein osallistavia (Nipper 2017: 35–36). Niissä voi pelata biljardia tai niihin voi kiivetä, kuten kokolattiamatosta rakennettun aallon harjalle teoksessa *Forever Problems*, joka oli esillä muun muassa Charlottenborgin taidehallissa Kööpenhaminassa 17.6–13.8.2017 (Nipper 2017: 16–18). Samankaltainen aaltoinstallaatio *Tripoli-Lampedusa* (2018) oli esillä näyttelyssä modernin taiteen museossa EMMAssa Espoossa. Näyttelyinstallaatioissa on lisäksi usein maalausten lisäksi kolmiulotteisia elementtejä, kuten kananmunan muotoisia lasisia ongelmia symboloivia esineitä.

Maalauksissa kolmiulotteiselta vaikuttavat elementit leijuvat tyhjän tuntuudessa tilassa. Kørnerin sanoin maalauksen tilan ”motivoiva joustavuus” luo liikkumavaraa



Kuva 84. John Kørner, *Larger than Life II*, 2016, akryyli kankaalle, 180 x 240 cm. Kuva: Anders Sune Berg.

katsojan mielikuvitukselle ja yksilölliselle havaintokyvyn kokemukselle (Nipper 2017: 38). Hän sanoo olevansa kiinnostunut maalauksissaan painovoiman pysäyttämistä ja avoimuuden säilyttämisestä. Maalauksissa usein erottuva valkoinen pohjaväri on tällaista avoimuutta, joka luo tilan maalaukseen niin, että mikä tahansa maalattu objekti voi ilmetä siinä kolmiulotteisena. Kørner tutkii, miten tilailluusion vaikutelma luodaan. Häntä kiinnostaa, milloin siveltimenvedosta tulee esittävää sen sijaan, että se on vain väripintaa. (Nipper 2017: 38–39.)

Kørnerin maalausten pastoraalisuuden voi siten lukea puoliabstraktina. Abstraktion ja esittävyden välimaastoon paikantuva visuaalisuus näkyy tyypillisesti taustaväripintoina, joissa on usein pilviä ja sininen, valkoinen tai keltainen sävy. Esimerkiksi juoksevia hahmoja on sijoitettu vaaleansiniselle kuvapinta-alalle, joka edustaa tulkinallisesti taivasta. Kørner kuvaa maalaavansa taivaita, kuten keltaista taivasta, abstraktilla tavalla. Hän on kiinnostunut postikorteista ja niiden kuvallisesta rakenteesta sekä tarpeesta tiettyihin tunnistettaviin elementteihin, joihin myös sinisen taivaan voi lukea. (JK 2018.)

Useissa maisemissa on juoksevia ihmishahmoja, kuten maalauksessa *Running Away from Møn's Klint* (2017, akryyli kankaalle, 240 x 180 cm). Basciano (2017: 142) huomaa kuinka ihmishahmo juoksee kuvasta pois ja katsojaa päin. Teoksessa ihmishahmot ikään kuin pakenevat jotakin. Basciano (2017: 142, 144) tulkitsee,



Kuva 85. John Kørner, *Human Architecture*, 2015, akryyli kankaalle, 150 x 180 cm. Kuva: Anders Sune Berg.

että juokseva ihmishahmo merkitsee ongelman kanssa painimista. Kørner toteaa maalaavansa juoksevaa ihmistä nykyelämästä tunnistettavana motiivina ja symbolina yhteiskunnan yhä kiivaammalle tahdille (Nipper 2017: 39). Uuspastoraalin tavoin hän kuvaa ihmisen toiminnassa ja katsojasta tietämättömänä maaseutumaisemassa. Taiteilija sanoo viettävänsä paljon aikaa miettien, miten ihmiset liikkuvat (JK 2018). Häntä kiinnostaa erityisesti tila, tilalliset elementit ja kuinka ihminen kokee ja liikkuu tilassa. Kørner pohtii, kuinka ihminen tyyppillisesti hahmottaa tilan itsensä muodostamasta keskipisteestä käsin mielen ja kehonsa kautta, ja tämä liikuttaa ihmistä. Hän toteaa vuosien 2015–2017 maalausten syntyneen siitä ajatuksesta, että ihminen merkitsee jo varhain seurattavan kulkusuunnan elämälleen. (Nipper 2017: 39–40.)

Tätä tilallisuuden ja liikkeen keskeisyyttä havainnollistaa Kørnerin kiinnostus puukujiin, mikä näkyy esimerkiksi pastoraalisiksi tulkitsemisiani maalauksissa *Human Architecture* (2015, 150 x 180 cm) tai *Seducing Trees* (2016, akryyli kankaalle, 150 x 120 cm). Nämä puukujat on Kørnerin mukaan rakennettu ohjaamaan meidät liikkumaan (JK 2018). Puut osoittavat suunnan liikkeelle ja reitin, jota seurata, toisin kuin laajenevat pelto- ja rantamaisemat. Hän on pannut merkille, kuinka puukujat

ohjaavat ihmisiä samalle reitille, kuten tie, joka ohjaa tiettyyn suuntaan. (Nipper 2017: 39.)

Kørner kertoi vuonna 2018 olleensa jo viiden vuoden ajan kiinnostunut puiden kuvaamisesta ja Alankomaiden maisema-arkkitehtuurista puureunusteisilla teillä, kujilla ja kanavilla. Hänen maalauksissaan puut luovat tunneleita, joiden päässä hohtaa valo. Kørneria kiinnostaa tämä symboliikka. Hän näkee puukujat arkkitehtonisina ja rinnastaa ne maalauksissaan moderneihin korkeisiin rakennuksiin, kuten maalauksessa *Human Architecture* (2015). Maisemassa kävely ja maiseman kokeminen ovat tärkeitä asioita – hän tuntee itsensä tuolloin osaksi maisemaa ja ikään kuin voisi lentää siellä. (JK 2018.)

Kørnerin maalaukset luovat mahdollisen tilan, joka kommentoi tapaamme liikkuu maisemassa ja kokea tilaa (Nipper 2017: 56). Tilallisuus näkyy teoksissa *Human Architecture* (2015), *Adidas Spezial* (2015) tai *Horizon with Nike Air* (2015, akryyli kankaalle, 60 x 130 cm). *Horizon with Nike Air* -maalauksessa keskialalla näkyvät polvesta alaspäin kuvatun hahmon jaloissa olevat Nike-tossut, jotka näyttävät kulkevan eteenpäin horisontin suuntaisesti. Maisemassa on selkeä horisonttiviiva, jota rikkoo kuitenkin sininen maaliläikkä. Kuvassa on paljon valkoista tyhjää tilaa, joka luo avaruuden tuntua. *Human Architecture* (2015) on saanut vaikutteita alankomaisista puukujista, ja teos kuvaa tasaista horisontaalista tilaa vaaleansinistä vettä ja taivasta vasten. Puiden luoman tunnelin päässä hohtaa symbolisesti valoa.

Kørner kuvaa olevansa kiinnostunut liikkeestä eteenpäin menemisestä ja kaiken yrittämisen perustana.²⁷⁵ Tulkitsen tämän eteenpäin menemisen Blochin (1986) filosofian avulla ei-vielä-tietoisena ja -olevana (*Not-Yet-Conscious* tai *Not-Yet-Become*, *das Noch-Nicht-Bewußte* tai *das Noch-Nicht-Gewordene*). Kørnerin horisontaalisessa pelto- tai rantamaisemassa etenevät ihmishahmot ja lenkkiosut tai kulkusuuntaa ohjaavat puukujat symboloivat liikettä kohti parempaa. Niin Kørner kuin Bloch (1986) katsovat maisemassa tapahtuvan liikkeen jonkin ei-vielä-olevan saavuttamiseksi. Maisema on avoin mahdollisuuksien tila, jossa kuvattu ihmishahmo rakentaa elämänsä (JK 2018).

4.11 Yhteenveto

Horisontaalisesti esitetty näkymä merille, mantereille, vuorille ja laaksoon on oleellinen länsimaisen maisemamaalauksen historiassa, joka on ollut eräänlaista kartoittamista, kuten pastoraalin ja maailmanmaiseman kuvatyypissä sekä romantiikan ajan maalauksissa (Cosgrove 2008: 109; Cosgrove 1998: 231, 269). Klassisissa utopiakertomuksissa kuvataan usein matkustamista läpi mantereiden (Davis 2000: 95; Schaer 2000: 4). Katson, että niin matkan eli maisemassa liikkumisen kuin avoimen

²⁷⁵ ”I consider motion to be chiefly a positive trait. It’s the basis of all enterprise [– –] Being active and moving forward.” (Nipper 2017: 31.)

tilan kuvaus kytkee Kørnerin maalaukset utopioiden traditioon. Taiteilijan *Outdoor Struggling* - ja *Fallen Fruit from Frisland* -sarjojen maalauksissa matkan trooppi liittyy pakolaisiin kulkemassa läpi uuden maiseman ja painottomassa tilassa juokseviin lenkkeilijöihin sekä lenkkitosuihin.

Kørnerin maalaussarjoissa *Outdoor Struggling*, *Life Attacks You*, *Apple Bombs* ja *Fallen Fruit from Frisland* näkyy blochilainen pastoraalin idea, Cosgroven yhteiskuntakriittinen maisema, pastoraali ja uuspastoraali horisontaalisesti leviävässä maisemassa ja abstraktissa tilassa. Maalausten ihmishahmot tai niitä symboloivat elementit kuten urheilukengät on esitetty arkisissa toimissaan: modernin elämän kilpajuoksussa ja ongelmien kanssa painimassa. *Outdoor Struggling*- ja *Apple Bombs* -sarjoissa nykyihmistä ja urheilun liikkeellepanevaa energiaa symboloivat lenkkitosut harppovat läpi laakeiden horisontaalisten tilojen kohti uutta ja parempaa elämää. *Life Attacks You* -sarjan maalauksessa *Larger than Life II* (2016, 180 x 240 cm) horisontaalinen pastoraali on kuvattu kriittisestä perspektiivistä katoavana maaseutuna tai abstraktina tilana, jossa kiireinen ihminen ratkoo ongelmiaan juoksemalla.²⁷⁶ *Apple Bombs* -sarjan maalauksen *The Human Mountain* (2016, akryyli kankaalle, 150 x 120 cm) rauhallinen poutataivas sisältää utooppisen lupauksen paremmasta elämästä, jossa juoksukengät symboloivat moderneja ihmisiä sitä tavoittelemassa. Maalauksessa *Grenen Shipping* (2020, akryyli kankaalle, 150 x 180 cm) globaali tehomatalous kohtaa kenkäteollisuuden ja nykymuodin. Pastoraali on alistainen kaupunkilaisuudelle, modernille arkkitehtuurille ja muodille. *Outdoor Struggling* -sarjassa horisontaalinen maaseutunäkymä taustoittaa globaaleja ilmiöitä, kuten pakolaisuutta.

Blochin horisontin käsite soveltuu Kørnerin *Outdoor Struggling*- ja *Fallen Fruit from Frisland* -sarjojen maalauksien tulkintaan. Ne kuvaavat avoimen horisontaalisen maiseman sisältämiä mahdollisuuksia kaupungistumisen ja monimutkaisen globaalin tilanteen kontekstissa. Taivas ja horisontti ovat niissä symboleita paremmasta elämästä. Niin Blochille kuin Kørnerille sininen tai auringon keltaiseksi värjäämä taivas merkitsee toiveunta. Kørner näkee sinisen ja keltaisen taivaan avoimena tilana. Tämä avoin tila on useimmiten koettavissa merenrantana ja peltomaisemana hänen maalauksissaan. Tulkitseen, että horisontin, avoimen maaseudun, tasangon ja rannikon kuvaukset kytkvät Kørnerin teokset pastoraaliperinteeseen.

Uuspastoraalikirjallisuuden ja -maalaustaiteen tavoin Kørnerin teoksissa kuvataan kaupunkilaisen elämäntapaa maaseudulla. Maaseutu on esitetty kontrastina kaupungille ja urbaanille elämäntavalle, jota maalauksissa symboloivat lenkkikengät, juoksevat ihmishahmot ja moderni arkkitehtuuri. Pastoraalirunouden tavoin rauhallinen maaseutu on kuvattu vastakkain sodan kanssa, jota symboloivat pakolaiset. Esimerkiksi eräät sarjojen *War Problems*, *Women for Sale*, *Outdoor Struggling*, *Fallen*

²⁷⁶ ”The towers are mixing with the woods. The trees become like a tower and people are running in the sky. This is like imagination.” (JK 2018.)

Fruit from Frisland ja *Crazy Watermelon Shipping* maalaukset esittävät antiikin pastoraalirunouden tavoin kritiikkiä yhteiskunnallisista ongelmista, kuten ihmiskaupasta, sodasta sekä globaalin talouden, urbanisaation ja tehomaatalouden haitoista. Kuvatut ongelmat tuovat dystooppisia piirteitä Kørnerin muutoin utooppiseen pastoraaliin.

Kørner uudistaa maalauksissaan pastoraaliperinnettä kytkemällä sen omape räiseen kuvaukseensa ihmiselämän ongelmista, joita symboloivat ihmishahmojen, lenkkareiden ja rakennusten lisäksi kapselimaiset elementit maalauksissa ja installaatioissa. Hänen kiinnostuksensa tilallisuuteen ja ohikiitäviin hetkiin tuovat oman ulottuvuutensa näihin pastoraalisiksi tulkitsemiini maalauksiin. Tilan hahmottaminen näkyy psykedeelisen kirkkaina, kuten voimakkaan keltaisina sävyinä tai valkoisina ja vaaleansinisen ilmavina taustaväripintoina. Maalaukset luovat puoliabstraktilla otteellaan ja nykyhetkeä tarkkaillen tunnelmakuvauksen pastoraalille tyypillisistä aiheista, maaseudusta ja rannikosta, osana yhteiskuntaa.

5 Päätelmät

Tutkimus tuo uutena tietona esille kuuden 2000-luvulla toimivan pohjoismaalaisen taidemaalarin kuvaamien utooppisten maisematyyppien kytkeytymisen länsimaisen maisemataiteen jatkumoon. Päätelmäni on, että nämä 2000-luvun maalaukset tekevät uudenlaisia tulkintoja utooppisesta maisemakuvastosta ja uudistavat sitä dystooppisin sävyin sekä värimoodein. Hypoteesini koski siis Ernst Blochin esteettisten maisemametaforien soveltuvuutta taidehistorialliseen kuva-analyysiin utooppisista maisemista. Katson käsiteltyjen maisematyyppien ja -metaforien olevan perustavanlaatuisia ja maailmanlaajuisesti tavattavia (vrt. Tamminen 1994; Närhi 2009). Länsimaisessa maisemataiteessa ne ovat kuitenkin saaneet kulttuurisesti erityisiä ja historiallisia merkityksiä, jotka usein liittyvät juutalais-kristilliseen perinteeseen.

