

ERINOMAISET ELÄMÄT

TAIDEPEDAGOGIA GIORGIO VASARIN TAITELIJÄELÄMÄKERROISSA

Pro gradu -tutkielma

Elisa Huhtinen 30975

Lapin yliopisto

Taiteiden tiedekunta

Kuvataidekasvatus

Tuula Vanhatapio

2017

TIIVISTELMÄ

Elisa Huhtinen

Pro gradu -tutkielma: Erinomaiset elämät. Taidepedagogia Giorgio Vasarin
Taiteilijaelämäkerroissa.

Taiteiden tiedekunta

Lapin yliopisto

62 sivua

2017

Tämä Pro gradu-tutkielma käsittelee Giorgio Vasarin (1511-1574) *Taiteilijaelämäkertoja*-teosta (*Le Vite De' Piu Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*, 1550), joka on laaja biografiakokoelma Italian renessanssin taitelijoista. Selvitän tutkielmassani Vasarin elämäkertojen kasvatustenttiä pureutumalla tekstissä ilmeneviin opettamisen ja oppimisen teemoihin. Pyrkimyksenäni on laajentaa ymmärrystämme Vasarin taidekasvatuksellisesta ajattelusta, ja niistä tavoista joilla hän merkityksellistää taiteellisesta toimintaa. Tiedonintressini on pedagoginen, kysynkin: mitä Giorgio Vasari opettaa taiteen keskeisistä käsitteistä *Taiteilijaelämäkertoja*- teoksessaan?

Tutkimuksessani sivutaan myös tiedon merkitystä kuvataidekasvatuksessa, pohtien taiteen ja kognition yhteyttä erityisesti taidehistoriaan kytkeytyvänä kysymyksenä. Tätä tutkimusta motivoi ajatus taidekasvatuksen tutkimisesta ympäristössä joka on hyvin erilainen kuin omamme. Tällaiseen tarkasteluun Giorgio Vasarin *Taiteilijaelämäkertoja* tarjoaa ainutlaatuisen aineiston. Aikaa on kulunut Vasarin ajoista meidän päiviimme, mutta tämä ei tarkoita sitä, että taidetta koskettavat kysymykset olisivat oleellisesti muuttuneet. Pohdinnat mitä on taide, miten sitä voi –vai voiko sen perimmäistä olemusta ylipäättään– opettaa, ovat taiteen opetuksen problematiikan ytimessä edelleen.

Taiteilijaelämäkertoja on varsin tutkittu aihe erityisesti taidehistorian yhteyksissä. Vasarin kiehtova kirjoitustyyli ja tekstistä välittyvä innostus lisäävät teoksen kiinnostavuutta ja suosiota, se onkin kautta aikojen toiminut myös ilona ja huvituksena, ei ainoastaan lähteenä tietokirjallisuudelle. Tulkitseen aineistoani kontekstuaalisesti, arvioimalla sitä oma syntyaikansa näkökulmasta. Pyrin tuottamaan uutta tietoa ja osoittamaan Vasarin klassikkoteoksen ajankohtaisuuden kysymällä niitä kysymyksiä jotka kiinnostavat minua kasvatuksellisesta näkökulmasta.

Vaikka renessanssin epookkia on kutsuttu nimenomaan uudestisyntymisen aikakaudeksi, perustuivat tuoreet ajatukset antiikin Kreikan ja Rooman sivistyksen pohjalle. Vasarin ajattelu pohjasi varsin vahvasti kaikkien käytettävissä olevien aineistojen hyödyntämiseen: uutta synnyttääkseen ei kaikkea vanhaa ollut tarpeellista hylätä vaan käyttää hyödyksi entistä kauniimpien kuvastojen muodostamisessa.

Asiasanat: Giorgio Vasari, renessanssi, taidehistoria, pedagogia, kauneus, mimesis

SUMMARY

Elisa Huhtinen

MA thesis: Lives of Excellence. Art pedagogy in Giorgio Vasari's *The Lives of the Artists*.

Faculty of Art and Design

University of Lapland

62 pages

2017

This thesis examines Giorgio Vasari's (1511-1574) work *Lives of the Artists* (*Le Vite De' Piu Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*, 1550), a large collection of Italian Renaissance artist biographies. In my study, I investigate the pedagogical intention of Vasari's biographies by analysing the themes of teaching and learning in the text. The idea is to broaden our understanding of Vasari's pedagogical thinking regarding art and the ways in which he gives meaning to artistic action. My interest is pedagogical, and as such I seek to answer the question: what does Giorgio Vasari teach about the key concepts of art in his work *Lives of the Artists*?

My study also explores the topic of the importance of knowledge in visual arts education and examines the relation between art and cognition, especially in connection to art history. This study is motivated by the idea of examining art pedagogics in an environment which is very different from our own. For this type of investigation, Giorgio Vasari's *Lives of the Artists* provides unique material. Time has passed since Vasari's days, but this does not mean that questions regarding art have significantly changed. What art is, how it can be taught, and whether its ultimate essence can be taught at all, are still fundamental questions in art education.

The Lives of the Artists is a well-researched work, especially in the field of art history. Vasari's intriguing style of writing and the enthusiasm conveyed through the text add to the appeal and popularity of the work. Throughout the years, the book has not only served as a subject of research, but it has also provided a source of entertainment and amusement. I interpret the research material contextually, evaluating it from the perspective of the time in which it was written. I aim to produce new information and to demonstrate the topicality of Vasari's classic work by asking the questions which interest me from a pedagogical perspective.

Although the epoch of Renaissance has been called the period of rebirth, the new ideas of the era were drawn from the ancient Greek and Roman cultures. Vasari's thought was firmly based on utilising all accessible materials: it was not necessary to discard the past in order to form something new, but to make use of it in the creation of even more beautiful illustrations.

Index terms: Giorgio Vasari, Renaissance, art history, pedagogics, beauty, mimesis

Sisällys

1. JOHDANTO	6
1.1 Tutkimustehtävä	6
1.2 Taustaa	7
1.3 Lähtökohtia Giorgio Vasarin tutkimukselle	9
1.4 Kysymyksenasettelu, tutkimusmenetelmä ja aineisto	11
1.5 Tutkielman tavoitteet	17
2. MIMESIS: JÄLJITTELYN TAIDE	19
2.1 Johdattelua teemaan	19
2.2 Teokset jäljittelyn kohteena	20
2.3 Luonto jäljittelyn kohteena	24
2.4 Lopuksi	27
3. KAUNEUS: ESTEETTISEN MIELIHYVÄN TUOTTAMINEN	29
3.1 Johdattelua luvun teemoihin	29
3.2 Vasarin kauneuden filosofia	31
3.3 Disegno-käsitteen ymmärtäminen	35
3.4 Lopuksi	39
4. FIGUURI: IHMISHAHMON ESITTÄMINEN	40
4.1 Taustaa luvun teemoihin	40
4.2 Liike, eloisuus, tunteet ja ilmeet figuurikuvauksessa	43
4.3 Fysikaalisen vartalon mittasuhteet ja anatomia	48

4.4	Lopuksi	51
5.	LOPPULUKU	53
	LÄHDELUETTELO	59

1. Johdanto

1.1 TUTKIMUSTEHTÄVÄ

Tarkastelen tässä pro gradu -tutkielmassa Giorgio Vasarin (1511-1574) *Taiteilijaelämäkertoja*-teosta (*Le Vite De' Piu Eccellenti Pittori, Scultori, e Architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*, 1550), joka on laaja biografiakokoelma Italian renessanssin taitelijoista. Tarkoitukseni on selvittää Vasarin elämäkertojen kasvatustenttiä pureutumalla tekstissä ilmeneviin opettamisen ja oppimisen teemoihin. Pyrkimykseni on laajentaa ymmärrystämme Vasarin taidekasvatuksellisesta ajattelusta, ja niistä tavoista joilla hän merkityksellistää taiteellisesta toimintaa. Tiedonintressini on pedagoginen, kysynkin: mitä Giorgio Vasari opettaa taiteen keskeisistä käsitteistä *Taiteilijaelämäkertoja*-teoksessaan?

Tutkimuksessani sivutaan myös tiedon merkitystä kuvataidekasvatuksessa, pohtien taiteen ja kognition yhteyttä erityisesti taidehistoriaan kytkeytyvänä kysymyksenä. Tätä tutkimusta motivoi ajatus taidekasvatuksen tutkimisesta ympäristössä joka on hyvin erilainen kuin omamme. Tällaiseen tarkasteluun Giorgio Vasarin *Taiteilijaelämäkertoja* tarjoaa ainutlaatuisen aineiston. Esimerkiksi amerikkalainen taidekasvatuksen professori Elliot Eisner pitää Vasarin taiteilijaelämäkertateosta ensiarvoisen tärkeänä lähteenä varhaisemman taidepedagogian tarkasteluun. Koska käsite ”lasten taide” on varsin tuore, saadaksemme paremman käsityksen kuvataiteellisen kasvatuksen vaiheista laajemmin olisi tärkeää hyödyntää lähteitä kuten Giorgio Vasarin *Taiteilijaelämäkertoja*.¹ Aikaa on kulunut Vasarin ajoista meidän päiviimme, mutta tämä ei tarkoita sitä, että taidetta koskettavat kysymykset olisivat oleellisesti muuttuneet. Vuosisadat vierivät, taiteen ja edelleen taidekasvatuksen peruskysymysten pysyessä kutakuinkin samoina. Pohdinnat mitä on taide,

¹ Eisner 2004, 301.

miten sitä voi –vai voiko sen perimmäistä olemusta ylipäätään– opettaa, ovat taiteen opetuksen problematiikan ytimessä edelleen.²

1.2 TAUSTAA

”Ilman Arezzon Giorgio Vasaria ja hänen verrattoman tärkeitä teostaan ei myöskään olisi olemassa pohjoismaiden eikä yleensä uuden ajan Euroopan taidehistoriaa”³. Näin arvioi saksalainen kulttuurihistorioitsija Jacob Burckhardt klassikkojulkaisussaan *Italian renessanssin sivistys* (suom. 1956) tätä italialaista renessanssivaikuttajaa. Vasarin puolestapuhujina toimivat luonnollisesti myös hänen teostensa toimittajat ja kääntäjät. ”Kaikki jotka rakastavat taidetta ovat velkaa hänelle ja edelleen hänen makunsa, kriittiset arvionsa ja ennakkoluulonsakin vaikuttavat meihin edelleen”, toteavat Julia and Peter Conaway Bondanella, korostaen samalla sitä, kuinka Vasarin *Taiteilijaelämäkertoja* on sukupolvesta toiseen hallinnut visuaalista mielikuvitusta ja on opettanut niistä jokaiselle jotain ihmisen taiteellisesta kokemisesta⁴.

Vasari syntyi 30. heinäkuuta vuonna 1511 Italiassa, Toscanan Arezzossa saventalaja Antonio Vasarin perheeseen (nimi *Vasari* viittaa saventekijään). Sukulaissuhteiden avulla hän päätyi ensin lasimestarin oppipojaksi ja myöhemmin teini-iässä hänet lähetettiin Firenzeen suorittamaan taideopintoja. Hän opiskeli menestyneiden ja mainetta saavuttaneiden taidemaalarien, muiden muassa Andrea del Sarton sekä tämän oppilaiden Rosso Fiorentinon ja Jacopo Pontornon, sekä omien sanojensa mukaan myös Michelangelo Buonarrotin ohjauksessa. Vasari perehtyi laajasti myös humanistisiin aineisiin, opiskellen aikansa *art libera* koulutusohjelman mukaisesti moraalifilosofiaa, historiaa, retoriikkaa, etiikkaa sekä kreikkaa ja latinaa.

² Goldstein 1996, 4.

³ Burckhardt 1956, 237.

⁴ Conaway Bondanella, 1991, xiv.

Vasari oli moniosaaja ja kiinnostunut aikansa kulttuurin ja tieteen ilmiöistä. Hän seurusteli renessanssin humanistien kanssa ja oli itsekin varsin kouluttautunut mies. Sen lisäksi että oli saavuttanut mainetta taiteilijana ja arkkitehtinä Medicin hovin suojeluksessa, Vasari oli myös taitava kirjoittaja sekä edistyksellinen opetuksen uudistaja. Firenzen Accademia del disegno, tai Accademia del arti del disegnon, ensimmäiseksi luonnehdittu formaalin taideopetuksen opinahjo oli Vasarin perustama. Tämä seikka vahvistaa entisestään käsitystä kirjoittajan kiinnostuksesta taiteen opettamiseen.

Monipuolinen oppineisuus ja tinkimätön työmoraali auttoivat Vasaria pääsemään Firenzeä hallinneen Medici-suvun suojelukseseen, jonka jälkeen hänelle avautui jatkuvasti uusia työtehtäviä niin Firenzessä ja Roomassa kuin muualla Italiassa. Vasari matkusteli paljon toimeksiantojen perässä ja keräili retkillään piirustuksia ja tarinoita pohjustaen näin suurta urakkaansa, jota hänelle oli ehdottanut Paolo Giovio (1483/6-1552), aikansa merkittävä kirjallisuushahmo, ensimmäisen taiteilijoiden elämäkertateoksen kirjoittamista. Vasari otti tehtävän vastaan ja aloitti työstämään mittavaa kokoelmaa Italian renessanssin, 1300-1500-lukujen aikana vaikuttaneiden taiteilijoiden elämästä kertovia tekstejä. Tämä biografiakokoelma oli luomassa pohjaa ei vain Italian vaan koko läntisen kulttuurin tapaan kirjoittaa taiteesta. Eurooppalainen taidekirjoittamisen traditio alkaa Vasarista. Taidekirjoittaja David Carrier esittää, että hänet voidaan perustellusti sijoittaa taidekirjoituksen kaanonin alkupäähän, jota seuraavat muun muassa Georg Wilhelm Friedrich Hegel, John Ruskin, Erwin Panofsky, ja johon kuuluvat myös uudemmat kirjoittajat, kuten Ernst Gombricht ja Clement Greenberg⁵.

Taidekasvatuksen professori Arthur Efland tuo huomionarvoisena seikkana esiin, että esteettisen kasvatuksen voidaan katsoa alkaneen vasta renessanssin aikana⁶. Hän valottaa myös, että taiteet erottautuivat tuolloin käsityöläisyydestä, seikka, jolla oli luonnollisesti vaikutusta myös taiteen opettamiseen⁷. On merkillepantavaa, että taiteilijat alkoivat kokoontua yhteen ilman taiteen *tekemisen* funktiota ja että teoreettiset ja yleishumanistiset

⁵ Carrier 2002, 3.

⁶ Efland 2002, 27.

⁷ Efland 1989, 25.

ongelmat puhuttivat heitäkin. Lisäksi opettamisen näkökulma alkoi saada muotoaan ensimmäisen virallisen ja julkisen taideinstituution, Firenzen Accademia del Arti del Disegnon perustamisen myötä. Näiden huomioiden valossa Vasari näyttäytyy kiehtovana hahmona ja hänen *Taiteilijaelämäkertoja* mielenkiintoisena tutkimuskohteena.

Myös henkilökohtainen kosketuspintani Vasariin ja hänen akatemiaansa tukee aiheen tarkastelua. Olen asunut Firenzessä ja opiskellut Vasarin perustamassa kuvataideakatemiassa. Koin vahvana hänen perintönsä ja konkreettisenä hänen kuvailemiensa käytäntöjen muuttumattomuuden. Tämän myötä näen, että *Taiteilijaelämäkertoja* tarjoaa merkittävän aineiston myös pedagogian tarkasteluun, näkökulma joka on jäänyt vähälle huomiolle tutkimuskirjallisuudessa.