Utooppisia tyyppejä ovat Arkadia, pastoraali, pittoreski, Paratiisi ja ylevä. Niitä merkitseviä topoksia ovat Arkadian laakso ja vuoret, maaseudun pastoraali, Paratiisin puutarha ja vuori sekä utopian saari. Lisäksi luen jälkimmäisiin etäiset vuoret, vesitöt, vehmaan Arkadian puutarhan, kukkivat niityt, metsiköt tai metsäinteriöörit ja horisontaalisen avaran näkymän merelle, mantereelle tai saarelle. Vastaavia Blochin (1986) kiteyttämiä maisemametaforia ovat vuorenhuippu, sininen meri, vuoristo, kukkaniitty, Arkadian puutarha, taivaansini, laajeneva näkymä, toiveunenomaisen avartumisen ehdottama etäisyyden utopia, horisontti, valo, Arkadian myyttinen sunnuntai, johon kuuluvat ranta, niitty, vesi ja pilvet, äärimmäinen pohjoinen (*Ultima Thule*), pastoraali sekä kristallinen metsä, vesi ja elämänpuu.

Blochin määrittelemät maisemamaalauksen utopiaan viittaavat elementit ovat usein maisemataiteessa toistuvia topoksia, kuten Paratiisin puutarha ja Arkadian vuoret, laakso sekä metsäinteriööri (vrt. esim. Schama 1996; Tamminen 1994: 23). Thomas Moren ja Tommaso Campanellan ajattelussa keskeisiä utooppisen maiseman topoksia ovat laakso, vuoret/kukkula, saari, viljelymaat sekä vehreä puutarha. Ne viittaavat pastoraali- ja Paratiisi-kuvastoon sekä kolonialismiin. Tunnistan 2000-luvun maalauksista nämä maisemaelementit metsän sisustana, puutarhana, vehreytenä, kukkivana kasvillisuutena, elämän puuna, sinisinä vuorina etäisyydessä, horisontaalisena näkymänä merelle tai etäiselle laakealle mantereelle sekä auringon kirkastamana taivaana.

Tutkimukseni on pohdinta siitä, miten valikoitu otos kuvataiteilijoita kuvaa ajassamme maisemaa niin globaalina kuin pohjoismaihin lokaalisti paikannettavissa olevana ideaalirakenteena ja maisemasuhteena, joka välittää osin (eko- ja) ympäristökriittisiä näkemyksiä. Luen maisemamaalauksia utopian ajattelun visuaalisina muotoina. Maalari sijoittaa utopian haluamaansa ulottuvuuteen, oli se sitten menneisyyden mytologinen tila tai tulevaisuusvisio.

Taidetta ideologiakriittisesti lähestyvien W.J.T. Mitchellin (1994) ja Denis E. Cosgroven (1998) sekä myös muiden, etupäässä taidehistoriallisten tutkimusten kuten Ernst H. Gombrichin (1966) avulla tunnistin utopiafiktioista, taiteen historiasta ja 2000-luvun aineistostani toistuvat utooppiset maisematyyppit ja esimerkkejä niistä. Täsmensin tyyppien määritelmää vertailemalla niihin maalauksista tunnistamiani topoksia, trooppeja, värimoodeja ja blochilaisia metaforia. Blochin (1986) ajattelussa korostuvat maisemallisuus ja toivemaiseman metafora, joka kytkeytyy maisemataiteeseen.

Tarkastelin tutkimuksessa Blochin retoriikan esteettisyyttä yhtenä esimerkkinä utooppisesta maisemäkäsityksestä ja utooppisen maiseman aatehistoriasta. Lukujen kuva-analyysit rakentuivat taiteen historiassa ilmenevien maisematyyppien ja Blochin maisemametaforien tarkastelun myötä. Vastaavasti kuin eri tutkijat ovat huomanneet, katson Blochin ajattelun soveltuvan taiteen utooppisuuden tulkintaan juuri esteettisyytensä vuoksi. Väitän, että tutkimani maalaukset ilmentävät osuvasti Blochin määrittämiä utooppisia maisemametaforia ja taiteen historiassa esiintyviä utooppisia maisematyyppejä yhteydessä maisemataiteeseen sisältyviin ideologioihin.²⁷⁷

Bloch (1986: 812) katsoo, että taide johtaa syvään ihmisläheisyyteen, jonka se tuo maailmaan. Maisemat runoudessa ja maalaustaiteessa ovat viisaudessa piilevän absoluutin perspektiivejä. Maisemataiteen utopioista on jäänyt osin huomaamatta niiden ”[- -] syvästi sisään- ja ulospäinkääntyneet mahdollisuuden realismit”. (Ibid., suom. HR.) Katson, että edelliset näkemykset vertautuvat Anna Tuorin (AT 2014) käsitykseen taiteen todellisuudesta.

Tuorin määrittelemät narratiivin fragmentti ja maalaus tapahtumana rinnastuvat Blochin utooppisiin mielikuviin ja ihmisen psykologiseen tarpeeseen kuvitella utopioita. Blochin (1986: 76–77, 95, 98) ajattelussa eteenpäin katsominen liikuttaa ihmistä positiiviseen suuntaan. Tuorin (AT 2014) näkemys maalauksesta tapahtumana vertautuu ei-vielä-tietoiseen toivekuvaan. Tuori tulkitsee maalauksen tapahtumana, jolla ei ole alkua eikä loppua. Se ei ole staattinen. Mahdollisuus jostakin ei-vielä-tietoisesta on olemassa maalauksessa, jota katsojalla on tilaa tulkita oman kokemusmaailmansa mukaisesti. Yhtä lailla kuvapinnalla ilmenevä narratiivin fragmentti on jotakin piilevää, ei-vielä-tietoista ja ei-vielä-tullutta. Maalaus mahdollistaa lisäksi illuusion paikasta.

²⁷⁷ Vrt. Mitchellin (1994) imperialistinen maisema ja Cosgroven (1998: 1) ”landscape [as] a way of seeing”.

Luen Tuorin saariaiheisten maalausten (2003–2005) sisältävän ei-vielä-tietoisen. Pastellinen taivas, veden pinnan luoma avoimen tilan tuntu ja avoimeksi jätetyn narratiivin katsojalle antamat tulkinnalliset mahdollisuudet korostuvat teoksissa. Katson tämän avoimuuden vertautuvan Blochin (1986: x, 800) toiveunenomaisen avartuvan maiseman ideaan sekä ei-vielä-tietoiseen mahdollisuuden tasolla. Lisäksi Jurriaan Benschopin (2017: 9–12) määrittelemä Tuorin eksistentiaalisuus rinnastuu maailmassa olemisen kokemuksen käsittelyllään Blochin (1986) eksistentiaaliseksi katsottuun toivon filosofiaan (vrt. Boldyrev 2014: 14–15, 21, 31, 36). Blochin esteettisistä näkemyksistä kiinnostavin on ajatus taiteen prosessimaisesta luonteesta ja kyvystä kuvitella tulevaisuutta. Ajattelen, että toivemaisema rauhallisena mielen lepona ja hetkessä olemisen tuottamana onnellisuutena vertautuu maisemakuvan maalaamiseen.

Douglas Kellner (1997: 92) toteaa Blochia lainaten, että matkatoimistot hyödyntävät matkakertomuksia sekä maisemakuvia ja mainostavat siten jälkikolonialismia sekä kaiken muun paitsi lännen rappeutumista. Bloch (1986: 364) huomioi kulttuuristen kertomusten, kuten matkakertomusten, utooppisen potentiaalin. Vastaavasti Tuori tulkitsee eksotiikan merkitystä utopioissa ja Ala-Maunus tunnistaa matkakertomuksille tutun ylevän ja paratiisillisen maisemakuvaston kitschit piirteet. Ala-Maunuksen maailmanmaisemissa on matkan tuntua.

Utopioihin ja maisemamaalaukseen liittyy varsinkin uudemmassa taiteessa myös nostalgian ajatus. Erityisesti Kørnerin ja Ala-Maunuksen maisemissa on piirteitä tästä utooppisen maiseman ulottuvuudesta. Kørner on kuvannut maalauksissaan menneisyyden maaseutua pastoraalina. Ala-Maunus taas varioiden romantiikan kaipuuta vuoristoihin paikkoihin siteeraamalla internetin runsasta vuoristokuvastoa. Maalaukset hyödyntävät romantiikan ajan utooppisuudelle ominaista nostalgiaa ironiseen sävyyn. Hudsonjoen koulukunnan yleisiin maisemakuviin, paratiisilaakson kitsch-elementteihin sekä Googlen kuvahaun tarjoamaan maisemakuvastoon tietoisesti viittaavat maalaukset toimivat luontokuvan kuvana. Tuhoisissa tunnelmissa esitetty vuoristoinen laakso on havaittu internetin hypertodellisuudessa tai *Vartiotorni*-lehden sivuilla. Suurikokoinen maalaus ottaa katsojan ”sisään” kuvatilaa illuusion immersiiivisellä väripinnallaan. Nostalgian ironista tulkintaa on myös Anna Tuorin maalauksissa, jotka käsittelevät 1930–40-luvun Hollywood-elokuvien kohtauksia ja kritisoivat osaltaan niissä kuvattua amerikkalaista unelmaa. Taiteilijan maalauksissaan käyttämät dystooppiset moodit etäännyttävät nekin kuvatusta utooppisesta maisematilasta.

Tutkimustulokseni on, että utopia esiintyy nykytaiteessa maisemametaforina kuvamaailman tasolla. Keskeinen tulos on, että utooppiset maisematyyppit toistuvat nykytaiteessa osana länsimaisen taiteen historiaa. Utooppisen maiseman jatkumon voi nähdä myös todisteena paratiisimyytien kognitiivisesta rakentumisesta universaalisti. Väitän, että Paratiisin, pastoraalin, ylevän, pittoreskin ja Arkadian skeemat ovat olennainen osa niin länsimaisen maisemataiteen kuin myös utopioiden historiaa.

Metaforien toistuminen kertoo nähdäkseni siitä, että niillä on laajaa intuitiivista kantavuutta yli ajallisten ja maantieteellisten rajojen. Niiden avulla voidaan käsitellä katsojia puhuttelevasti erilaisia – ajallisesti ja paikallisesti – tärkeitä ympäristösuhteen ja tilanhallintaan liittyviä kysymyksiä.

Jälleen ajankohtainen eurooppalaisen kolonialismin kritiikki kiinnittää työn nykytaiteen keskusteluihin globaalilla taidekentällä. Kyseessä on nimenomaan anti-kolonialistinen kritiikki (*anticolonial critique*) globalisaatiokritiikin sijasta, koska kritiikin kohteena on länsimaiden kolonialistinen historia, eikä globaali maailmantalous, joka käsittää maailman länsimaiden ulkopuolella. Kolonialismin ongelman Amerikka- ja Eurooppa-lähtöisyys korostuu antikolonialismissa.²⁷⁸ Maiseman kolonialistisia merkityksiä puretaan kriittisesti 2000-luvulla, mihin itsekkin tutkimuksellani pyrin osallistumaan.

Maisematutkimuksen näkökulma korostuu työssäni ideologikritiikin ja ikonografisen maisematyyppien luokittelun ja analyysin kautta. Cosgroven (1998) ja Mitchellin (1994) selvitykset pohjustivat utooppisen maisemataiteen tulkintaani. Uudemmalta maisematutkimukselle ominaisen ideologikritiikin avulla työni tunnistaa länsimaisen kolonialismin roolin utooppisen maisemataiteen historiassa. Tutkimuksen yksi löydös on imperialismien keskeinen merkitys utopioiden aatehistoriassa ja utooppisten maisematyyppien jatkumossa. Tulkitseen 2000-luvun pohjoismaisia maisemamaalauksia länsimaisen maisemataiteen kolonialistisen historian valossa.

Väitöstutkimukseni on myös panos utopiatutkimukseen. Blochin maisemametaforien tarkasteluni tuo uuden näkökulman jo tutkittuun kolonialistiseen utopioiden aatehistoriaan. Avasin tämän keskeisen utopia-ajattelijan filosofian aiemmin tutkimmattomia esteettisiä maisemametaforia 2000-luvun taidetta maisemataiteen perinteeseen peilaamalla. Osoitin käytännössä, kuinka maisemametaforat voivat toimia taidehistoriallisen tutkimuksen metodologisina työvälineinä. Kielikuvat korreloivat utopiafiktioissa ja maisemataiteen historiassa tunnistamani trooppien, tyyppien ja toposten kanssa. Tutkimukseni näyttää, kuinka tunnistamani utooppinen ikonografia varioituu utopiafiktioissa, Blochin ajattelussa, maisemataiteen historiassa ja 2000-luvun maalauksissa erilaisiin ajankohtaisiin kysymyksiin tarkentuen.

Blochin kielikuvista ja moodeista voidaan juontaa tunnelmanäkymiä utopian maisemakuvaan ja sen psykologisiin puoliin. Tulkitsinkin, että nykyteoksissa korostuu luontosuhteen kuvaamisen psyykkinen ulottuvuus, jota myös ei-vielä-tietoisien ja toivemaiseman käsitteet avaavat. Aineistoni 2000-luvun työt unelmoivat rauhan maisemista, luonnon pysyvistä asemasta ihmisen rinnalla ja maiseman tarjoamista

²⁷⁸ Kuten Simmons & Sefa Dei (2012: 70) toteavat: ”The ‘colonial’ still exists and failing to include the anti-colonial in the current neo-colonial moment is very problematic and limiting to intellectual discursive practices that seek liberation and decolonization.” Ks. myös Koivunen & Rastas 2020: 427–437.

mahdollisuuksista rauhoittumiseen, esteettiseen mietiskelyyn ja sen kautta avautuvaan ymmärrykseen ihmisen pienuudesta osana suurempaa luontoa. Blochin vuosikymmenten takainen marksilainen ajattelu osoittautui yllättävän ajankohtaiseksi ja relevantiksi nykypäivän globaalin markkinatalouden kontekstissa, jota 2000-luvun kuva-aineistoni myös reflektoi. Blochin metaforat luontuvat myös kolonialismin kritiikkiin, ympäristöestetiikkaan sekä 2000-luvun talouden ja ilmastonmuutoksen yhteiskunnallisiin konteksteihin. Ehdotankin, että hänen käsitteitään voidaan käyttää edelleen sivuuttamattomassa kolonialismikritiikissä. Etenkin Blochin universaaliuuteen pyrkivä ajattelu osoittautui hyödylliseksi yleismaailmallisesta tai globaalista näkökulmasta. Hänen tekemiään huomioita maanomistuksesta ja -käytöstä voidaan rinnastaa nykyiseen ilmastonmuutoskeskusteluun ja näkemyksiin luonnon teknologisesta hyödyntämisestä. (Bloch 1986: 790–791; Thomsen 1985: 51, 53.) Samankaltainen ympäristökriittinen lähtökohta on havaittavissa osassa käsittelemiäni 2000-luvun maalauksia.