1.3 LÄHTÖKOHTIA GIORGIO VASARIN TUTKIMUKSELLE

Giorgio Vasarin elämäkertateos ja renessanssi, *rinascimento*, uudestisyntyminen, on laajasti kiinnostanut ja ihastuttanut taiteesta kirjoittavia henkilöitä. *Taiteilijaelämäkertoja* on varsin tutkittu aihe erityisesti taidehistorian yhteyksissä. Sen harvinaislaatuinen laajuus on kuitenkin houkuttellut myös muiden alojen tutkijoita perehtymään taiteilijoiden elämäntarinoiden kautta kerrottuun, koko renessanssin läpileikkaavaan esitykseen. Vasarin kiehtova kirjoitustyyli ja tekstistä välittyvä innostus lisäävät teoksen kiinnostavuutta ja suosiota, se onkin kautta aikojen toiminut myös ilona ja huvituksena, ei ainoastaan lähteenä tietokirjallisuudelle.

Yksi keskeisistä Vasariin ja elämäkertateokseen keskittyneistä tutkimuksista on Liana de Girolami Cheney'n *Giorgio Vasari's prefaces: Art and Theory*⁸. Julkaisuun on koottu biografioiden johdannot ja pureuduttu tarkemmin niiden sisältöihin ja merkityksiin. Esipuheet olivat tärkeitä Vasarille. Niissä hän nostaa esiin omaa ajatteluaan, selkeyttää

⁸ Cheney 2012.

taiteen käsitteitä ja teoriaa sekä alleviivaa omia päämääriään. Cheneyltä on aiemmin ilmestynyt teos *Giorgio Vasari's Teachers: Sacred and Profane Art* joka puolestaan esittelee Vasarin aiheeltaan niin pyhien kuin maallistenkin maalausten historiallisia, kulttuurisia ja taiteellisia vaikutteita sekä niiden sisältämää symboliikkaa⁹. Tämä tutkimus tuo aiheen lähimmäs pedagogian kenttää, mutta painottuu Vasarin opettajiin, ei niinkään italialaisen teoreetikon omaan kasvatukselliseen ajatteluun.

Tulkinta ja arvostelukyky nousevat tärkeinä kysymyksinä esiin Vasarin tekstissä. Patricia Lee Rubin tarkastelee näitä teemoja teoksessaan *Giorgio Vasari: Art and History*, jossa hän nostaa esiin Vasaria taideteoreetikona jolla oli vahva tietoisuus itsestään taidekentän toimijana. Hänen mukaansa Vasarilla oli selvä käsitys asemastaan kirjoittajana ja hän analysoikin *Taiteilijaelämäkertoja* juuri niiden kirjoittajan periaatteiden ja käytäntöjen valossa sekä niiden vaikutuksesta hänen kokemukseensa taiteilijana¹⁰.

Yhtälailla kirjoittajana kuin taiteilijanakin, Vasarilla oli suuri vaikutus aikansa taideympäristöihin kuten museo-instituution syntyyn. Tähän tuo valoa Maia Wellington Gahtanin toimittama poikkitieteellinen julkaisu *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, joka on ensimmäinen tässä laajuudessa aiheeseen perehtynyt teos¹¹. Sen artikkelit käsittelevät Vasarin roolia ja vaikutusta suhteessa laajaan joukkoon museon toiminta-alueita; keräämiseen, näytteillepanoon ja konseptuaalisuuteen. *Reading Vasari* -teoksessa kirjoittajat puolestaan tarkastelevat lähemmin Vasarin elämäkertojen luentaa teoksen ilmestymisajankohdan kontekstissa¹². He pyrkivät hahmottamaan ja analysoimaan Vasarin tekstistä juonteita esimerkiksi arkkitehtuurista, kosmologiasta ja matkakirjallisuudesta. Vasari, kirjailijana ja taitelijana, oli kiinnostunut myös painokulttuurista, kaiverruksesta ja puupiirroksista. Tähän erityisalaan, ja Vasariin suhteessa siihen, keskittyy Sharon Gregory tutkimuksessaan *Vasari and the Renaissance Print*¹³. Teatterin näkökulmasta kirjoittaa

⁹ Cheney 2007.

¹⁰ Rubin, 1995.

¹¹ Wellington Gahtan 2014.

¹² Barriault, Ladis, Land & Wood 2005.

¹³ Gregory 2012.

puolestaan Thomas A. Pallen *Vasari on Theatre*¹⁴. Hän käy läpi Vasarin *Taiteilijaelämäkertoja* tarkastellen viittauksia esittävään taiteeseen, kiinnostuen esimerkiksi huomioista koskien lavastustaidetta.

Kuten edellä esitellyt tutkimukset antavat ymmärtää, Vasarin mittava tekstiaineisto kiinnostaa monipuolista joukkoa tutkijoita. *Taiteilijaelämäkertoja* on päätynt usean eri suurennuslasin alle, monesta eri näkökulmasta tarkasteltavaksi. Tätä laajaa tutkimustaustaa vasten on yllättävää, että Vasarin pedagogia on jäänyt vähemmälle huomiolle. Pedagogia, opettamisen ja oppimisen tavoitteet, on läsnä teoksen lehdillä Vasarin kuljettaessa lukijaa laajan taiteilijajoukon elämäntarinoiden läpi. Lapsuuden, oppivuosien ja taiteilijan ammatin kautta Vasari kutoo myös teoreettista selitysmallia taiteessa kehittymiseen liittyen, joka läpi renessanssin vuosisatojen kulkee kohti kukoistustaan, 1500-luvun mestareiden saavutuksia. Näen, että teos tarjoaa mielenkiintoisen ja hedelmällisen lähteen myös taidekasvatuksellisten kysymysten pohtimiseen. Minua Vasari kiinnostaa ennen kaikkea opettajana ja kirjoittajana.

1.4 KYSYMYKSENASETELU, TUTKIMUSMENETELMÄ JA AINEISTO

Tässä tutkimuksessa tarkoituksena on esitellä Giorgio Vasarin oppimiseen ja opettamiseen liittyviä ajatuksia. Tutkimuskysymykseni on: mitä Giorgio Vasari opettaa taiteen keskeisistä käsitteistä *Taiteilijaelämäkertoja*- teoksessaan? Luen Vasarin tekstejä näkökulmasta, jossa kiinnitetään huomiota siihen, miten Vasari välittää lukijalleen tietoa näistä abstrakteista ja jopa vaikeasti avautuvista taiteen termeistä. Näitä käsitteitä, joihin pureudutaan käsittelyluvuissa tarkemmin, ovat mimesis, kauneus ja figuuri. Valintani käsitellä aineistoa juuri näiden taideteoreettisten teemojen kautta perustuu sekä omaan mielenkiintoni että näiden käsitteiden keskeisyyteen tutkimuksen kohteena olevassa teoksessa.

¹⁴ Pallen 1999.

Tutkimusaineistoni koostuu yhden teoskokonaisuuden sisältämästä tekstimassasta. Lähestyn sitä kontekstuaalisella tutkimusmenetelmällä, joka on tekstin tulkintametsodi, jossa aineistoa tarkastellaan aikansa yhteydessä, kontekstissa. Keskeistä kontekstualisoinnissa on Quentin Skinnerin mukaan ajatella tekstiä myös tekona ja kysyä mitä kirjoittaja on halunnut *tehdä* tekstillään¹⁵. Minun kohdallani se tarkoittaa ennen kaikkea tekstistä identifioitavissa olevia pedagogisia tekoja: mitä ja miten Vasari opettaa lukijaa kirjoittamalla taiteesta ja taiteilijoista, oppimisesta ja opettamisesta? Tutkimus tapahtuu lähteeni kriittisen tarkastelun ja oman tulkinnan kautta ja syvennee tutkimusprosessin edetessä ja oman tiedon sekä tietoisuuden kasvaessa. Juhana Saarelainen vertaa kontekstia kulttuurisista merkityksistä muodostuvaan verkostoon, jonka avulla pyritään löytämään ja tulkitsemaan yhtäaikaaisesti sekä ehtoja että mahdollisuuksia, jotka puolestaan ovat apuna yrittäessämme ymmärtää menneisyyden käytäntöjä, tunteita teoksia sekä mahdollisia muita tutkimusaiheita¹⁶.