Ala-Maunuksen teoksissa näkyy edullisen matkustamisen, internetin sekä Googlen myötä yhä helpommin tavoitettavissa oleva globaali vuoristomaisema. Lisäksi Hudsonjoen koulukunnan maalauksiin sisältyvän kolonialistisen katseen problematiikka ilmenee töiden perspektiivissä laajana panoraamana avautuvaan maisemaan. Taiteilija kuvaa uusista näkökulmista kolonialistista maisemakuvastoa yhdistämällä sille olennaiset ylevät ja paratiisilliset elementit dystooppis-kitschmäisiin värimoodeihin. Kitsch-esteettisen uskonnollisen kuvaston lainaaminen on postmodernia jo olemassa olevien kuvien käyttöä, joka tulee ilmi liioitellusti laajenevissa vuoristolaaksosommitelmissa. Hohtavan pinkki tai punainen usva tai valo vuorenrinteillä ehdottaa paratiisikuville ominaisia kirkkaita tai kiiltokuvamaisia sävyjä. Ala-Maunus uudistaa vuorten kuvausta digitaaliseen tai sähkövalaistuun ympäristöön viittaavalla kylmän sinisellä valolla luoden yleviä ja uhkaavia tunnelmia. Hän kääntää uskonnollisen paratiisin ja pastoraalin apokalyptiseksi. Maalaukset kuvaavat tietokoneympäristön teknologista ja paikatonta simulacrumin ylevää eräänlaisena internetin maailmanmaisemana. Teoksissa näkyy romantiikan ylevän metaforinen avaran tilan tuntu. Myös auringon valaiseman vuorenhuipun ilmentämä rauhan moodi toistuu Ala-Maunuksen maalauksissa.

Perspektiivinen avartuminen sekä horisontti visualisoivat tiedostamista tilallisenä ilmiönä sekä aikomuksena toteuttaa Uusi toteutumaton mahdollisuus (Bloch 1986: 7, 879). John Kørnerin maalauksissa korostuu tällainen ajatus horisontin tuomista toiveunenomaisista näköaloista ja rannikon tarjoamista positiivisista luontokokemuksista. Sininen tai auringon keltaiseksi värjäämä taivas merkitsee Kørnerille toiveunta ja avointa tilaa (KJ 2018), samoin kuin Blochille. Maalauksista katsomalla voi kuvitella maailman uudelleen.

Utooppinen maisema oli tutkimukseni kohde sen alkumetreillä, mutta työn edetessä kävi ilmi, että dystopia kytkeytyy tiiviisti utopioihin, kuten Tuorikin itse artikkeloi (AT 2014). Dystopioiden lisäksi sisällytin apokalyptin utooppisen maiseman

määritelmääni, kun huomasin 2000-luvun teosten sisältämät tuhoiset ja epäonnistuneet utopiat. Dystopiat näyttäytyivät maalauksissa muun muassa ilmastonmuutoksen aiheuttamina sään ääri-ilmiöinä, sotina, kammottavina psyykkisinä tunnelmina sekä ihmisen aiheuttamina muutoksina maapallon tilaan. Apokalypsi kytkeytyi etenkin tuhoisiin luonnontiloihin ja Hudsonjoen koulukunnan kolonialistiseen perspektiiviin. Määrittelin siten tutkimuksessani 2000-luvun maisemia utooppis-dystooppisina. Ne sisältävät sekä dystooppisia että utooppisia maisemaelementtejä ja värimoodeja.

Maiseman ikonografista analyysia varten kehittämäni värimoodin käsite osoittautui hyödylliseksi työkaluksi, jolla purkaa auki maisemakuvaan kytkeytyviä psykologisia sävyjä ja tunteita, kuten utooppisuuden ja dystooppisuuden ilmenemistä tunnetasolla. Tulkitsen värin modaalisen ulottuvuuden keskeiseksi maalauksen merkitysten rakentajaksi 2000-luvun aineistossani. Lisäksi taidehistoriallisissa tutkimuksissa tarkastellut värimoodit – kuten Lorrainin kullankeltainen harmonia tai vuoristojen kristallinkirkkaansininen rauha – olivat usein yhteneväisiä 2000-luvun teoksien ilmentämien tunnelmien kanssa. Moniulotteinen väritunnelma sisältää nykytaiteessa usein viittauksia maisemamaalauksen historiaan ja apokalypsiin.

Taiteen historiasta löytämäni apokalyptiset maisemat ovat pääosin utooppisia. Tosin etenkin romantiikan maalauksissa on usein kuvattu apokalyptisesti uhkaava luonnonilmiö, kuten myrsky. Joachim Patinirin 1500-luvun maailmanmaisema esittää jo sekin ihmiskunnan tuhoa. 2000-luvun aineistossani utooppiset ja dystooppiset moodit näyttävät sekoittuvan kuitenkin enemmän kuin historiallisessa taiteessa. Katson, että luonnossa ja yhteiskunnissa tapahtuvat muutokset heijastuvat nykytaiteen utooppisiin maisemiin dystooppisina sävyinä. Nondalin ja Erikssonin teoksissa dystooppisuus ilmenee pohdintoina luonnon kiertokulusta kytkeytyen huomioihin ihmisen ympäristöä tuhoavasta toiminnasta tai kuolemasta ja siten nykytiedon valossa apokalypsin ajatukseen.

Nykytaideaineistoani rajaa pohjoismainen näkökulma. Yhteydet pohjoismaisen maisemataiteen historiaan näkyvät tutkimassani nykytaiteessa mytologisina näkemyksinä ja etenkin ylevänä maisematyyppinä. Péturssonin, Ala-Maunuksen, Nondalin ja Kørnerin maalaukset esittävät yleviä laajoja horisontaalisia näkymiä, korkeita vuoria, koskematonta metsää ja luonnontilaista niittyä. Samoja topoksia hyödynnettiin pohjoismaisen taiteen kultakaudella. Nondalin ja Erikssonin maisemissa näkyy idea metsässä koetusta luontoyhteydestä, joka liittyy elämänpuun ja Arkadian myytteihin. Töistä välittyy samalla toiveunenomainen luontokokemus. Teokset kannustavat luonnon esteettiseen havaitsemiseen sekä kertovat lokaalista paikkasuhteesta.

Tunnistin nykytaiteesta maisematutkimuksen näkökulmasta kaksi tasoa, lokaalin ja globaalin (Jones & Olwig 2008). Tarkastelemani otos reflektoi sekä lokaalia paikkasuhdetta lähiympäristöön että yleismaailmallista tai ainakin länsimaista kulttuurista maisemaa. Globaali maisema näyttäytyy maapallonlaajuisen ilmastonmuutoksen ja länsimaisen kolonialistisen maisemakatseen huomioimisena. Lokaali maisema ilmenee kuvattuna tunneperäisenä suhteena lähiympäristöön ja sen merkityksellisinä

koettujen paikkojen esityksinä. Erityisesti Pétursson, Kørner, Nondal ja Eriksson kuvaavat maisemahavaintojaan ja suhdettaan pohjoismaiseen ympäristöön. Tuori ja Ala-Maunus taas maalaavat kulttuurista maisemaa, joka on välittynyt elokuvien, internetin, kirjallisuuden, taiteen historian ja uskonnollisen kuvaston kautta. Toki hekin ovat hakeneet innoitusta maisemataiteen historiasta ja ympäristöhavainnoista. Kørner kohdistaa katseensa taidehistorian sijasta kansainväliseen uutiskuvastoon ja sen maisemiin omien paikallisesta luonnosta tekemiensä havaintojen ohessa. Globaali maisema on maailmanmaiseman idean ja ilmastonmuutoksen aiheuttamien sään ääri-ilmiöiden kautta läsnä Ala-Maunuksen kuvamaailmassa.

Olen taustoittanut nykytaiteen teosanalyyseni viittauksilla ekokritiikkiin, ympäristökritiikkiin ja ekoestetiikan keskusteluihin. Tutkimuksen edetessä ympäristö- tai ekokriittinen näkökulma nousi esiin aineistosta ympäristösuhteen kuvausten myötä. Tunnistin aineistostani ekokritiikin siinä, että ihmisen tunteet vaikuttavat siihen, miten ympäröivää maailmaa ymmärretään maisemana. Teokset osallistuvat keskusteluun ympäristöstä myös siihen liitettyjen maisematyyppien ja -skeemojen muodossa. En kuitenkaan väitä, että aineistoni taiteilijat osallistuisivat suoranaisesti ekokritiikkiin tai että heillä olisi ekologista agenda. Siitä huolimatta 2000-luvun maalausten sisältämät utooppiset maisematyyppit, kuten Arkadia tai Paratiisi, toimivat Blochin maisemametaforien tavoin ympäristökritiikkinä, joka näkyy moniulotteisena ympäristösuhteena.

Ilmastonmuutoksen myötä sulavat jäätiköt ovat tulleet yhä ajankohtaisemmaksi ympäristökysymykseksi. Ala-Maunuksen ja Kørnerin maalauksia voi tulkita kuvina katoavista vuoristojäätiköistä. Ikuisten vuorten ajatus on Ala-Maunuksen töissä kuitenkin keskiössä. Maalaukset kuvaavat tilaa, joka sijaitsee jossakin toisaalla jylhässä vuoristossa. Ne hahmottavat paratiisiin ja ylevään liittyvää kaukaisuudessa olemista. Etäiset siniset vuoret merkitsevät sekä rauhan että uhkan tunnelmaa.

Maisemassa liikkumisen, pastoraalin ja avoimen tilan kuvaus reflektivat Kørnerin maalauksissa ympäristösuhdetta. *Outdoor Struggling-* ja *Life Attacks You*-sarjojen maalaukset esittävät avoimen horisontaalisen maiseman sisältämiä mahdollisuuksia kaupungistumisen ja monimutkaisten globaalien ilmiöiden kuten pakolaisuuden viitekehyksessä. Puoliabstraktit maisemat uudistavat pastoraalia yhdistelemällä mielikuvituksellisia elementtejä, arkkitehtuuria ja värimoodeja kuva-tilaan. Psykedeelinen väriabstraktio etäännyttää katsojan kuvatusta idyllistä, ja pastoraalimaisemassa juoksevat ihmishahmot muistuttavat hektisen työelämän paineista.

Osa aineistostani on luettavissa nähdäkseni 2000-luvun nykytaiteessa paljon esillä olleen posthumanismin kautta. Suuntauksessa pohditaan ei-inhimillisten toimijoiden ja lajien merkitystä sekä ihmisen paikkaa osana koko elollista maailmaa (Lummaa & Rojola 2014: 13–14). Péturssonin maalaukset korostavat arktisen flooran olemassaolon tärkeyttä. Erikssonin, Tuorin ja Nondalin maisemissa puolestaan metsäsuhte ja puiden kuvallinen rooli osana kommunikaatiota visualisoituvat. Kørnerin sommitelmissa luontokin on eräänlainen kuvallinen toimija.

Kansainvälisellä taidekentällä esillä olleen kuuden nykytaiteilijan tuotanto muodosti tutkimuksessa kokonaisuudessaan kiinnostavan ja ilmaisutavoiltaan moninaisen katsauksen utooppisten maisematyyppien esiintymiseen 2000-luvulla. Totean, että aineistoni kuuden taiteilijan maisemien utooppisuuden visuaaliset yhteneväisyydet ovat selvästi havaittavissa ja kuvaavat ilmiön monipuolisuutta. Tekijät maalaavat erilaisista lähtökohdista lähiympäristöään tai maailmanlaajuista, kulttuurista ja kuvitteellista maisemaa. Utooppinen maisemaikonografia oli maalauksissa selvästi havaittavissa, ja otos kuvaa ilmiön monipuolisuutta taidekentällä osana nykytaiteen suuntauksia. Nähdäkseni Nondal ja Ala-Maunus edustavat utooppisten maisematyyppien tulkinnallaan J.J. Charlesworthin (2004: 85–87) tunnistamaa, 2000-luvulla yhä muuntautuvaa uutta figuratiivista maalausta. Tuorin maalauksia on luettu eksistentiaaliseen suuntaukseen kuuluviksi (Benschop 2017: 9–12). Erikssonin ja Péturssonin työt ovat myös käsitetäidettä. Kørnerin maalaukset voidaan nähdä ekspressiivisinä tunneperäisesti aistitun maailman kuvauksissaan (Wiggers 2020, näyttelytiedote). Kaikkia taidemaalareita yhdistää kuitenkin puoliabstrakti ilmaisu.

Nykytaiteen osalta tutkimukseni olisi voinut olla kvalitatiivisen lisäksi kvantitatiivinen. Hypoteesilleni olisi löytynyt vankempi todistusaineisto suuremmasta joukosta maisemamaalauksia. Utooppisina luokittelimiani maisematyyppejä hyödynnetään nykytaiteessa paljon, ja kiinnostavia tekijöitä löytyisi runsaasti. Päädyin kuitenkin rajaamaan tutkimukseni kuuteen taiteilijaan, jotta kuva-analyysi olisi syvällisempää ja tilaa jäisi utooppisen maiseman historian kartoittamiseen. Näyttelyarvioiden saatavuus ja myös oma kiinnostukseni ohjasi valitsemaan urallaan tunnetuiksi tulleita taidemaalareita, vaikka taidehistoriassa olisi tärkeää nostaa esille myös tuntemattomampia tekijöitä. Työni on kuitenkin ennen kaikkea avaus siihen, miten tulkita ja määritellä utooppisen maiseman ikonografiaa. Katson nykytäidettä ensisijaisesti taidehistorian lävitse.

Kolonialismin historian tarkastelu on tärkeää 2000-luvun globalisoituneessa taidemaailmassa. Siitä huolimatta on vaikea arvioida tutkimukseni antia jälki-kolonialistisille keskusteluille, sillä siihen tarvittaisiin ensisijaisesti länsimaiden ulkopuolisten tutkijoiden ja taiteilijoiden omakohtaisia näkemyksiä kolonialismista (vrt. esim. Ferdinand 2022). Euroopan ulkopuolella syntyneet maisemamaalaukset laajentaisivat tutkimukseni perspektiiviä. Työtäni olisivatkin syventäneet lähtökohdiltaan/identiteetiltään ei-länsimaisten nykytaiteilijoiden tulkinnat utopioista, kolonialismista ja maisemamaalauksesta.²⁷⁹ Esimerkiksi Venetsian biennaalissa 2017

²⁷⁹ Esimerkiksi monikulttuurinen *Miracle Workers Collective* toteutti vuoden 2019 Venetsian biennaalin Suomen Alvar Aalto -paviljongin näyttelyn temasta mahdollottoman kuvitteluinen, jossa Outi Pieski nosti esille saamelaisnäkökulman kolonialismiin. Saaelaistaiteilijoiden Pauliina Feodoroffin, Måret Anne Saran ja Anders Sunnan näyttely Venetsian biennaalin Saamipaviljongiksi muutetussa Pohjoismaiden paviljongissa vuonna 2022 käsitteli samoin Saamenmaan kolonialismia ja alkuperäiskansojen luontosuhdetta.

esillä ollut, maorilaisen Lisa Reihanan moniulotteinen videoteos *In Pursuit of Venus (infected)* (2015–2017) tulkitsee länsimaista kolonialismia Polynesiassa ja siitä maalattua utooppista maisemakuvaa. Angolalais-portugalilaisen Mónica de Mirandan Turun taidemuseossa 3.2.–26.3.2023 esillä ollut videoteos *Saari (The Island, 2021)* puolestaan pui Portugalin kolonialismia maailman saarilla ja afrikkalaisen diasporan postkolonialista politiikkaa muun muassa affektiivisen maantieteen näkökulmasta. Teoksessa vehreä arkadinen saari toimii voimaantumisen tilana.²⁸⁰ Juuriltaan sveitsiläis-haitilaisen Sasha Huberin valokuva- ja videoteokset, etenkin meneillään olevasta sarjasta *Agassiz: The Mixed Traces*, käyttävät taasen maisemaa ja maisemakuvien historiaa postkolonialistisen kritiikin työkaluna. Huber kuvaa osana Louis Agassizin poistaminen -kampanjaa (*Demounting Louis Agassiz*) muun muassa kolonialismin aiheuttamaa historiallista traumaa ja luonnontilaisten paikkojen nimien, kuten sveitsiläisen vuorenhuipun Agassizhornin, kytköksiä rasistiseen tieteseen.²⁸¹

Klassisen länsimaisen utopiafiktion sijasta olisi 2000-luvun jälkikolonialistisen utopiakirjallisuuden tarkastelu ollut aiheellista. Olin voinut siten verrata tutkimiani maalauksia aikalaislähteisiin ja nykyisiin tulkintoihin jälkikolonialistisista utopioista. Nyt tutkimukseni on rajoittunut klassisiin länsimaisiin utopioihin. Utopioiden tutkimus on katsonut utopioita korostetusti länsimaisen linssin läpi. Utopioiden historiaa on kirjoitettu Eurooppa-keskeisesti ja tämä on kyseenalaistettu.²⁸² Tarvitaankin uutta tutkimusta, jossa puretaan vakiintuneita käsityksiä utopiasta ja maisemasta. Väitöstyöni puitteissa en kuitenkaan kyennyt kartoittamaan maailman taidetta laajemmin, vaan se olisi tämän aiheen käsittelylle tarpeellinen jatkotutkimus.

Toisaalta tutkimusta olisi voinut syventää myös pohjoismaisen kolonialismin tutkimuksella, joka olisi kehystänyt 2000-luvun aineiston tulkintani pohjoismaiseen historiaan (vrt. esim. Lehtola 2015; Merivirta & Koivunen & Särkkä 2021; Hennessey & Lahti 2023). Pohjoismaisten yhteiskuntien nykytilaa käsittelevään tutkimuskirjallisuuden perehtyminen olisi lisäksi täydentänyt arvioitani maalausten yhteiskuntakriittisyydestä. Työ käsittelee kolonialismia kuitenkin yleisellä tasolla siltä osin, miten se liittyy utopioiden ja länsimaisen maisemataiteen historiaan. 2000-luvun pohjoismaisen taidekenttä on länsimainen ja myös vähitellen globaalimpi. Nähdäkseni 2000-luvun pohjoismaisen otos vaati tämän kehystyksen länsimaiseen imperialismiin. Tuorin ja Ala-Maunuksen maalaukset viittaavat eurooppalaiseen kolonialismiin niin utopiafiktioiden kuin romantiikan ajan maisemien ja paratiisikuvien kautta.

²⁸⁰ Ks. Turun taidemuseon (2023a) näyttelytiedote ja Mónica de Mirandan kotisivut.

²⁸¹ Turun taidemuseon (2023b) näyttelytiedote ja Sasha Huberin kotisivut.

²⁸² Esimerkiksi *Utopian Studies* -yhdistyksen Lissabonissa 5.–9.7.2016 järjestämän seitsemännentoista kansainvälisen ”Commemorating the 500th Anniversary of Thomas More’s Utopia” -konferenssin puheenvuoroissa korostui tarve tulkita utopian käsitettä uudelleen globaalisti, eikä juutalais-kristilliseen näkökulmaan rajoittuen. Konferenssissa puhuneen Tom Moylanin mukaan utopioita voitaisiin tutkia ideaalisina tiloina suhteessa niitä kehitelleiden maiden kulttuuriin. Ks. Roivainen 2016.

Samalla oli kuitenkin mielekästä tarkastella maailmanlaajuisen länsimaisen imperialismiin vastapainona pohjoismaista luontosuhdetta, joka olikin väitöstyöni lähtökohta ja siten perustelu rajaukselle pohjoismaiseen aineistoon. Aineistoni kuvaa sekä globaalia että lokaalia maisemaa. Tosin globaaliuskin näyttäytyy pääasiassa länsimaisena internet-todellisuutena ja angloamerikkalaisina kulttuurisina viitekehäyksinä. Myös maailmanlaajuinen ilmastonmuutos ja markkinatalous korostuvat eritoten Ala-Maunuksen ja Kørnerin teoksissa.

Tutkimustani voidaan hyödyntää taiteen ja maiseman tutkimuksessa pohdittaessa ihmisen esteettisen ympäristösuhteen kuvallista esittämistä maisemana. Tätä osuutta olisin voinut laajentaa painottamalla enemmän 2000-luvun taidetta tutkimuksessani. Tämän tutkimuksen rajoissa se ei kuitenkaan ollut mahdollista. Nykytaide ei osoittautunut ensisijaiseksi aineistoksi. Työssäni nousi keskiöön utopioiden ja maisemataiteen historian kytkeytyminen toisiinsa. Rakensin tulkintani 2000-luvun maisemien utooppisuudesta historian avulla.

Aineisto todensi ennen kaikkea Blochin maisemallisten kielikuvien ajankohtaisuuden ja toimivuuden utooppisen maisemamaalauksen määrittelyssä. Monipuolisuudessaan 2000-luvun maalaustaiteen otos näyttää lukijalle, kuinka maisemataiteen historiaa tulkitaan nykytaiteessa erilaisista lähtökohdista ja moninaisin tekniikoin. Puoliabstrakti ilmaisu oli nykytaiteen aineistoa yhdistävä lähestymistapa maiseman kuvaamiseen. Tunnistamani utooppiset maisemaelementit sitoivat tutkimani maalaukset maisemaan. Aineisto todentaa utooppisen maisemataiteen historiallisen jatkumon 2000-luvun taiteessa ja maiseman esteettisen merkityksen.

Lähteet

Painamattomat lähteet

Hilja Roivaisen tutkimusarkisto (HR), Turku, Väitöskirjatutkimuksen kokoelma

Haastattelut. Haastattelija Hilja Roivainen

Andreas Erikssonin puhelinhaastattelu 20.5.2016. (AE 2016)

Anna Tuorin haastattelu 2.1.2014 Helsinki. (AT 2014)

Astrid Nondalin puhelinhaastattelu 15.7.2016. (AN 2016)

Eggert Péturssonin haastattelu 13.5.2015 Reykjavík. (EP 2015)

John Kørnerin haastattelu 29.5.2018 Helsinki. (JK 2018)

Petri Ala-Maunuksen haastattelu 18.5.2013 Turku. (PAM 2013)

Sähköpostit

Anne-Marie Jeanin 2.2.2018 sähköposti Hilja Roivaiselle otsikolla “Re: Paper about Andreas Eriksson’s artwork”. (AMJ 2018)

Chris Lünsmannin 5.2.2018 sähköposti Hilja Roivaiselle otsikolla “Re: Paper about Andreas Eriksson’s artwork”. (CL 2018)

Eggert Péturssonin sähköposti Hilja Roivaiselle 7.6.2022 otsikolla “For your thesis” (EP 2022).

John Kørnerin studion sähköposti Hilja Roivaiselle 18.11.2021 otsikolla “News from the Studio”. (JK 2021)

Esitelmät

Robin, Libby 2017. “How Are the Humanities Innovating in Response to Environmental Change?”. A visiting public lecture at The Marine Research Laboratory for Humanities and Social Sciences (AHA-meritutkimuslaboratorio) and the Turku Institute for Advanced Studies (TIAS). University of Turku 26.5.2017.

Samola, Hanna 2017. “Bluebells and Cotton Grass. The Importance of Flowers and Plants in Dystopian Fiction”. *Norlit 2017: Nordic Utopias and Dystopias*, Åbo Akademi, Turku 8.6.2017.

Internet- ja digitaaliset lähteet

- Anne-Marie Jeanin kotisivut. Saatavissa: <http://www.annemariejean.com/> (luettu 10.7.2019).
- ANU College of Arts & Social Sciences. "Anne-Marie Jean | Connection and interconnection in multi-sensory nature-environment painting." Saatavissa: <https://soad.cass.anu.edu.au/events/anne-marie-jean-connection-interconnection-multi-sensory-nature-environment-painting> (luettu 17.12.2022.)
- Art Basel. "Andreas Eriksson". Saatavissa: <https://www.artbasel.com/catalog/artist/7267/Andreas-Eriksson> (luettu 2.1.2019).
- Artsy Editorial 19.8.2014. "10 Nordic Artists to Watch at CHART". Saatavissa: <https://www.artsy.net/article/editorial-10-nordic-artists-to-watch-at-chart> (luettu 1.2.2019).
- Ateneum 25.4.2017. "Nykytaiteilija Petri Ala-Maunuksen teos Ateneumiin Kasken tilalle". Saatavissa: <http://www.ateneum.fi/nykytaiteilija-petri-ala-maunuksen-teos-ateneumiin-kasken-tilalle/> (luettu 3.12.2017).
- Biennale van de Schilderkunst. "Machelen-Zulte Biennale van de Schilderkunst. Over land-schappen (1.7.2018–30.9.2018)". Saatavissa: <https://biennalevandeschilderkunst.be/vorige-edities/> (luettu 28.12.2022).
- Business & Human Rights Resource Centre. "Union Carbide/Dow lawsuit (re Bhopal)". Saatavissa: <https://www.business-humanrights.org/en/union-carbidedow-lawsuit-re-bhopal> (luettu 27.7.2018).
- Ernst-Bloch-Assoziation. Yhdistyksen kotisivut. Saatavissa: <http://www.ernst-bloch.net/> (luettu 25.7.2023).
- Google 2004. "Founders' IPO Letter From the S-1 Registration Statement, 2004". Google. Saatavissa: <https://www.google.co.uk/about/our-company/> (luettu 20.7.2018).
- Google a. "Google Company: Our history in depth." Google. Saatavissa: <https://www.scribd.com/document/334801840/Our-History-in-Depth-Company-Google> (luettu 20.7.2018).
- Google b. "Google Earth's Incredible 3D Imagery, Explained." Youtube-video. Saatavissa: https://www.youtube.com/watch?v=suo_aUTUpps#_ga=2.222015633.805123207.1532969404-814493860.1532969404 (luettu 20.7.2018).
- Institute for Biblical & Scientific Studies. "Biblical Archaeology: Mt. Sinai". Saatavissa: <https://www.bibleandscience.com/archaeology/mtsinai.htm> (luettu 30.7.2018).
- Korpela, Jukka 2001/2022. "Pienehkö sivistyssanakirja". Saatavissa: <https://jkorpela.fi/siv/index.html> (1.11.2022).
- Lakkala, Keijo 2018. "Vasemmiston on haluttava parempaa olemassaoloa" *Peruste. Yhteiskunnallinen verkkolehti* 22.1.2018. Saatavissa: <https://perustelehti.fi/vasemmiston-on-haluttava-parempaa-olemassaoloa/> (luettu: 8.4.2022.)
- Leppänen, Mikko 2018. "Yle Kryptolaaksossa. Esineiden internetissä jääkaappisikin tuottaa arvokasta tietoa – Tulevaisuudessa voit myydä laitteidesi tuottaman datan." *Yle Uutiset* 21.7.2018. Saatavissa: <https://yle.fi/uutiset/3-10277865> (luettu 21.7.2018).
- Mónica de Mirandan kotisivut. Saatavissa: <https://monicademiranda.org/texts/> (luettu 1.3.2023).

- Neate, Rupert 14.11.2017. "Richest 1% own half the world's wealth, study finds." *The Guardian News* 14.11.2017. Saatavissa: <https://www.theguardian.com/inequality/2017/nov/14/worlds-richest-wealth-credit-suisse> (luettu 21.7.2018).
- Otsamo, Antti & Niukkanen, Laura & Kotisaari, Ahti (toim.) 2006. "MOSSE maalisuoralla." Kooste monimuotoisuuden tutkimusohjelman (2003-2006) päätösseminaarien esitelmätiivisteistä. Hanasaari 4.-6.9.2006." Helsinki: Maa- ja metsätalousministeriö. Saatavissa: <https://dokumen.tips/download/link/mosse-maalisuoralla-usersjyu-pahalle-mejututpdfmossehanasaari-mosse-maalisuoralla.html> (luettu 28.10.2023).
- Parkkinen, Pia 2019. "Suomen suurin kuvataidepalkinto Islantiin, miehelle, joka nauraa läntisen kulttuurin sovinnaisuudelle: 'Se on syy meidän kriiseihimme'." *Yle Uutiset* 21.8.2019. Saatavissa: <https://yle.fi/a/3-10931049> (luettu 21.8.2019).
- Planet Labs PBC. "Planet". Saatavissa: <https://www.planet.com/> (luettu 20.7.2018).
- Ryynänen, Tuomo 29.2.2016. "Internet of things selkokielellä". *Tekniikkaa ja taloutta* -blogi 29.2.2016. Saatavissa: <https://blogit.haaga-helia.fi/ryynanen/2016/02/29/mita-internet-of-things-voi-tarkoittaa-selkokielella/> (luettu 21.7.2018).
- Sargent, Lyman Tower 2016-. "Utopian Literature in English: An Annotated Bibliography from 1516 to the Present". University Park: Penn State Libraries Open Publishing. Saatavissa: <https://openpublishing.psu.edu/utopia/home> (luettu 30.5.2022).
- Sasha Huberin kotisivut. Saatavissa: <http://www.sashahuber.com/> (luettu 7.4.2023).
- Shorrocks, Anthony & Davies, Jim & Lluber, Rodrigo 2017. "Global Wealth Report 2017". Credit Suisse Group AG: Credit Suisse Research Institute 2017. Saatavissa: <https://www.credit-suisse.com/corporate/en/research/research-institute/global-wealth-report.html> (luettu 21.7.2018).
- Toivonen, Terhi 2017. "Satelliittien ennätysmies Will Marshall: 'Sitkeys erottaa menestyvät yrittäjät niistä, jotka eivät menesty'." *Yle Uutiset* 30.11.2017. Saatavissa: <https://yle.fi/uutiset/3-9956373> (luettu 23.7.2018).