Pyrin tuottamaan uutta tietoa ja osoittamaan Vasarin klassikkoteoksen ajankohtaisuuden kysymällä niitä kysymyksiä jotka kiinnostavat minua kasvatuksellisesta näkökulmasta. Juhana Saarelainen kiteyttää kontekstuaalisen tutkimusmenetelmän etsivän vastausta kysymykseen ”mitä tämä merkitsee?”¹⁷. Onnistuessaan tällainen tutkimus lisää ymmärtämystämme niin taidehistoriasta kuin taidepedagogian mahdollisuuksista. Vasarin elämäkertateos kertoo yhtä lailla kirjoittajastaan ja hänen intentioistaan kuin valittujen taiteilijoiden elämästä. Räsänen käyttää samaa ajatusta puhuessaan taideteoksen tarkastelusta, hänen mukaansa taideteosta ”voidaan lähestyä myös taiteilijasta ja hänen ajastaan kertovana narratiivina”¹⁸. Räsänen jatkaa, että kulttuurinen luonne tiedonmuodostuksessa painottuu kognitioon kytkettyissä sosiokulttuurisissa teorioissa. Niissä konteksti on teoksen merkitystä määrittävä tekijä. Räsänen korostaa vielä, kuinka tietäminen taiteessa muodostuu jatkuvassa vuorovaikutuksessa kontekstin, teoksen, tekijän ja vastaanottajan välillä. Näin ollen niillä kaikilla on rooli merkityksen syntymisessä.¹⁹

¹⁵ Tully, 1988.

¹⁶ Saarelainen 2012, 255

¹⁷ Saarelainen 2012, 242.

¹⁸ Räsänen 2008, 129.

¹⁹ Räsänen 2012, 22.

Haluan tutkia Vasarin *Taitelijaelämäkerrat*-teosta omasta ajastaan käsin, tärkeänä ajatusten ja merkitysten välittäjänä, mutta myös kuvauksena sen kirjoittajasta ja hänen pyrkimyksistään, tunteistaan, vaikutteistaan. Vasarin teoksen didaktinen näkökulma on keskiössä, ei niinkään tarkka kronologinen historiallinen tarkkuus tai toisaalta epätarkkuus. Carolyn King, amerikkalainen taidehistorioitsija kirjoittaa kuinka Vasarin ote biografiateoksen kirjoittamiseen oli ennemminkin journalistinen ja hän pyrki tuomaan esiin taitelijoitaan monissa eri yhteyksissä, myös yksityiselämässä. Vasari haastatteli, matkusteli, keräsi piirustuksia, kyseli, uteli ja tutki.²⁰ Aineisto on erinomainen tutkittavaksi oman aikansa näkökulmasta, tiedonlähteenä niistä viitekehyksistä, jotka vaikuttivat ajatteluun ja käytäntöihin. Teosta ei tulisi kontekstuaalisen lähestymistavan valossa arvioida nykyhetken standardien mukaan, vaan pyrkiä lukemaan *Taitelijaelämäkertojen* syntyajan perspektiivistä käsin.

Vasari itse kommentoi omaa metodologiaan, ja tämä antaa suuntaa myös minun tutkimusmenetelmälleni. Vasari oli hyvin tietoinen tehtävästään ja roolistaan kirjoittajana, mutta ymmärsi, että oli astumassa itselleen verrattaen uudelle maaperälle. Joten hän pyrki itsereflektiivisen analysoinnin kautta selvittämään tapaansa tuottaa historiallista aineistoa teoksessaan. Hän kirjottaa toisen osan johdantonsa alussa historioitsijoista, kuinka heidän tarkoituksenaan ”ei ole ainoastaan kertoa kuivasti jonkun ruhtinaan tai tasavallan vaiheet, vaan myös seuloa ihmisen arviot, neuvot, ratkaisut ja toimet jotka ovat olleet syynä onnistuneisiin tai epäonnistuneisiin tekoihin”. Vasari näki, mikä potentiaali historialla on tietoisuutta ja elämää yleensä rikastuttavana lähteenä. Vasari oli itsekkin eräänlainen varhainen kontekstualisti. Hän jatkoi edellä mainittua katkelmaa todeten, että juuri tässä on ”historiankirjoituksen varsinainen olemus – vasta se ohjaa ihmisiä harkitsevaisiksi ja opettaa heidät elämään, ja se on historian todellinen tarkoitus sen mielihyvän lisäksi, jonka kokee, kun menneisyys esitetään aivan kuin se olisi nykyisyyttä”.²¹

²⁰ King 1971, 90–91.

²¹ Vasari 1568, 85.

Liana De Grolami Cheney myös tuo tämän näkökulman esiin väittäessään Vasarin johdantojen kommentaarissaan, kuinka jopa syy *Taiteilijaelämäkertojen* kirjoittamiseen oli Vasarin pyrkimys ja halu tuottaa Italian taiteelle kontekstuaalinen historia²². Ymmärrys siitä, että tuleville sukupolville tulee olemaan runsaasti hyötyä hänen teoksestaan, motivoi häntä tarjoamaan vivahteikkaan kuvauksen Italian renessanssiajan taiteilijoista, heidän elämästään ja tuotannostaan. Samalla tavalla pyrin itse avaamaan muutamien taiteen keskeisten käsitteiden kautta, miten ja mitä Vasari opetti niistä aikansa kontekstissa. Näen kuvataidekasvatuksen yhteydessä tärkeänä tarjota mahdollisuuden tarkastella menneisyyttä erilaisten kontekstien valossa ja auttaa ymmärtämään, että myös oma aikamme on sellainen. Tässä hetkessä tapahtuva tutkimus on oman viitekehiksemme tuote, jota taas myöhemmin tulevat tutkijat purkavat pyrkien hahmottamaan tekojemme vaikuttimia.

Saarelainen korostaa, että humanistisessa tutkimuksessa, jollainen omani on taidehistoriaan kytkeytyvänä, totuusvaade on erilainen kuin luonnontieteessä. Tutkimustulos on siten suhteellinen ja Saarelainen jatkaakin, että tulkinnan laadun määrittelee se, kuinka uskottava tulkinta on, ei niinkään sen toistettavuus. Samalla hän painottaa, että kontekstualisoiminen on taito, jonka opetteleminen liittyy aina kulloiseenkin tapaukseen ja se on opeteltava käytännössä uudestaan ja uudestaan. Hän lisää, että tässä ajattelumetodissa ”teoria ei edellä käytäntöä tai päinvastoin, vaan ne määrittävät toisiaan jatkuvasti”. Kirjoittaja esittääkin, että kontekstualisointi-menetelmässä kyse voidaan sanoa olevan myös asenteesta, jollaiseksi se olisi sisäistettävä osana tutkimusta ja tutkimusmenetelmää. Metodissa tulkinnan taidot hioutuvat mikä on Saarelaisen mukaan niin ikään tapa jolla kontekstualisointia voi jäsentää.²³

Tämän työn alkuperäislähde, aineistoni, on Giorgio Vasarin *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*, joka julkaistiin ensimmäisen kerran Firenzessä vuonna 1550, omistettuna suurherttua Cosimo di Medicille, Firenzen ja myös Vasarin patroonalle ja mesenaatille. *Le Vite* (lyhennetty nimi jolla kirjaa usein kutsutaan) on

²² Cheney 2012, xlvi.