Näyttelytiedotteet ja -arvot

- Ars Fennica. "Yleisö äänesti Petri Ala-Maunun ARS FENNICA 2019 -näyttelyn suosikiksi". Ars Fennica. Saatavissa: <https://arsfennica.fi/yleiso-aanesti-petri-ala-maunun-ars-fennica-2019-nayttelyn-suosikiksi/> (luettu 19.7.2021)
- Hahn Møller, Inger Marie 2017. "High, Low & in Between press release". Saatavissa: <http://www.susanneottesen.dk/> (luettu 22.7.2017).
- HAM. "Toden näköistä – Nettisukupolven maalareita (Meilahti, 9.6.2010–29.8.2010)". Helsingin taidemuseo. Saatavissa: <https://www.hamhelsinki.fi/exhibition/> (luettu 25.12.2022).
- Johansson, Hanna 2015. "Petri Ala-Maunus: Hinterland 18.4.2015 – 17.5.2015". Saatavissa: <http://www.galleriaheino.fi/nayttely.php?aid=120964&k=20139> (luettu 03.12.2017).
- Khan, Tabish 2013. "Andreas Eriksson's Coincidental Mapping at Stephen Friedman Gallery". Saatavissa: <http://onestoparts.com/review-andreas-eriksson-coincidental-mapping-stephen-friedman-gallery> (luettu 12.2.2018).

- Tihinen, Juha-Heikki 2019. "Petri Ala-Maunuksen hurjaakin hurjempi luonto". Rajakari, Päivi (toim.) *Ars Fennica 2019 näyttelyluettelo*. Porvoo: Ars Fennica Säätiö, 7–16. Saatavissa: <https://arsfennica.fi/julkaisut/> (luettu 27.12.2022).
- Turku Biennaali 2013. "Turku Biennaali 2013 Idylli". Aboa Vetus & Ars Nova Turku Biennaali. Saatavissa: <http://www.turkubiennaali.fi/2013/index.html> (luettu 15.8.2013).
- Turun taidemuseo 2023a. "Mónica de Miranda. The Island. 3.2.–26.3.2023". Saatavissa: <https://turuntaidemuseo.fi/nayttelyt/sasha-huber> (luettu 1.3.2023).
- Turun taidemuseo 2023b. "Sasha Huber. You Name It. 9.6.–27.8.2023". Saatavissa: <https://turuntaidemuseo.fi/nayttelyt/monica-de-miranda> (luettu 1.3.2023).
- Wiggers, Lauren 2020. "Open the Door: Solo exhibition at Keeteler Gallery, Antwerpen, Belgium, 5 December 2020–24 January 2021." Saatavissa: <https://johnkorner.com/works/open-the-door/> (luettu 14.6.2022).

Sanakirjat ja yleisteokset

- Dictionary.com Slang Dictionary 1.5.2018. "lalaland". Saatavissa: <https://www.dictionary.com/e/slang/lalaland/> (luettu 28.10.2023).
- Encyclopædia Britannica. "Marco Polo". Saatavissa: <https://www.britannica.com/biography/Marco-Polo> (luettu 21.7.2018).
- Encyclopædia Britannica. "Charon". Saatavissa: <https://www.britannica.com/topic/Charon-Greek-mythology> (luettu 30.7.2018.)
- Kaplan, Julius 2003 [2012]. "Symbolism Unlocked". *Grove Art Online*. Saatavissa: <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T082761> (luettu 10.6.2018.)
- Kielitoimiston sanakirja 2022. "Konsuli". Saatavissa: <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi/#/Konsuli?searchMode=all> (luettu 20.3.2022).
- Langdon, Helen 2003. "Landscape painting". *Grove Art Online*. Saatavissa: <http://www.oxfordartonline.com> (luettu 1.6.2019).
- Macchia, Giovanni 6.10.2020. "Antoine Watteau". *Encyclopedia Britannica*. Saatavissa: <https://www.britannica.com/biography/Antoine-Watteau> (luettu 13.6.2021).
- Michael, Kelly (1998, ed.). "Landscape". *Oxford Art Online: Encyclopedia of Aesthetics*. Saatavissa: http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0320?q=-landscape&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (luettu: 8.3.2016.)
- Tieteen termipankki. "Filosofia: transsendentaalinen idealismi". Saatavissa: <http://www.tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia> (luettu 21.3.2016).
- Tieteen termipankki. "Pastoraali". Saatavissa: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:pastoraali> (luettu 12.12.2022).

Monisteet / Pienpainatteen

- Roivainen, Hilja 2016. "Lissabonissa 5.–11.7.2016: havaintoja Utopian Studies Societyn 17. kansainvälisen konferenssin diskursseista. Utopian käsitteen visuaalisuus." *Taidehistorian vuosikertomus 2015–2016*. Turku: Turun yliopisto, 12–17.

Tallenteet ja videot

- Container Productions & Tyk Film Aps & John Kørner 2006. "My Seven Best Paintings". Morten Lindberg & Andreas Johnsen (Direction & Film), DVD, 84 min.
- Lounila, Liisa 2013. *7BPM*. Videoteos Kiasman Katve-alue-näyttelyssä 28.2.2020–10.1.2021.
- Shimabuku 2007. *Sunrise at Mt. Artsonje*. Video. Esillä Amanda Wilkinsonin galleriassa 23–29.6.2020 (Intense Parasite Film and Video Programme). Saatavissa: www.wilkinson.com & www.vimeo.com (katsottu 23.6.2020).
- Steinþórsdóttir, Anna Þóra (ed.) 2020. "Just Like a Painting by Eggert Pétursson". Video documentary. Producers Gunnlaugur Thór Pálsson & Ólafur Rögnvaldsson. Direction Gunnlaugur Thór Pálsson.

Opinnäytetyöt

- Lakkala, Keijo 2012. *Todelliset utopiat. Utopioiden poliittinen relevanssi*. Filosofian pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.
- Lünsmann, Chris 2014. *In der Tradition der Nordischen Romantik? Natur und Landschaft im künstlerischen Werk von Andreas Eriksson*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma, Technische Universität Berlin.

Painetut lähteet ja kirjallisuus

- Aarnio, Eija & Hacklin, Saara & Miller, Arja. 2016. "Curatorial Statement". *Kiasma's Collection Exhibition 22.4.2016 – 29.1.2017* (Publication 151). Ed. Saara Hacklin. Helsinki: Museum of Contemporary Art, 18–19.
- Aarnio, Eija et al. 2006. *Maisema – Landscape*. Helsinki: Nykyaiteen museo Kiasma.
- Adams, Ann Jensen 1994. "Competing Communities in the 'Great Bog of Europe'. Identity and Seventeenth-Century Dutch Landscape Painting". *Landscape and Power*. Ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 35–76.
- Alighieri, Dante 1912–1914. *Jumalainen näytelmä 3, Paratiisi*. Suom. Eino Leino. WSOY. ital. Gutenberg-projekti. Saatavissa: http://www.gutenberg.org/ebooks/12546?msg=welcome_stranger (luettu 1.2.2018). Alkuperäisteos Alighieri, Dante n. 1308–1321. *La Divina Commedia*.
- Alms, Barbara 2021. *Die gleissenden Gipfel. Malerei zwischen Mythos und Moderne*. Köln: Wienand.
- Andermann, Jens & Blackmore, Lisa & Dayron, Carrillo Morell (ed.) 2018. *Natura: Environmental Aesthetics After Landscape*. Zürich: Diaphanes Verlag.
- Andermann, Jens 2018. "Introduction". *Natura: Environmental Aesthetics After Landscape*. Ed. Jens Andermann & Lisa Blackmore & Carrillo Morell Dayron. Zürich: Diaphanes Verlag, 7–16.

- Anderson, E. N. 2013. "Foreword". *Environmental Anthropology Engaging Ecotopia: Bioregionalism, Permaculture, and Ecovillages*. Eds. Joshua Lockyer & James R. Veteto. New York: Berghahn Books.
- Andrews, Max. 2017. "The Kørner Problem". *John Kørner*. Ed. Marie Nipper. Berlin: Roulette Russe, 181–201.
- Appelbaum, Robert 2002. "Eve's and Adam's 'Apple': Horticulture, Taste, and the Flesh of the Forbidden Fruit in 'Paradise Lost'". *Milton Quarterly* 36:4 (December 2002), 221–239.
- Badura-Triska, Eva & Eriksson, Andreas 2009. "Talking while Driving 360 Kilometres From Medelplana to Oslo". *Andreas Eriksson: Walking the Dog, Lying on the Sofa*. Ed. Eva Badura-Triska. Vienna & Cologne: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig & Walther König, 94–104.
- Barasch, Moshe 2000. *Theories of Art 1: From Plato to Winckelmann*. New York & London: Routledge.
- Barker, Naomi Joy 2000. "'Diverse Passions': Mode, Interval and Affect in Poussin's Paintings". *Music in Art* 25:1/2 (Spring–Fall 2000), 5–24.
- Barrell, John 1980. *The Dark Side of the Landscape. The Rural Poor in English Painting 1730–1840*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Basciano, Oliver 2017. "Good and III Together". *John Kørner*. Ed. Marie Nipper. Berlin: Roulette Russe, 127–147.
- Baudrillard, Jean 1994. *Simulacra and Simulation*. Transl. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Beck-Saiello, Émilie 2015. "La vue topographique en France au xviiiè siècle. Éclat et méses-time d'un genre". *Itinéraires* 2015-2 /2016. Saatavissa: <http://journals.openedition.org/itineraires/2819> (luettu 19.12.2022).
- Beiser, Frederick C. 2002. *German Idealism: The Struggle Against Subjectivism 1781–1801*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bellamy, Edward 1999. *Vuonna 2000*. Suom. Tero Valkonen. Jyväskylä: Gummerus. Alkuperäisteos *Looking Backward, 2000–1887*. Boston: Ticknor and Co. 1888.
- Bergreen, Laurence 2007. *Marco Polo: From Venice to Xanadu*. New York: Knopf Doubleday.
- Berleant, Arnold 1994. "Ympäristökritiikki". Suom. Leevi Lehto. *Alligaattorin hymy. Ympäristöestetiikan uusi aalto*. Toim. Yrjö Sepänmaa. Helsinki: Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Bermingham, Ann, 1989. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740–1860*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Bjarnason, Á. H. 1983. *Íslensk flora með litmyndum*. Reykjavík: Íðunn.
- Bladh, Gabriel 2008. "Selma Lagerlöf's Värmland: A Swedish Landskap in Thought and Practice". *Nordic Landscapes: Region and Belonging on The Northern Edge of Europe*. Eds. Michael Jones & Kenneth R. Olwig. Minneapolis: University of Minnesota Press, 220–250.
- Bloch, Ernst 1959. *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Bloch, Ernst 1985. “Ennakoitu todellisuus – mitä on utooppinen ajattelu ja mitä se saa aikaan”. Suom. Raija Sironen. *Ernst Bloch, Utopia, luonto, uskonto*. Toim. Keijo Rahkonen & Esa Sironen. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto, 22–33. Alkuperäisteos Bloch, Ernst. *Abschied von der Utopie? Vorträge*. Hrsg. Hanna Gekle. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980.
- Bloch, Ernst 1986. *The Principle of Hope*. Eds. and transl. Neville Plaice & Stephen Plaice & Paul Knight. 3 vol. Cambridge: The MIT Press. Alkuperäisteos *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1959.
- Bloch, Ernst 2000. *The Spirit of Utopia*. Transl. Anthony A. Nassar. Stanford: Stanford University Press. Alkuperäisteos *Geist der Utopie*. Bearb. Neuaufgabe der zweiten Fassung von 1923. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.
- Bloch, Ernst 2016. “Taiteellinen ilmentymä näkyvänä esi-ilmentymänä”. Suom. Raija Sironen. *Estetiikan klassikot II. Modernista postmoderniin*. Toim. Ilona Reiners & Anita Seppä & Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus, 75–86. Alkuperäisteos *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1959.
- Boerefijn, W. N. A. 2010. *The Foundation, Planning and Building of New Towns in The 13th and 14th Centuries in Europe: An Architectural-Historical Research into Urban Form and Its Creation*. PhD diss., University of Amsterdam. Saatavissa: <https://hdl.handle.net/11245/1.327028> (luettu 1.10.2023).
- Boldyrev, Ivan 2014. *Ernst Bloch and His Contemporaries: Locating Utopian Messianism*. London: Bloomsbury Publishing.
- Bronner, Stephen Eric 1997. “Utopian Projections: In Memory of Ernst Bloch”. *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*. Eds. Jamie Owen Daniel & Tom Moylan. London: Verso, 165–174.
- Burke, Edmund 2005. *The Works of the Right Honourable Edmund Burke, Vol. 1. (of 12), Part 5*. The Project Gutenberg EBook. Alkuperäisjulkaisu Burke, Edmund 1757. *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. London: R. & J. Dodsley. Saatavissa: <https://www.gutenberg.org/ebooks/15043> (luettu 1.10.2023).
- Busch, Kristoffer 2013. “Mercedes Mühleisen. Seitsemän päivää Mercedesin kanssa.” Suom. CapriCommunications. *Turku Biennaali 2013 Idylli*. Aboa Vetus & Ars Nova 9.5.–1.9.2013. Toim. Silja Lehtonen. Turku: Aboa Vetus & Ars Nova, 64–67.
- Butt, John (ed.) 1993. *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope: The Definitive Edition of Pope’s Poetry, His Notes, Editorial Notes plus Introductions*. London: Routledge.
- Bätschmann, Oskar 2002 (ed.) *Carl Gustav Carus: Nine Letters on Landscape Painting. Written in the Years 1815–1824; with a Letter from Goethe by Way of Introduction*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Börsch-Supan, Helmut 1972. “Caspar David Friedrich”. *Caspar David Friedrich, 1774–1840: Romantic Landscape Painting in Dresden*. Eds. William Vaughan & Helmut Börsch-Supan & Hans Joachim Neidhardt. London: Tate Gallery.
- Cabet, Étienne. 1848. *Voyage en Icarie*. Paris: Au bureau du Populaire. Alkuperäisjulkaisu 1840.
- Carey, Frances & DeJardin, Ian A.C. & Stevens, Mary Anne 2016. *Painting Norway: Nikolai Astrup 1880–1928*. London: Scala Arts & Heritage Publishers.
- Castrén, Paavo & Pietilä-Castrén, Leena. 2000. *Antiikin käsikirja*. Helsinki: Otava.