²³ Saarelainen 2013, 245–246.

mittava elämäkertakokoelma, johon Vasari on koonnut melkein 200 renessanssitaiteilijan biografian. Teos, jossa myös renessanssi-termiä käytettiin ensimmäistä kertaa julkaistussa teoksessa, koostuu kolmesta osasta ja kunkin osion johdantokappaleesta. 1300-1500-luvulla vaikuttaneiden maalareiden, kuvanveistäjien ja arkkitehtien elämäntarinat johdattelevat lukijan taiteiden elpymiseksi kutsutun ajanjakson äärelle. Vasari kuvailee lennokkaaseen tyyliinsä päähenkilöiden elämän vaiheita punoen ne saumattomasti yhteen heidän taiteellisen tuotantonsa ja kehityksensä kanssa.

Vasarin elämäkertateos valottaa taiteen harjoittamiseen, opettamiseen, opiskeluun liittyviä niin tietoteoreettisia kuin tekniskäytännöllisiä näkökulmia. Biografioiden johdantona toimii varsinainen tekniikoiden ja materiaalien runsauden sarvi, alkuperäiseltä nimeltään *Tecnica* ja englanniksi käännettynä *Vasari On Technique*.²⁴ Siinä Vasari antaa yksityiskohtaisia ohjeita maalaustekniikoista, pohjustuksesta, neuvoja materiaalivalintoihin ja niin edelleen. Hän jakaa tietouttaan muun muassa työskentelytavoista, prosessista ja väreistä. Johdanto sisältää myös teoreettista pohdintaa esimerkiksi estetiikasta, jättäen näin arvokkaan käytännön ja teorian tietopankin niin omille aikalaisilleen kuin tulevillekin sukupolville. Johdantoa on kuitenkin sen yksityiskohtaisen käsikirjamaisuuden takia usein ajateltu erillisenä teoksena ja se on sen vuoksi jätetty pois suurimmasta osasta käännöksiä. Sitä voidaan pitää eräänlaisena itsenäisenä tuotoksena ja käyttää käytännöllisenä manuaalina taiteen tekemiseen.

Teoksen toinen, laajennettu ja osittain uudistettu ja uudelleenkirjoitettu painos esiteltiin yleisölle vuonna 1568. Tähän *Giuntinana* (painotalo Giuntin mukaan) tunnettuun laitokseen on tuotu mukaan taiteilijoiden puupiirros-potretit, elämäkertoja on enemmän ja mukaan on mahtunut myös Toscanan ulkopuolelta tulevia mestareita kuten Tizian, jonka Vasari tarkoituksella jätti ensimmäisen edition ulkopuolelle. Joukossa on nyt myös naistaiteilijoita, kuten Properzia de' Rossi, suor Plautilla Nelli ja Sofonisba Anguissola. Vasari on sisällyttänyt vuoden 1568 editioon myös eläviä aikalaisitaiteilijoita, Michelangelon ollessa ainoa ensimmäisessä painoksessa, sen lisäksi jälkimmäiseen sisältyy niin ikään vuosien 1550 ja

²⁴ Vasari 1568.

1568 välillä kuolleiden taiteilijoiden elämäkertoja. Näin toinen editio on kaikin puolin kattavampi ja informatiivisempi ja loppuun on lisätty myös hänen oma elämäkertansa. Vuoden 1568 painoksen ja siihen tehtyjen muutosten on katsottu olleen osittain osoitettu Firenzen kuvataideakatemia, Accademia del Disegnon, tai Accademia Delle Arti del Disegnon, jota Vasari yhdessä Michelangelon kanssa oli perustamassa, oppilaille pedagogiseksi neuvoksi ja ohjeistukseksi.²⁵

Taitelijaelämäkerroista on vuosisatojen ja kymmenten aikana toimitettu lukemattomia käännoiksi ja painoksia, useimmat niistä lyhennelmiä, johtuen alkuperäisteoksen laajuudesta. Uusin näistä on Peter ja Julia Conaway Bondanellan editoima, *Oxford World's Classics* sarjassa vuonna 1991 julkaistu laitos. On olemassa vain kaiken kaikkiaan kolme Vasarin italiankielisen alkuteoksen kokonaisuudessaan kattavaa englanninkielistä käännoä, näistä onnistuneimpana pidetään Gaston C. De Veren vuosina 1912-1915 työstämää, jonka pohjalta useimmat myöhemmät käännoä ja editiot on tehty.

Suomenkielisen Vasarin teoksen ovat Pia Mänttärin suomennoksen pohjalta toimittaneet Altti Kuusamo ja Raija Petäjäinen vuonna 1994, *Taitelijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon*. Toinen painos on ilmestynyt vuonna 1997 ja kolmas on vuodelta 2001. Suomeksi toimitettu *Taitelijaelämäkerrat* kattaa tiiviin joukon tärkeimpinä pidetyistä elämäkerroista, mm. Giotton, Botticellin ja Michelangelon biografiat. Oman tutkimuksen aineistona olen käyttänyt lähinnä suomenkielistä painosta, mutta osittain viittaa myös englanninkielisiin käännoäsiin, etenkin uusimpaan, vuoden 1991 editioon. Käytännön neuvoihin painottuvaa alkuperäistä johdanto-osaa, *Tecnica*, en ole ottanut mukaan tutkielmaani.

²⁵ Gregory 2008, 116.

1.5. TUTKIELMAN TAVOITTEET

Tämän tutkielman yhtenä päämääränä on korostaa tietoteoreettisen puolen merkitystä kuvataidekasvatuksessa. Taideopetuksessa olisi tärkeää avata niitä merkityksiä ja asiayhteyksiä joita käsiteltävien aiheiden taustalla vaikuttaa. Esimerkiksi Tuija Hautala-Hirvioja on painottanut kulttuuristen merkitysjärjestelmien opettamista laaja-alaisesti, sillä ”kulttuuriin liittyy aina myös lainaaminen ja viittaaminen. Kulttuurin tuotteet avautuvat sitä syvemmin, mitä paremmin tuntee tradition”.²⁶ Vastuumme kuvataidepedagogeina on esitellä kuvallisen kulttuurimme moniulotteista verkostoa, joka koostuu niin menneisyyden, nykyhetken kuin tulevaisuudenkin näkökulmien yhdessä muodostamasta viitekehystä. Tämä ei ainoastaan lisää ja syvennä oppilaiden käsitystä taiteesta vaan tekee siitä mielenkiintoisempaa ja mielekkäämpää. Myös Marjo Räsänen on peräänkuuluttanut sitä, että taide- ja taitoaineiden tulisi selkiinnyttää niiden taustalla olevaa tiedonkäsitystä, jotta niillä olisi edellytyksiä toimia oppimisen edistäjinä.²⁷

On syytä huomioida myös, että pedagogia monine pyrkimyksineen ei ole oman aikamme keksintö vaan vastaavanlaisia opettamistavoitteita on toteutettu erilaisissa yhteyksissä kautta aikojen. Tämän tutkimuksen avainkäsite on pedagogia, jolla yleisimmin tarkoitetaan opetuksen teoriaa sekä käytäntöä. Yhtäältä, se käsittelee kysymystä siitä mikä on paras tapa opettaa. Toisaalta sillä viitataan myös yksilöiden potentiaalın valjastamiseen sekä erityistaitojen kehittämiseen. Kuvataidekasvatuksessa taiteen tekeminen ei ole ainoastaan välineellistä vaan ”taidepedagogiikkaa kannattelee ajatus taiteen kasvattavasta voimasta”, kuten Eeva Anttila toteaa ja jatkaa, että ”on tärkeää huomata, että pedagogiikan käsite sisältää ohjaamisen tai opettamisen intention”.²⁸ Pedagogia on eittämättä laaja käsite ja sitä käytetään usein monella eri tavalla, mutta sen ytimessä on aina ajatus siitä, miten opettaa oppimista edistään.

²⁶ Pohjola 2017, 29.

²⁷ Räsänen 2010, 49.

²⁸ Anttila 2011, 5.

Taidehistoria ja sen tarkastelu avaavat taideopetukselle tietoteoreettisen perustan ja identiteetin. Tieto on avainasemassa taiteen kokemisessa ja näin ollen taidehistorian kautta saavutettava ymmärrys on tärkeä esteettisten havainnointien elämysten synnyttämisessä. Taidehistoria voi toimia myös yksittäisen taiteilijanalun inspiraation lähteenä ja keskustelukumppanina ja liittää hänen tekemisiin laajemman tarkoituksenmukaisuuden. Kuten esimerkiksi Räsänen on todennut: ”Kognitiivisella arvolla on taipumusta lisätä teoksen aikaansaamaa nautintoa. Kognitiivista arvoa sisältävät teokset käsittelevät usein elämän perimmäisiä kysymyksiä. Toisin kuin pelkkää mielihyvää tarjoaviin teoksiin, niihin liittyy yleensä moraalinen ja metafyyminen ulottuvuus”.²⁹ Taide on kautta aikojen toiminut elämän peruskysymysten äärellä ja tarjoaa sitä kautta monipuolisen tarkastelupinnan ihmismielen arvoitukseen. Uskon, että Vasarilla on annettavaa kaikille taiteesta ja kuvallisesta kulttuurista laajemmin kiinnostuneille juuri hänen tekstinsä samanaikaisen ajattomuuden ja ajankohtaisuuden johdosta.

²⁹ Räsänen 2008, 131.

2. Mimesis: jäljittelyn taide

”He halusivat jäljitellä luonnon suuruutta taiteen keinoin yltääkseen mahdollisimman lähelle sitä korkeinta ymmärrystä, jota monet kutsuivat älyksi”³⁰.

-Giorgio Vasari

2.1 JOHDATUS LUVUN TEEMOIHIN

Moniulotteinen taiteenteorian ydinkäsite *mimesis* tarkoittaa laajassa mielessä luonnon jäljittelyä tai uudelleentulkintaa. Sen etymologiset juuret ovat muinaiskreikan sanassa μίμησις ”jäljittely” ja sen käyttö voidaan johtaa Aristoteleen ja Platonin kirjoituksiin. Todellisuuden representaatio on taiteessa ja kirjallisuustieteessä usein esiintyvä konsepti. Yhdysvaltalaisen taidekasvatuksen professori Eliot Eisnerin mukaan ihminen on vuosituhansia esittänyt ja ilmaissut itseään mimesiksen kautta. Esimerkiksi sellaisen arkistuneen asian kuin perspektiivi keksiminen oli tulosta siitä, että pyrittiin totuudenmukaisempaan luonnon kuvaamiseen.³¹ Puheena oleva käsite lienee nykylukijoille tuttu saksalaisen kirjallisuuskriitikko Eric Auerbachin teoksesta *Mimesis: todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa* (suom. 1992, alkuteos 1946). Käsite on niinkään ollut paljon esillä saksalaisten filosofien Theodor Adornon ja esimerkiksi Walter Benjaminin taideteoreettisissa tutkielmissa joissa he tarkastelevat mimesistä ja sen kautta todellisuuden esittämisen ongelmaa. Tätä taustaa vasten ei ole yllättävää, että esimerkiksi taidepedagogi Arthur D. Efland pitää mimesistä taiteen keskeisenä, ellei jopa keskeisimpänä tehtävänä kulttuurissamme³².

³⁰ Vasari 1550, 296.

³¹ Eisner 1994, 51.

³² Efland 2002. 171.

Tässä luvussa käsittelen Vasarin *Taiteilijaelämäkertojen* sisältämiä ajatuksia jäljittelystä. Tekstissä on monin paikoin nähtävissä erilaisia viittauksia mimesikseen. On mielenkiintoista selvittää mitä kirjoittaja opettaa käsitteen merkityksestä ja sisällöstä näissä yhteyksissä, sillä luonnon imitointi, pyrkimys todellisuuden esittämiseen, on edelleen yksi taiteen keskeisiä tehtäviä kulttuurissamme. Toisaalta on syytä purkaa myös käsitteeseen liittyviä mielikuvia ja pyrkiä tuomaan uusia näkökulmia sen tarkasteluun. Carl Goldsteinin mukaan renessanssin mimesis voidaan luokitella kahteen selkeärajaiseen päälinjaan, luonnon jäljittelyyn ja teosten jäljentämiseen³³, joiden mukaan myös tutkielmani ensimmäinen käsittelyluku jakautuu.

2.2 TEOKSET JÄLJITTELYN KOHTEENA

Vasari kolmannen osan loppupuolella esittelee firenzeläisen taiteilijan nimeltä Jacopo Pontormo. Taidehistorioitsija Sharon Gregory näkee kyseisen tekijän toimineen Vasarin elämäkertoissa varoittavana esimerkkinä tyylistä, jossa mimesis oli puutteellista. Vasari oli tarkka siitä, että kaikki jäljitely ei ollut samanarvoista vaan kuvallinen toteuttamistapa saattoi myös epäonnistua ja johtaa epäsuhtaisiin lopputuloksiin muutoin erinomaisten taiteilijoiden töissä. Pontormon esimerkin kautta Vasari haluaa vakuuttaa nuorille taiteilijan aluille, että on ensi arvoisen tärkeää kopioida ja pitää esikuva moni eri tekijöitä. Näin toimimalla ei oman tyylin kehittyminen pääse vaarantumaan.³⁴

Vasari tekee vastaavia huomioita esimerkiksi ihailemastaan Raffaello da Urbinoista, joka oli hänen mukaansa sekä loistava kuvanveistäjä että teknisesti lähes täydellisyyteen hioutunut maalari, mutta jäi taiteilijana saman käytännön vangiksi kuin Pontormo. Vasarin kirjoittamasta Raffaelloa koskevasta elämäkerrasta käy ilmi, että tämä täysrenessanssin aikana vaikuttanut kuvittaja oli juuttunut ihailemansa opettaja Pietro Peruginon lumoihin

³³ Goldstein 1996, 115.

³⁴ Gregory 2008, 1-32.

niin vahvasti, että se muodostui ongelmaksi Raffaellon yrittäessä kehittää omaa kuvallista ilmaisuaan. Vasarin mukaan:

Raffaellolle oli siis aikaa myöten suureksi haitaksi ja vaivaksi se tyyli, jonka hän oppi nuorukaisena Pietrolta ja jonka hän omaksui helposti, se kun oli pikkutarkkaa, kuivakkaa ja hahmotustaito oli puutteellista; hän ei onnistunut unohtamaan sitä ja tästä syystä hän vain vaivoin oppi piirtämään alastomien kauneutta ja lyhentämään vaikeita hahmoja.

Ongelmana ei näin ollen ollut taidon tai harjoituksen puute, vaan juuri yhden mestarin liiallinen orjallinen seuraaminen, ja tästä seuraava tyyllinen jäykkyys. Vasarin ihanteiden mukaan jäljentämistä ja omaa ilmaisua tulisi esiintyä sopivassa suhteessa, jotta teoksesta muodostuisi harmoninen ja mielenkiintoinen. Jäljittelyssä tulisi kuitenkin näkyä myös tekijän oma tyyli ja kädenjälki. Vasari tuo eri yhteyksissä esiin kuinka tärkeää menneiden mestareiden teosten tutkiminen ja kopiointi on. Hänelle eräs keskeinen yllyke kirjoittaa taiteilijaelämäkertoja oli nimenomaan se, että hän saattoi näin tuoda lukijoiden ulottuville vanhojen mestareiden kuvastot. Kuten edellä on jo mainittu, tämän ei Vasarin mukaan tullut johtaa tunnettujen taiteilijoiden pikkutarkkaan ja mekaaniseen toisintamiseen. Tämä käy ilmi Vasarin kuvauksessa firenzeläisen Paolo Uccellon työskentelystä, jolle Vasarin mukaan ”luonto oli suonut hienostuneen ja tarkkasilmäisen lahjakkuuden”, mutta joka kuitenkin onnistui turmelemaan omia töitään liiallisella työstämisellä. Vasari kirjoittaa, että:

liian kiihkeä harjoitus tekee väkivaltaa luonnolle; vaikka taiteilija näin kehittääkin taitojaan, ei missään hänen teoksessaan ole sitä vaivattomuutta ja sulokkuutta kuin luonnostaan niillä, jotka kohtuudella ja harkintakykyään käyttäen saavat päämääränsä ja välttelevät pikkutarkkuutta; se näet pikemminkin tuo teoksiin väkinäisyyttä, kuivakkuutta, mutkikkuutta ja huonoa tyyliä herättäen katselijassa enemmän sääliä kuin ihailua.³⁵