- Charlesworth, J. J. "Fever: New Painting in London". *Flash Art International* XXXVII: 239 (November–December 2004), 85–87.
- Christoffersen, Michael Bank 2013. "Interview with John Kørner". *John Kørner: Caught*. Eds. Michael Bank Christoffersen & Ida Sofie Deigaard Bruun. Herning: HEART – Herning Museum of Contemporary Art, 111–119.
- Claeys, Gregory 2016. *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Oxford University Press.
- Clark, Kenneth 1949. *Landscape into Art*. London: John Murray.
- Clark, T.J. 1984. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*. London: Thames and Hudson.
- Coomer, Martin (ed.) 2013. *John Kørner: Fallen Fruit from Frisland*. London: Victoria Miro Gallery.
- Cornforth, Maurice 1976. *Dialectical Materialism. An Introduction. Volume 1. Materialism and the Dialectical Method*. London: Lawrence & Wishart.
- Cosgrove, Denis E. 1998. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison: The University of Wisconsin Press. Alkuperäisteos 1984.
- Cosgrove, Denis E. 2007a. "Introduction to Social Formation and Symbolic Landscape" *Landscape Theory*. Eds. Rachel Ziady DeLue & James Elkins. New York: Routledge, 17–42.
- Cosgrove, Denis E. 2007b. "Landscape and Global Vision". *Sites Unseen. Landscape and Vision*. Ed. Dianne Harris & D. Fairchild Ruggles. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 89–107.
- Cosgrove, Denis E. 2008. *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*. London: I.B. Tauris.
- Cosgrove, Denis E. & Daniels, S. (ed.) 1988. *The Iconography of Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cranston, Jodi 2019. *Green Worlds of Renaissance Venice*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Curtius, Ernst Robert 2013. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press.
- Daniel, Jamie Owen 1997. "Reclaiming the 'Terrain of Fantasy': Speculations on Ernst Bloch, Memory, and the Resurgence of Nationalism". *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*. Eds. Jamie Owen Daniel & Tom Moylan. London: Verso, 53–64.
- Daniel, Jamie Owen & Moylan Tom (ed.) 1997. *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*. London: Verso.
- Davis, J. C. 2000. "Utopia and the New World, 1500 – 1700". *Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World*. Eds. Roland Schaer & Gregory Claeys & Lyman Tower Sargent. Oxford: Oxford University Press, 95–118.
- de Brün, Claudia (toim.) 2011. *Luonto opettajana. Maisemamaalaus Düsseldorfissa*. Helsinki: Sinebrychhoffin taidemuseo.
- Deatrick, Elizabeth 2017. "The South American Mountains of Alexander von Humboldt and Frederic Edwin Church". *The Mountains in Art History*. Eds. Peter Mark & Peter Helman & Penny Snyder. Middletown, CT.: Wesleyan University Press.

- Dejardin, Ian A.C. 2016. "Painting Norway: Nikolai Astrup and the Jølster Project". *Painting Norway: Nikolai Astrup 1880–1928*. Ed. Johanna Stephenson. London: Scala Arts & Heritage Publishers.
- DeLue, Rachel Ziady & Elkins, James (ed.) 2007. *Landscape Theory*. New York: Routledge.
- DeLue, Rachel Ziady & Elkins, James 2007. "The Art Seminar". *Landscape Theory*. Eds. Rachel Ziady DeLue & James Elkins. New York: Routledge, 87–156.
- Dorfles, Gillo 1968. *Kitsch: An Anthology of Bad Taste*. London: Studio Vista.
- Du Bos, Jean Baptiste 1719. *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*. 3 vols. Paris.
- Du Bos, Jean Baptiste 1748. *Critical Reflections on Poetry, Painting, and Music*. Transl. Thomas Nugent. 3 vols. London: printed for John Nourse.
- Dubbini, Renzo 2002. *Geography of the Gaze. Urban and Rural Vision in Early Modern Europe*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Einarsson, Þorlákur & Jónasson, Kristján B. 2012. "Conversation with Eggert Pétursson". *Eggert Pétursson. Paintings*. Transl. Shauna Laurel Jones. Eds. Þorlákur Einarsson & Kristján B. Jónasson. Reykjavík: Crymogea.
- Elgin, Dag Erik 2014. "Painting as Discourse: or. The Dialogic Monologue of Painting". *An Appetite for Painting Reader*. Ed. Gavin Jantjes. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 45–55.
- Eller, Jack David 2008. *Cultural Anthropology. Global Forces, Local Lives*. London: Routledge.
- Engberg, Juliana 2014. "Anna Tuori". *19th Biennale of Sydney: You Imagine What You Desire*. Eds. Juliana Engberg & Talia Linz. Sydney: Biennale of Sydney, 247.
- Facos, Michelle 1998. *Nationalism and the Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890s*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Ferdinand, Malcom 2022. *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World*. Transl. Anthony Paul Smith. Cambridge: Polity.
- Gadamer, Hans-Georg 2005. *Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Suom ja toim. I. Nikander. Tampere: Vastapaino.
- Garforth, Lisa 2006. "Ideal Nature: Utopias of Landscape and Loss". *Spaces of Utopia: An Electronic Journal* 3: (Autumn/Winter 2006), 5–26.
- Garrard, Greg 2012. *Ecocriticism*. 2nd edition. London: Routledge.
- Geoghegan, Vincent 1996. *Ernst Bloch*. London: Routledge.
- Gilpin, William 1792. *Three Essays: On Pictoresque Beauty, On Pictoresque Travel, and On Sketching Landscape*. London.
- Goethe, Johann Wolfgang von 1965 [1808 ja 1832]. *Faust*. Kääntänyt Otto Manninen. Helsinki: Otava.
- Goldsmith, Sarah 2020. "Fire and Ice: Mountains, Glaciers and Volcanoes". *Masculinity and Danger on the Eighteenth-Century Grand Tour*. Ed. Sarah Goldsmith. London: University of London Press, 141–84.
- Gombrich, E.H. 1966. "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape". *Norm and Form. Studies in the Art of Renaissance*. Vol. 1. London: Phaidon Press. Alkuperäisjulkaisu
- Gombrich, E. H. 1953. "Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting". *Gazette Des Beaux-Arts* 41 (1953), 335–360.
- Gombrich, E. H. 2002. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London: Phaidon Press.

- Grönholm, Pertti & Paalumäki, Heli 2015. "Nostalgian ja utopian risteyksessä. Keskustelija modernin kaipuun merkityksistä ja aikaulottuvuuksista." *Kaipaava moderni. Nostalgian ja utopian kohtaamisia Euroopassa 1600-luvulta 2000-luvulle*. Toim. Pertti Grönholm & Heli Paalumäki. Turku: Turun Historiallinen Yhdistys, 9–38.
- Gunnarsson, Torsten 1998. *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*. Transl. Nancy Adler. New Haven: Yale University Press.
- Gunnarsson, Torsten 2006. *A Mirror of Nature: Nordic Landscape Painting 1840–1910*. København: Statens Museum for Kunst.
- Hacklin, Saara 2011. "From Where You Are, You Can See Their Dreams." *Anna Tuori. Blow Out Your Candles, Laura*. Ed. Laura Köönikkä. Tampere Art Museum Publications 147. Tampere: Tampere Art Museum.
- Hahn Møller, Inger Marie 2013. "Andreas Eriksson." *Krux: Lidköpings konsthall, 2.2–10.3, 2013 / Andreas Eriksson*. Ed. Lidköpings konsthall. Hällekis: Blå Himmel.
- Haila, Yrjö 2006. "Maiseman todellistumisesta." *Maisema. Landscape*. Toim. Eija Aarnio, Marja Sakari & Tomi Snellman & Yrjö Haila. Helsinki: Nykytaiteen museo Kiasma, 18–45.
- Hannula, Mika 2015. *Maalauksesta – esseitä ja keskusteluita*. Helsinki: Parvus.
- Harbison, Craig 1995. *The Art of the Northern Renaissance*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Hazen, Wright Albert 1914. "Early Records of the Wild Turkey." *The Auk* 31 (3, Jul. / 1914), 334–358.
- Heidegger, Martin 1962. *Being and Time*. Transl. John Macquarrie & Edward Robinson. Oxford: Basil Blackwell. Alkuperäisteos *Sein und Zeit* 1927.
- Hennessey, John L. & Lahti, Janne 2023. "Nordics in Motion: Transimperial Mobilities and Global Experiences of Nordic Colonialism." *Journal of Imperial and Commonwealth History* 51:3, 409–420.
- Hesk, John 2007. "'Despisers of the Commonplace': Meta-topoi and Para-topoi in Attic Oratory." *Rhetorica* 25:4 (Autumn 2007), 361–384.
- Hiedanpää, Juha & Lovén, Lasse 2021. "Making the National Landscape: The Case of Koli, Eastern Finland." *Landscapes of Affect and Emotion. Nordic Environmental Humanities and the Emotional Turn*. Studies in Environmental Humanities 7. Eds. Maunu Häyrynen & Jouni Häkli & Jarkko Saarinen. Leiden: Brill, 192–217.
- Hietala, Veijo et al. 2014. "Väline". *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Turku: Utukirjat, 203–240.
- Holberg, Ludvig 1884. *Niilo Klimin maanalainen matka*. Suom. Arvo Lempiranta. Vaasa: Vaasan Painoyhtiö. Alkuperäisteos *Nicolai Klimii Iter Subterraneum* 1741.
- Holm, Henrik. 2009. "The Exploitation of Nature." *Nature Strikes Back. Man and Nature in Western Art*. Eds. Hanne Kolind Poulsen & Henrik Holm. Copenhagen: Statens Museum for Kunst.
- Howells, Richard 2015. *A Critical Theory of Creativity. Utopia, Aesthetics, Atheism and Design*. London: Palgrave Macmillan.
- Hudson, Wayne 1982. *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch*. London: Macmillan.
- Hudson, Wayne 2013. "Bloch and the Philosophy of the Proterior." *The Privatization of Hope: Ernst Bloch and the Future of Utopia*. Eds. Peter Thompson & Slavoj Žižek. Durham, NC: Duke University Press, 21–36.

- Hunt, John Dixon 1992. *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Huxley, Aldous 2018. *Uljas uusi maailma*. Suom. I.H.Orras. Helsinki: Tammi. Alkuperäisteos *Brave New World*, London: Chatto & Windus 1932.
- Høgsbro, Cecilie 2013. *John Kørner: Familien / The Family*. Copenhagen: Galleri Bo Bjerggaard.
- Häyrynen, Maunu 2005. *Kuvitettu maa. Suomen kansallisten maisemakuvastojen rakentumisen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Iitiä, Inkamaija. 2009. *Maalauksen paikka – The Site of Painting*. Porin taidemuseon julkaisuja 96. Pori: Porin taidemuseo.
- Jameson, Fredric 1989. "Postmoderni eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa". *Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. 2. painos. Toim. Jussi Sironen & Esa Kotkavirta. Helsinki: Tutkijaliitto, 227–279. Alkuperäisteos "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism". *New Left Review* 146 (1984).
- Jameson, Fredric 2009. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*. London: Verso. Alkuperäisteos 1998.
- Janson, H. W. 1952. *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London: The Warburg Institute, University of London.
- Jantjes, Gavin 2014. "Andreas Eriksson". *An Appetite for Painting. Samtidsmaleri 2000–2014*. Eds. Gavin Jantjes & Marianne Yvenes. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, 39–44.
- Jantjes, Gavin & Yvenes, Marianne (ed.) 2014. *An Appetite for Painting. Samtidsmaleri 2000–2014*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Jantjes, Gavin (ed.) 2014. *An Appetite for Painting: Reader*. Oslo: Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design.
- Jauhiainen, Marko 2005. "The OT Background to 'Armageddon' (Rev. 16:16) Revisited". *Novum Testamentum* 47: 4 (2005), 381–93.
- Jenson, Susan H. 2001. "Patiner...". *Renaissance and Reformation, 1500–1620: A Biographical Dictionary*. Ed. Jo Eldridge Carney. London: Greenwood Publishing Group.
- Jones, Michael & Olwig, Kenneth R. (ed.) 2008. *Nordic Landscapes: Region and Belonging on the Northern Edge of Europe*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kant, Immanuel 2000. *Critique of the Power of Judgment*. Ed. Paul Guyer. Transl. Paul Guyer & Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press. Alkuperäisteos 1790.
- Kaufmann, David 1997. "Thanks for the Memory: Bloch, Benjamin, and the Philosophy of History". *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*. Eds. Jamie Owen Daniel & Tom Moylan. London: Verso, 33–52.
- Kauppinen, Ilkka 2012. "Towards Transnational Academic Capitalism". *Higher Education* 64:4, 543–556.
- Kautsky, Karl 1964. "Twentieth Century Opinion". *More's Utopia and Its Critics*. Ed. Ligeia Gallagher. Chicago: Scott Foresman and Co., 98–105.
- Kellner, Douglas 1997. "Ernst Bloch, Utopia, and Ideology Critique". *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*. Eds. Jamie Owen Daniel & Tom Moylan. London: Verso, 80–95.
- Kettering, Alison McNeil 1983. *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*. Montclair: Allanheld, Osmun & Co.