Vasarin ideaalissa mimesiksessä pyrkimyksenä on saada esimerkillisten teosten jäljentämisestä jotain joka vahvistaa taiteilijan omaa tyyliä. Ilman teosten tutkimista ei hänen mukaansa voi piirustustaito kehittyä vaadittavalle tasolle. Tätä hän kuvailee kertoessaan yhdessä Michelangelo Buonarrothin kanssa tehdystä vierailusta venetsialaisen taidemaalari Tizian da Cadoren työhuoneelle. Michelangelo kiittelee Tizianin ”vieveää ja eloisaa” tyyliä,

³⁵ Vasari 1550, 96.

mutta näkee puutteena tämän vähäisen taiteen tuntemuksen ja piirustustaidon, jotka kehittyisivät, jos venetsialainen taiteilija kopioisi enemmän vanhoja mestareita, kuten Firenzessä on tapana:

*sillä se joka ei ole piirtänyt kylliksi ja tutkinut tarkoin valittuja antiikin tai modernin ajan teoksia, ei osaa toimia kyllin hyvin vain kokemukseensa nojaten eikä kykene lisäämään luonnon kuvaukseen sulokkuutta ja täydellisyyttä, jotka nostavat taiteen luonnon järjestyksen yläpuolelle – luontohan usein luo joitakin osasia, jotka eivät ole kauniita.*³⁶

Vasari piti tärkeänä myös kopioitavien teosten laatua. Mikä tahansa ei kelvannut esikuvaksi. Tässä hän nojaa vanhaan taideteoreetikko Cennino Cenninin tutkimusperinteeseen, joka vuonna 1390 ilmestyneessä julkaisussa *Il Libro dell'Arte, o Trattato della Pittura* (1437) kehottaa lukijoitaan seuraavasti: ”Kopioi, aina kun vain voit, parhaita kohteita suurien mestareiden kädestä (...) näin sinulle, jos yhtään omaat luonnon lahjoja, kehittyä oma tyyli, joka ei voi olla kuin hyvä”³⁷. Toteamassa kiteytyy kaksi teosten imitointiin keskeisesti liittyvää seikkaa. Ensinnä kehoitus kopioida vain parhaita töitä ja toiseksi ymmärrys siitä, että näin tekemällä voi olla varma siitä, että oma tekemisen tapa kehittyä oikeaan suuntaan.

Vasarin ajan imitaatitraditioita lähestytään usein kriittisesti ja hämmästellään siinä ilmenevää ristiriitaa, juuri ajan yleisten periaatteiden valossa jota pidetään maneristisena. Carl Goldstein esimerkiksi pohtii sitä, kuinka teosten kopiointi ylipäättään sopi renessanssijan ajatusmaailmaan, sillä luontoa pidettiin kaiken taiteen lähteenä³⁸. Vasarin teksteissä ilmenee mielestäni kuitenkin selvä funktio, jolla kirjoittaja perustelee esimerkiksi Firenzen Accademia del Disegnossa vallalla ollutta taiteen tekemisen ja opettamisen käytäntöä, joka perustui pitkälti jäljittelyyn ja kopiointiin. Tätä selventää hyvin esimerkiksi *Taiteilijaelämäkertojen* kolmannen osan johdannossa Vasarin kuvaus niin kutsutun toisen kauden, eli 1400-luvun, taiteilijoiden kehitysvaiheesta, josta puuttui tietty välittömyys:

Säännönmukaisuudesta puuttui vielä eräänlaista vapautta, joka ei ole sääntöjen kahlitsemaa, mutta jäsentyy sääntöjen mukaan. Tämän vapauden ei myöskään pidä

³⁶ Vasari 1550, 373.

³⁷ Goldstein 1996, 115.

³⁸ Goldstein 1996, 118.

*aiheuttaa sekaannusta tai sotkea järjestystä, joka toisaalta kaipaa runsaasti kaikenlaista kekseliäisyyttä ja pienissäkin yksityiskohdissa ilmenevää kauneutta.*³⁹

Otteesta ilmenee Vasarin käsitys sääntöjen soveltavasta käytöstä, joka parhaimmillaan johtaa menestykseen. Tämä tekstikappale sopii mielestäni hyvin tuomaan esiin mimesiksen ideaalin jäljittelyn sääntönä ja harjoitusmuotona jonka ei saanut antaa kahlita itseään. Kopioinnin tulisi pikemminkin toimia siten, että se toisi kaivattua järjestystä taiteen tekemiseen, mutta ei hillitsisi taiteilijan tulkinnallista vapautta. Yhtä kaikki, harjaantuminen monipuolisesti sekä imitaatiossa että vapaassa imaisussa olivat asioita, joidenka tuli Vasarin mukaan olla taiteen tekemisen keskiössä.

Vasari alleviivaa nuorena opitun teknisen taituruuden tärkeyttä Raffaellon elämäkerrassa. Taiteilijan hän nostaa esiin kuitenkin harvinaisena esimerkkinä siitä, kuinka hän vanhoilla päivillään pystyy uudistamaan tyyliään, vaikka yleensä tällainen kehitys on mahdollista vain nuorena iässä. Siinä tapauksessa että ”taiteilija ei ajoissa opi kunnan alkeita ja tyyliä, jota haluaa noudattaa, eikä saa kokemuksesta vähitellen helpotusta taiteenteon hankaluuteen, hän tuskin pystyy koskaan ymmärtämään ne yksityiskohtaisesti ja toteuttamaan käytännössä”.⁴⁰ Harjoittelun ja uutteruuden tärkeyttä Vasari halusi opettaa toisille taiteilijoille myös korostaessaan Raffaello da Urbinon ahkeraa työstämistä tämän elämäkerrassa:

*Olen halunnut esittää tämän kaiken Raffaellon elämäkerran loppupuolella osoittaakseni, miten paljon vaivaa, harjoitusta ja uurastusta tämä kunnioitettu taiteilija aina pani toimiinsa, ja erityisesti opiksi muille maalareille, jotta he osaisivat varoa niitä kompastuskiviä, jotka varovainen ja lahjakas Raffaello taitavasti vältti.*⁴¹

Mimesiksen asema taiteen määrittävänä tekijänä koki kuitenkin kauaskantoisen muutoksen abstraktin maalaus- ja veistotaiteen syntymisen aikoihin 1900-luvun alkupuoliskolla. Uudet suuntaukset vastustivat rajusti ennen niin ilmeisiä taiteen tekemisen lähtökohtia ja pyrkivät hahmottamaan todellisuutta ei-esittävyiden kautta. Varauksellisesti ja kielteisesti

³⁹ Vasari 1550, 184.

⁴⁰ Vasari 1550, 248.