- Kimmerle, Heinz 1985. "Schein im Vor-Schein der Kunst: Grenzüberschreitungen zur Identität und zur Nicht-Identität". *Tijdschrift voor Filosofie*, 47:3, 473–492.
- Kirby, Alan 2006. "The Death of Postmodernism And Beyond". *Philosophy Now* 58. (November/December 2006). Saatavissa: https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond (luettu 12.1.2023).
- Kleinschmidt, Harald 2004. *Charles V: The World Emperor*. Stroud: The History Press.
- Klonk, Charlotte 1996. *Science and the Perception of Nature: British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New Haven & London: Yale University Press.
- Koerner, Joseph Leo 2009. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. 2nd ed. London: Reaktion Books.
- Koivunen, Leila & Rastas, Anna 2020. "Suomalaisen historian tutkimuksen uusi käänne? Kolonialismikeskustelujen kotouttaminen Suomea koskevaan tutkimukseen". *Historiallinen aikakauskirja* 118:4 (2020), 427–437.
- Kokkinen, Nina 2019. *Totuudenetsijät. Vuosisadanvaihteen okkulttuuri ja moderni henkisyys Akseli Gallen-Kallelan, Pekka Halosen ja Hugo Simbergin taiteessa*. Turun yliopiston julkaisuja 469, Sarja C, Scripta lingua Fennica edita. Turku: Turun yliopisto.
- Kormano, Riitta 2014. *Sotamuistomerkki Suomessa. Voiton ja tappion modaalista sovittelua*. Turun yliopiston julkaisuja 396, Sarja C, Scripta lingua Fennica edita. Turku: Turun yliopisto.
- Kortelainen, Ilmari 2006. "Metaforan tulkinta ja imaginaatio". *Niin & Näin* 49 (2/2006), 94–102.
- Kotkavirta, Jussi & Sironen, Esa 1989. "Modernin maailman tuleminen". *Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Sironen & Esa Kotkavirta. 2. painos. Helsinki: Tutkijaliitto, 7–34.
- Kotkavirta, Jussi & Sironen, Esa (toim.) 1989. *Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. 2. painos. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Kulka, Tomáš 1997. *Taide ja kitsch*. Suom. Eero Balk. Helsinki: Taifuuni. Alkuperäisteos *Umení a kyc* 1994.
- Kumar, Krishan 1987. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Blackwell.
- Kumar, Krishan 2000. "Utopia and Anti-Utopia in the Twentieth-century". *Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World*. Eds. Roland Schaer & Gregory Clayes & Lyman Tower Sargent. Oxford: Oxford University Press, 251–267.
- Kuusamo, Altti 1987. "Landscape as a Manifestation of Culture's Boundaries" *Borealis* 3. *Måleriet och det metafysiska landskapet*. Ed. Anders Rosendahl. Katalog nr 119. Malmö: Malmö Konsthall, 47–49.
- Kuusamo, Altti 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuusamo, Altti 2011. "Miten postmoderni ajatteli meissä periodia? Postmodernismin myytinen." *Nyansseja ja näkökulmia: Altti Kuusamon juhlakirja*. Toim. Riikka Niemelä & Katve-Kaisa Kontturi & Asta Kihlman. Taidehistoriallisia tutkimuksia 42. Helsinki: Taidehistorian seura, 117–122.
- Kövecses, Zoltán 2000. *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kövecses, Zoltán 2005. *Metaphor in Culture: Universality and Variation*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Kövecses, Zoltán 2010. *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Kövecses, Zoltán 2020. *Extended Conceptual Metaphor Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lahtinen, Mikko (toim.) 2002. *Matkoja utopiaan*. Tampere: Vastapaino.
- Lahtinen, Mikko 2017. "Utopiat ja niiden vastakuvat", *Futura* 36:1 (2017), 5–13.
- Lakkala, Keijo 2021. *Utopia as Counter-Logical Social Practice*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Lappalainen, Päivi et al. 2014. "Kieli". *Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen*. Toim. Yrjö Heinonen. Turun yliopisto: Utukirjat, 133–201.
- Larsen, Lars Bang 2013. "The Cell of Creativity. John Kørner's exhibition Caught viewed in context." *John Kørner: Caught*. Eds. Michael Bank Christoffersen & Ida Sofie Deigaard Bruun. Herning: HEART – Herning Museum of Contemporary Art, 9–17.
- Lecoq, Danielle & Schaer, Roland 2000. "Ancient, Biblical and Medieval Traditions". *Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World*. Eds. Roland Schaer & Gregory Claves & Lyman Tower Sargent. Oxford: Oxford University Press, 35–82.
- Lecoq, Danielle 1992. "Saint Brendan, Christophe Colomb et le paradis terrestre". *Revue de la Bibliothèque Nationale* 45 (1992), 14–21.
- Lehtola, Veli-Pekka 2015. *Saamelaiset. Historia, yhteiskunta, taide*. Päivitetty laitos. Inari: Puntsi.
- Lehtonen, Silja (toim.) 2013. *Turku Biennaali 2013 Idylli. Aboa Vetus & Ars Nova 9.5.–1.9.2013*. Turku: Aboa Vetus & Ars Nova.
- Levin, Samuel 1988. *Metaphoric Worlds. Conceptions of a Romantic Nature*. New Haven: Yale University Press.
- Levitas, Ruth 1997. "Educated Hope: Ernst Bloch on Abstract and Concrete Utopia". *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*. Eds. Jamie Owen Daniel & Tom Moylan. London: Verso, 80–95.
- Levitas, Ruth 2000. "For Utopia: The (Limits of the) Utopian Function in Late Capitalist Society", *Critical Review of International Social and Political Philosophy* 3:2–3 (2000), 25–43.
- Levitas, Ruth 2010. *The Concept of Utopia*. Second edition. Oxford: Peter Lang.
- Levitas, Ruth 2013. *Utopia As Method: The Imaginary Reconstitution of Society*. London: Palgrave Macmillan.
- Levy, Ze'ev 1997. "Utopia and Reality in the Philosophy of Ernst Bloch". *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*. Eds. Jamie Owen Daniel & Tom Moylan. London: Verso, 175–185.
- Longinus, Dionysius 1918. *Korkeasta tyylistä*. Suom. O. E. Tudeer. Helsinki: Otava. Alkuperäisteos *Peri hypsus*.
- Loomba, Ania 2015. *Colonialism/Postcolonialism*. 3rd ed. Abingdon: Routledge. Alkuperäisteos 1998.
- Lukkarinen, Ville 2004. "Kansallisen maiseman vertauskuvallisuus ja ympäristön tila". Lukkarinen, Ville & Waernerberg, Annika. *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea 2014. "Johdanto: Mitä posthumanismi on?" *Posthumanismi*. Toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola. Turku: Eetos, 13–32.

- Lyles, Anne 2006. *Constable: The Great Landscapes*. London: Tate.
- Lyotard, Jean-François 1989. "Vastaus kysymykseen: Mitä postmoderni on?" Suom. Martti Berger. *Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Sironen & Esa Kotkavirta. 2. painos. Helsinki: Tutkijaliitto, 145–157. Alkuperäisteksti "Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne?" *Critique* 417 (1982: Février).
- Mack, M. (ed.) 1967. *The Twickenham Edition of the Poetry of Pope*. New Haven.
- Magendie, François 2007. *An Elementary Treatise on Human Physiology*. New York: Harper. Alkuperäisteos 1843.
- Mahan, Sue & Griset, Pamala L. 2007. *Terrorism in Perspective*. London: Sage.
- Mannheim, Karl 1997. *Ideology and Utopia*. London: Routledge. Alkuperäisteos 1936.
- Manninen, Juha 1998. "Mihin aate- ja oppihistoriaa tarvitaan?" *Tieteessä tapahtuu* 8/1998, 1–15.
- Manuel, Frank E. & Fritzie P. 1979. *Utopian Thought in the Western World*. Oxford: Basil Blackwell.
- Mark, Peter & Helman, Peter & Snyder, Penny (ed.) 2017. *The Mountains in Art History*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Marx, Leo 1964. *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York: Oxford University Press.
- Masseti M. & Veracini C. 2014. "Early European Knowledge and Trade of Neotropical Mammals: A Review of Literary Sources Between 1492 and the First Two Decades of the 16th Century". *British Archaeological Review* 2662 (2014), 129–138.
- McTighe, Sheila 1996. *Nicolas Poussin's Landscape Allegories*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McTighe, Sheila, 2014. "Poussin and the Modes." *The Routledge Companion to Music and Visual Culture*. Eds. Tim Shephard & Anne Leonard. New York: Routledge.
- Melbye, David 2010. *Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland*. New York: Palgrave Macmillan.
- Merivirta, Raita & Koivunen, Leila & Särkkä, Timo (ed.) 2021. *Finnish Colonial Encounters: From Anti-Imperialism to Cultural Colonialism and Complicity*. Cham: Palgrave Macmillan / Springer Nature Switzerland.
- Miéville, China 2016. "The Limits of Utopia". *Utopia by Thomas More, 1901*. Ed. David Price. London: Verso, 11–28.
- Mikkonen, Jukka 2017. *Metsäpolun filosofiaa*. Tampere: Niin & Näin.
- Miles, Malcolm 2014. *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*. London: Bloomsbury Publishing.
- Miller, David 2013. "A Marxist Poetics: Allegory and Reading in The Principle of Hope". *The Privatization of Hope: Ernst Bloch and the Future of Utopia*. Eds. Peter Thompson & Slavoj Žižek. Durham, NC: Duke University Press, 203–218.
- Milstein, Tema 2011. "Nature Identification: The Power of Pointing and Naming". *Environmental Communication: A Journal of Nature and Culture* 5:1, 3–24.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Landscape and Power*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moderna Museet (ed.) 2011. *Andreas Eriksson*. Stockholm & Berlin: Moderna Museet & Sternberg Press.

- Montag, Christian & Diefenbach, Sarah 2018. "Towards Homo Digitalis: Important Research Issues for Psychology and the Neurosciences at the Dawn of the Internet of Things and the Digital Society". *Sustainability* 10:2 (2018), 1-21. Saatavissa: <https://doi.org/10.3390/su10020415> (luettu 1.10.2023).
- More, Thomas 1964. "Utopia". *More's Utopia and its Critics*. Ed. Ligeia Gallagher. Chicago: Scott, Foresman and Co., 1-68. Alkuperäisteos *Utopia*, Seventeen Provinces, Leuven 1516.
- Morris, William 2008. *Huomispäivän uutisia*. Suom. Ville-Juhani Sutinen. Turku: Savukeidas. Alkuperäisteos *News from Nowhere*, London, 1890.
- Newman, Barrett 1948. "The Sublime Is Now." *The Tiger's Eye* 1:6 (15 December 1948), 51-53.
- Nilsson, Bo 1987. "The Metaphysical Landscape". *Borealis* 3. *Måleriet och det metafysiska landskapet*. Ed. Anders Rosendahl. Katalog nr 119. Malmö: Malmö Konsthall.
- Nipper, Marie (ed.) 2017. *John Kørner*. Berlin: Roulette Russe.
- Nipper, Marie 2017. "In conversation with John Kørner". *John Kørner*. Ed. Marie Nipper. Berlin: Roulette Russe, 13-55.
- Nivala, Asko 2015. "Tulevaisuuden raunioilla. Nostalgia saksalaisessa varhaisromanttikassa". *Kaipaava moderni. Nostalgian ja utopian kohtaamisia Euroopassa 1600-luvulta 2000-luvulle*. Toim. Pertti Grönholm & Heli Paalumäki. Turku: Turun Historiallinen Yhdistys.
- Närhi, Jani 2009. *Paratiisien synty. Ihmismieli, evoluutio ja taivaalliset puutarhat*. Helsinki: Art House.
- O'Brien, Barbara 2015. "Encounters. Anna Tuori". *Dark Days, Bright Nights. Contemporary Paintings from Finland*. Ed. Michelle Bolton King. Kansas City: Kemper Museum of Contemporary Art, 90-93.
- Obrist, Hans Ulrich & Birnbaum, Daniel 2011. "Andreas Eriksson Interviewed by Hans Ulrich Obrist and Daniel Birnbaum at Moderna Museet on 11 February, 2011". *Andreas Eriksson: Nordic Pavilion 54th Venice Biennale, 2011*. Ed. Moderna Museet. Berlin: Sternberg Press.
- Ørskou, Gitte 2006. "In the picture. On John Kørner's exhibition AROS BANK". Ed. AROS BANK & John Kørner. Copenhagen: Galleri Christina Wilson.
- Orwell, George 1999. *Vuonna 1984*. Suom. Raija Mattila. Helsinki & Juva: WSOY. Alkuperäisteos 1949.
- Palmgren, Raoul 1963. *Toivon ja pelon utopiat*. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Panofsky, Erwin 1962. "Introductory". *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row, 3-32. Alkuperäisteos 1939.
- Panofsky, Erwin & Gerda 1968. "The Tomb in Arcady' at the 'Fin-de-Siècle'". *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 30 (1968), 287-304.
- Panofsky, Erwin 1972. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row.
- Panofsky, Erwin 1991. *Perspective as Symbolic Form*. Transl. Christopher S. Wood. New York: Zone Books. Alkuperäisteos 1927.
- Pennonnen, Anne-Maria 2011. "Düsseldorf – maisemamaalauksen luvattu maa." *Luonto opettajana. Maisemamaalaus Düsseldorfissa*. Toim. Claudia De Brün. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo, 10-64.

- Pennonen, Anne-Maria 2020. *In Search of Scientific and Artistic Landscape: Düsseldorf Landscape Painting and Reflections of the Natural Sciences as Seen in the Artworks of Finnish, Norwegian and German Artists*. Finnish National Gallery Publications 3. Helsinki: Kansallisgalleria.
- Perttula, Pentti 2008. *Itäisen Välimeren kasviopas*. Vantaa: Kustannusosakeyhtiö Moreeni.
- Petrarca, Francesco 2008. *Salaisuuteni ja Nousu Ventoux'n vuorelle*. Suom. Laura Lahdensuu & Kari Hukkila. Helsinki: Basam Books. Alkuperäisteos 1350.
- Pétursson, Eggert & Bjarnason, Ágúst H. 2008. *Flora Islandica*. Reykjavík: Crymogea.
- Pétursson, Eggert (ed.) 2012. *Eggert Pétursson. Paintings*. Reykjavík: Crymogea.
- Plaice, Neville & Plaice, Stephen & Knight, Paul 1986. "Translators' Introduction". Bloch, Ernst, *The Principle of Hope*. Eds. and transl. Neville Plaice & Stephen Plaice & Paul Knight. 3 vols. Cambridge: The MIT Press, xix–xxxiii. Alkuperäisteos *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959.
- Platon 1999. "Lait". *Teokset VI*. Suom. Marja Itkonen-Kaila & Holger Thesleff & Tuomas Anhava & A. M. Anttila. 2. painos. Helsinki: Otava. 1. painos 1986.
- Pope-Hennessy, John 1993. *The Illuminations to Dante's Divine Comedy by Giovanni di Paolo*. Transl. Charles Singleton. London: Thames and Hudson.
- Poussin, Nicolas & Jouanny, Ch. 2010 [1647, 1911, 1968]. *Correspondence de Nicolas Poussin*. Archives de l'art français, nouvelle période V. Paris: F. de Nobele. University of British Columbia Library & Internet Archive, 373–374. Saatavissa: <https://archive.org> (luettu: 3.6.2018).
- Rahkonen, Keijo & Sironen, Esa (toim.) 1985. *Ernst Bloch: utopia, luonto, uskonto – johdatusta Ernst Blochin ajatteluun*. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto.
- Rahkonen, Keijo 1989. "Utopia (on utopia)" *Synnyt. Nykytaiteen lähteitä. Sources of contemporary art*. Toim. Juhana Blomstedt & Harald Arnkil & Marina Abramović & Lauri Anttila & Timo Valjakka. Helsinki: Nykytaiteen museo, 265–301.
- Rahkonen, Keijo 1996. *Utopiat ja anti-utopiat. Kirjoituksia vuosituhannen päättyessä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Raivo, Petri J. 2003. "Re-reading, Interpretation, and Understanding of Landscapes. An Iconographical Approach." *Understanding/misunderstanding: Contributions to the Study of the Hermeneutics of Signs*. Eds. Eero Tarasti & Paul Forsell & Richard Littlefield. Imatra: International Semiotics Institute, 430–441.
- Ramos, Filipa 2014. "Andreas Eriksson at Bonniers Konsthall". *Frieze Magazine* 162 (April, 2014).
- Ramsey-Kurz, Helga & Ganapathy-Doré, Geetha (ed.) 2011. *Projections of Paradise: Ideal Elsewheres in Postcolonial Migrant Literature*. New York: Rodopi.
- Rautio, Pessi 2013. "Oikeasti hienoa". *Turku Biennaali 2013 Idylli. Aboa Vetus & Ars Nova 9.5.-1.9.2013*. Toim. Silja Lehtonen. Turku: Aboa Vetus & Ars Nova, 22–23.
- Reyburn, Duncan 2016. "A Critical Theory of Creativity: Utopia, Aesthetics, Atheism and Design". *English Academy Review* 33:1, 133–36. Saatavissa: <https://doi.org/10.1080/10131752.2016.1153580> (luettu 1.11.2022).
- Ricoeur, Paul 1986. *Lectures on Ideology and Utopia*. New York: Columbia University Press.
- Riikilä, Mikko 2017. "Kaunis metsä. Millainen maisema on metsänomistajan mieleen?". *Metsälehti* 7/2017, 24.

- Ringbom, Lars-Ivar 1958. *Paradisus Terrestris: Myt, bild och verklighet*. Helsingfors: Finska Vetenskaps Societeten.
- Roivainen, Hilja 2017. "Dialektinen utopia. Asger Jornin taide ja Ernst Blochin utopia-ajattelu". *Ennen ja Nyt* 17:2 (2017). Saatavissa: <https://journal.fi/ennenjanyt/article/view/108799/63795> (luettu 1.11.2022).
- Roivainen, Hilja 2019a, "Apokatopinen maailmanmaisema: Paratiisin ikonografia ja satelliititiperspektiivi Petri Ala-Maunuksen 2000-luvun öljyvärimaalauksissa". *Tahiti* 9:1 (2019), 65–76. Saatavissa: <https://tahiti.journal.fi/issue/view/5511> (luettu 1.11.2022).
- Roivainen, Hilja 2019b, "Vuoropuhelu Etelä-Amerikan nykymaisemasta". *Tahiti* 9:2 (2019), 96–103. Saatavissa: <https://tahiti.journal.fi/issue/view/6044/tahiti0219> (luettu 1.11.2022).
- Roivainen, Hilja 2021. "From Acidified Groves to Virtual Mountains. The Continuum of Utopian Landscape Types in Twenty-First-Century Nordic Art". *Landscapes of Affect and Emotion. Nordic Environmental Humanities and the Emotional Turn*. Studies in Environmental Humanities 7. Eds. Maunu Häyrynen & Jouni Häkli & Jarkko Saarinen. Leiden: Brill, 119–155.
- Rosen, Charles & Zerner, Henri 1985. *Romanticism and Realism: The Mythology of Nineteenth-Century Art*. New York: Norton.
- Rosenblum, Robert 1961. "The Abstract Sublime". *ARTnews* (February, 1961), 38–41.
- Rosenblum, Robert 1988. *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. London: Thames & Hudson. Alkuperäisteos 1975.
- Roskill, Mark 1997. *The Languages of Landscape*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Rossholm, Margaretha 1974. *Sagan i Nordisk Sekelskifteskunst. En motivhistorisk och ideologisk undersökning*. Stockholm: Stockholms universitet, 137–159.
- Rossholm Lagerlöf, Margaretha 1990. *Ideal Landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*. London: Yale University Press.
- Rossi, Leena 2015. *Yksilö ja ympäristö. Maalari Frans Lindin (1903–1988) elinikäinen ympäristösuhte muistitietohaastattelujen ja maisemamaalauksien valossa*. Turun yliopiston julkaisuja 405, Sarja C, Scripta lingua Fennica edita. Turku: Turun yliopisto.
- Ruskin, John 1903. *Modern Painters. The Works of John Ruskin*. Volume 1, library edition. Eds. E.T. Cook & Alexander Wedder Burn. London: Longmans, Green and CO. Alkuperäisteos 1900.
- Salo, Merja & Karttunen, Sari 2015. *Jokapaikan valokuva. Suomalaisen valokuvauksen digitalisoituminen 1992–2015*. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Sarajas-Korte, Salme 1966. *Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895*. Helsinki: Otava.
- Sarapik, Virve 2003. "„topias and Islands". *Koht ja paik. Place and Location. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics III*. Eds. Virve Sarapik & Kadri Tüür. Tallinn: Estonian Academy of Arts, 107–129.
- Sargent, Lyman Tower 2000. "Utopian Traditions: Themes and Variations". *Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World*. Eds. Roland Schaer & Gregory Clayer & Lyman Tower Sargent. Oxford: Oxford University Press, 8–17.

- Schaer, Roland & Claeys, Gregory & Sargent, Lyman Tower (ed.) 2000. *Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World*. Oxford: Oxford University Press.
- Schaer, Roland 2000. "Utopia: Space, Time, History". *Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World*. Eds. Roland Schaer & Gregory Claeys & Lyman Tower Sargent. Oxford: Oxford University Press, 3–7.
- Schama, Simon 1996. *Landscape and Memory*. London: Fontana Press.
- Schjønby, Sissel Ree & Wiland, Anne 2008. "Astrid Nondal". *The Norwegian Art Pavilion. The Third Beijing International Art Biennale, China 2008*. Ed. Susanne Svenseid. Oslo: Norwegian Association of Art.
- Schmidt, Alfred 2014. *The Concept of Nature in Marx*. Transl. B. Fowkes. London: Verso.
- Shaw, Philip 2006. *The Sublime*. New York: Routledge.
- Siebers, Johan 2013. "Ernst Bloch's Dialectical Anthropology". *The Privatization of Hope: Ernst Bloch and the Future of Utopia*. Eds. Peter Thompson & Slavoj Žižek. Durham, NC: Duke University Press, 61–81.
- Simmons, Marlon & Sefa Dei, George J. 2012. "Reframing Anti-Colonial Theory for The Diasporic Context". *Postcolonial Directions in Education* 1(1), 67–99.
- Sitt, Martina 1995. "Die Antwort auf das Andere". *Angesichts der Natur. Positionen der Landschaft in Malerei und Zeichnung 1780–1850*. Hrsg. Bettina Baumgärtel. [Mit Beitr. von Ute Dercks]. Köln-Weimar-Wien: Böhlau, 8–19.
- Skeide, Cecilie. 2006. *Undervekt / Undergrowth. Astrid Nondal – Maleri. Jenny Rydhagen – Fotografi*. Oslo & Lillehammer: Labyrinth Press & Lillehammer Kunstmuseum.
- Spirn, Anne Whiston 1998. *The Language of Landscape*. New Haven & London: Yale University Press.
- Spirn, Anne Whiston 2007. "One with Nature?: Landscape, Language, Empathy, and Imagination". *Landscape Theory*. Eds. Rachel Ziady DeLue & James Elkins. New York: Routledge, 43–67.
- Stenroos, Soili & Ahti, Teuvo & Lohtander, Katileena & Mylly, Leena (toim.) 2011. "Partanaava". *Suomen Jäkäläopas*. Helsinki: Luonnontieteellisen keskusmuseon kasvimuseo, 475–476.
- Suikkanen, Merita 2012. "Kiellettyjen tanssien hurmaa – jatkosodan tanssikielto ja nurkkatanssikulttuuri". *Häkäpöntöistä nurkkatansseihin. Arjen ilmiöitä sota-aikana*. Toim. Jarkko Keskinen & Suvianna Seppälä & Kari Teräs. Suomen historian julkaisuja 2. Turku: Turun yliopisto, 58–86.
- Suvin, Darko 1997. "Locus, Horizon, and Orientation: The Concept of Possible Worlds as a Key to Utopian Studies". *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*. Eds. Jamie Owen Daniel & Tom Moylan. London: Verso, 122–137.
- Tacitus 1976. *Germania*. Suom. Tuomo Pekkanen. Helsinki: Gaudeamus.
- Takanen, Ringa 2020. *Laupeus ja inhimillisuus. Naisten ääni, affektiiviset elemuodot ja ikonografian murros suomalaisissa alttaritauluissa vuosina 1870–1920*. Turun yliopiston julkaisuja 494, Sarja C, Scripta lingua Fennica edita. Turku: Turun yliopisto.
- Tamminen, Tapio 1994. *Edistyksen myytti. Kertomus modernin yhteiskunnan kulttuurisesta paradigmasta*. [Helsinki]: Suomen Antropologinen Seura.
- Tarasti, Eero 1990. "Maiseman semiotiikasta". Tarasti, Eero. *Johdatusta semiotiikkaan. Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkipäristelmästä*. Helsinki: Gaudeamus, 154–168.

- Themsen, Maria Kjær 2016. [katalogiteksti] *John Kørner / Maleri*. Ed. Maria Kjær Themsen. København: Bjerregaard, Brandts & Strandberg Publishing.
- Theokritos 1974. *Idyllejä*. Suomentanut Marianna Tyni. Helsinki: Gaudeamus.
- Thomas, M. Greg 2000. *Art and Ecology in Nineteenth-Century France: The Landscapes of Théodore Rousseau*. Princeton: Princeton University Press.
- Thomsen, Hans Jørgen 1985. “Luonto ja utopia”. Suom. Keijo Rahkonen. *Ernst Bloch. Utopia, luonto, uskonto. Johdatusta Ernst Blochin ajatteluun*. Toim. Keijo Rahkonen & Esa Sironen. Helsinki: Kansan Sivistystyön Liitto, 42–58.
- Tolonen, Elina 2022. *Pahan ja pelon näyttämöllä. Oulun seksuaalirikokset hybridinä mediatahtumana*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Tolvanen, Jouko 1949. *Pohjoismaisen maisemataiteen alkuvaihe Saksassa. Maisemäkäsitys ja -sommittelu Saksan taiteessa 1500–1530*. Helsinki: Otava.
- Tšurak, Galina 1988. [katalogiteksti] *Ivan Aivazovski ja hänen aikalaisensa. Merimaalauksia – Ivan Ajvazovskij och hans samtida. Marinmålningar – Ivan Aivazovsky and His Contemporaries: Seascape Paintings*. Transl. Ilkka Karttunen & Tamara Ignatova. Turku: [Turun taidemuseo].
- Vainikkala, Erkki 1989. “Esittely”. *Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Sironen & Esa Kotkavirta. 2. painos. Helsinki: Tutkijaliitto, 207–225.
- Valenciennes, Pierre-Henri de 2015. *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes. Suivis de Réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. Paris: Duprat. Alkuperäisteos 1799.
- Valjakka, Timo 2015. “Observations on Paintings and Weather in Finland”. *Dark Days, Bright Nights. Contemporary Paintings from Finland*. Ed. Michelle Bolton King. Kansas City: Kemper Museum of Contemporary Art, 24–37.
- Valjakka, Timo 2018. “Luomiskertomus ja maailmanloppu”. *Petri Ala-Maunus: The New Wild (March 3 – April 15, 2018)*. Toim. Makasiini Contemporary. Turku: Makasiini Contemporary.
- Vaughan, William 1982. *German Romantic Painting*. New Haven: Yale University Press.
- Vergilius Maro, Publius 2004. *Paimenlauluja*. Suom. Laura Lahdensuu & Ari Saastamoinen. Helsinki: Tammi. Alkuperäisteos Vergilius Maro, Publius *Bucolica*.
- Vidali, Francesca 1994. *Kunst als Vermittlung von Welterfahrung. Zur Rekonstruktion der Ästhetik von Ernst Bloch*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Vincent, Andrew 2009. *Modern Political Ideologies*. 3rd edition. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Virnes-Karjalainen, Anu 2019. “Kuvataiteilija Petri Ala-Maunus. ‘Maalaukseni ovat äärimillään viritettyjä ylimaisemia’”. *Oma Aika* 2019:4, 16.
- Vitruvius 2022. *Arkkitehtuurista*. Suom. sekä johdannon ja selitykset laat. Panu Hyppönen, Lauri Ockenström & Aulikki Vuola. Helsinki: Gaudeamus.
- Wauquelin, Jean 1448–49. *Chroniques d'Alexandre*. Bruges, BNF: Département des Manuscrits.
- Wehle, Harry B. 1936. “A Triptych by Patinir”. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 31 (4, Apr. / 1936), 80–84.
- Wells, H.G. 2005. *The Sleeper Awakes*. Ed. P. Parrinder. London: Penguin. Alkuperäisteos 1899.

- Whitman, Charles Huntington 1898. “The Birds of Old English Literature”. *The Journal of Germanic Philology* 2:2 (1898), 40.
- Wilkinson, John & Hill, Joyce & Ryan, W.F. (ed.) 1988. *Jerusalem Pilgrimage, 1099–1185*. London: The Hakluyt Society.
- Williams, Raymond 2016. *The Country and the City*. London: Vintage Classics. Alkuperäisteos Chatto and Windus & Spokesman Books 1973.
- Wood, Christopher S. 2014. *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*. London: Reaktion Books.
- Wordsworth 1798. *The Prelude, XIII*, 1–4.
- Yuan, Guorong & Sun, Yi 2023. “A Bibliometric Study of Metaphor Research and Its Implications (2010–2020)”. *Southern African Linguistics and Applied Language Studies* 41:3 (2023), 227–247. Saatavissa: <https://doi.org/10.2989/16073614.2022.2113413> (luettu 1.10.2023).
- Yukai, Li 2019. “The Distraction of Pastoral and Theocritus’ Painted World.” *Classical Philology* 114:3 (2019), 383–405.
- Zamjatin, Jevgeni 1999. *We*. Transl. Mirra Ginsburg. New York: Bantam. Alkuperäisteos Мы, 1924.
- Zeilinger, Doris 2006. *Wechselseitiges Ergreifen. Ästhetische und ethische Aspekte der Naturphilosophie Ernst Blochs*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Zerner, Henri 2000. *Art and Ecology in Nineteenth-century France: The Landscapes of Theodor Rousseau*. Princeton: Princeton University Press.
- Zerubavel, Eviatar 2003. *Terra Cognita: The Mental Discovery of America*. Piscataway: Transaction Publishers.
- Zhang, Hua 2003. *The Landscape of Solitude: Encountering Images of Contemplation in Western Landscape Painting*. Texas: Texas Tech University.
- Žižek, Slavoj 2013. “Preface”. *The Privatization of Hope: Ernst Bloch and the Future of Utopia*. Eds. Peter Thompson & Slavoj Žižek. London: Duke University Press, xv–xx.



**TURUN
YLIOPISTO**
UNIVERSITY
OF TURKU

ISBN 978-951-29-9517-2 (Painettu)
ISBN 978-951-29-9518-9 (PDF)
ISSN 0082-6987 (Painettu)
ISSN 2343-3191 (Sähköinen)