⁴¹ Vasari 1550, 250.

mimeettiseen taiteeseen suhtautuneet kriitikot ja mielipidevaikuttajat irtaantuivat näin mahdollisimman kauas sekä luonnon kuvaamisesta että sen jäljittelystä. Tällä mimesistä marginalisoivalla käännteellä voi nähdä olleen perustavanlaatuinen merkityksen myös taiteen ja kognition yhteyden heikkenemiselle. Mimesiksen näkeminen kielteisenä on ongelmallista opetukselle, jonka tarkoituksena on merkityksellistää taiteentekemistä. Luodakseen ja rakentaakseen tietoa on katsojan merkityksellistettävä näkemäänsä, kuten Marjo Räsänen kirjoittaa, teoksen ”kognitiivinen arvo edellyttää, että katsoja kykenee antamaan teokselle merkityksen”.⁴²

2.3 LUONTO JÄLJITTELYN KOHTEENA

Mestarien saavutuksista oppimisen lisäksi Vasari painotti luonnon jäljittelyä taiteen ensisijaisena tehtävänä. Kehittyminen luonnon kuvaamisen tavoissa oli lähestulkoon sama asia kuin kehittyminen maalaustaiteessa. Esimerkillinen luonnonjäljittelijä oli Vasarin suosikki Giotto di Bondone, jonka kohdalla edellytykset tähän tehtävään tuntuivat olevan erityisen suotuisat sillä taiteilijassa yhdistyi neljä hyvää ominaisuutta. Vasari kuvailee kuinka ”Giotto sen lisäksi, mitä oli saanut luonnonlahjana, oli opinnoissaan ahkera ja vietti aikansa luontoa tarkastelemalla ja aina uutta keksien, on oikein kutsua häntä luonnon eikä kenenkään muun oppipojaksi”⁴³. Giotton taiteellinen työskentely havainnollisti ansiokkaasti sen, mitä sellaisen henkilön oli mahdollista saavuttaa, jossa yhdistyi lahjakkuus, paneutuminen luonnontutkisteluun, ahkeruus sekä kekseliäisyys.

Liana de Girolami Cheney purkaa Vasarin biografiateoksen tärkeää osa-aluetta, johdantokappaleita teoksessaan *Giorgio Vasari's Prefaces: The Art and Theory*. Hän tuo esiin, kuinka Vasarin teoriassa taiteen uudestisyntyminen on sidoksissa imitoinnin ja kopioinnin kautta hiljalleen renessanssin vuosisatojen edetessä edistyvään ideaaliin luonnon kuvaamiseen. Jostain selittämättömästä syystä mimesis, jota antiikin kollegat olivat harjoittaneet satoja vuosia aiemmin, oli Vasarin mukaan jälleen omaksuttu taiteen

⁴² Räsänen 2015, 131.

⁴³ Vasari 1550, 59.

keskiöön.⁴⁴ Cheney jatkaa kuinka Vasarille Taiteilijaelämäkertojen taustalla onkin ollut halu ikuistaa kirjoittajan taiteilijatovereiden saavutuksia ja luovuutta, sitä kuinka he kasvoivat ja omaksuivat pitämään luontoa ja klassista traditiota muusanaan.⁴⁵

Usein renessanssiajan luonnon jäljittelyn käytäntö on nähty orjallisen ja yksityiskohtaisen tarkkana toisintamisena. Tekijän intentio ja tulkinta olivat kuitenkin keskeinen osa prosessia, luonnon toimiessa esikuvana ja tavoittelun kohteena. Oma kokemus oli myös tärkeä osa jäljittelyn kokonaisuutta, kuten Vasari tuo esiin kuvaillessaan Piero della Francescan työskentelyä arezzolaisen San Francescon kappelin freskojen parissa ”Piero osoitti hämärän kuvauksellaan, miten tärkeitä on jäljitellä tosiasioita ja ottaa ne omasta kokemuksesta”⁴⁶. Luonnon kauneus ja täydellisyys oli toisaalta jotain, jonka kyvykäs taiteilija pystyi lahjakkuudessaan voittamaan, toteaa Vasari Raffaellosta kolmannen osan johdannossaan ”luonto siis löysi voittajansa hänen väreistään, ja hänen keksintönsä olivat niin vaivattomia ja osuvia”⁴⁷.

Täydellisyys nähtiin toisaalta olleen jo saavutettu aikanaan antiikissa, mutta keskiajan vuosisatojen taantumuksen jälkeen puhjennut taas loistoon entistä parempana renessanssin, uudestisyntymisen aikana.⁴⁸ Edelleen renessanssiajan kolme vuosisataa näyttelivät Vasarille taiteiden kehittymisen elämäнкаarta, joka lähti liikkeelle lapsuudesta, jatkui nuoruuteen ja aina kypsään ikään ja täyteen kukoistukseen 1500-luvulle tultaessa. Antiikkiin palaaminen oli läsnä kaikkina kausina, mutta esikuvissa virheinä pidettyjä seikkoja hiottiin pikkuhiljaa pois. Esimerkiksi ensimmäisen kauden, 1300-luvun Firenzessä eläneen Giovanni Cimabuen elämäkerran alussa Vasari kuvailee, kuinka taitelija kehitti maalaustaidetta antiikin esikuvien pohjalta, mutta niiden heikkouksia parannellen. ”Vaikka Cimabue jäljittelikin näitä kreikkalaisia”, Vasari kirjoittaa, ”hän edisti kovasti maalaustaiteen täydellisyyttä jättäessään pois suuren osan heidän tyylinsä kömpelyyttä”.⁴⁹

⁴⁴ Cheney 2012, xvi.

⁴⁵ Cheney 2012, xvii.

⁴⁶ Vasari 1568, 145.

⁴⁷ Vasari 1568, 186.

⁴⁸ Osborne 1970, 1177.

⁴⁹ Vasari 1568, 48.

Taidehistorioitsija David Hemsol vahvistaa havainnoin, jonka mukaan 1400-luvulle tultaessa myös luonnon esikuvallisuus alkoi voimistua⁵⁰.

Vasarin kuvatessa taiteilijoiden luonnon tarkastelua, välittää hän myös omaa tarkkaa havainnointikykyään. Hän kuvailee ylisanoin toisessa johdannossaan ensimmäisen kauden arkkitehtuurin saavutuksia, mutta näkee puutteita juuri menneiden aikojen luontoaiheisissa koristeluissa. Kuvatessaan toisen kauden, 1400-luvun, taiteilijoiden kehittymistä toisessa johdanto-osuudessaan, hän kiinnittää huomiota siihen, että nämä artistit niinkään ”tarkkailivat varjoja ja valoja, tuulen vaikutuksia ja muita vaikeita seikkoja, pyrkivät kohtausten sommittelussa luontevuuteen ja yrittivät esittää totuudenmukaisesti maisemat, puut, ruohot, kukat, ilman, pilvet ja muut luonnon yksityiskohtat.”⁵¹ Tässä tekstikohdassa Vasari tuo mielestäni kiinnostavasti esiin esimerkiksi valon ja varjon merkityksen, ilman kuvaamisen sekä puhuu luontevuudesta, joka on huomionarvoista, sillä kyse on edelleen luonnon imitoinnista. Vasari tuntuu ymmärtäneen, että katsojan on pystyttävä tunnistamaan teoksista niitä nyansseja, joita esiintyy vain todellisessa elämässä, samaistuaakseen teoksen kertomukseen. Lukemalla tekstejä luonnonhavainnoinnista, taiteilijanalut oppivat katsomista, tutkimista ja arviointia sekä ymmärtävät kiinnittää huomiota mitä pienimpiin luonnon yksityiskohtiin.

Erwin Panofsky kuvailee taideteosten ymmärrettävyyttä *natural subject matter*- termillään, joka perustuu yhteisiin inhimillisiin kokemuksiin, kulttuurista riippumatta.⁵² Tämän ajatuksen perusteella oppimisen ja käsittämisen kannalta on tärkeää, että teoksessa esiintyy tunnistettavia elementtejä, joihin katsoja voi samaistua. Tämä tuttuus on se taso joka luo yhteyden taiteen ja kognition välille. Kyse ei ole kuitenkaan siitä, etteikö taiteessa voisi esiintyä muunlaisia osia kuin todellisuuden jäljittelyä. Elliot Eisner painottaa, että iso osa kuvataiteista, erityisesti maalaustaide hyödyntää niin mimeettisiä kuin esimerkiksi ekspressiivisiä elementtejä samassa teoksessa.⁵³

⁵⁰ Hemsol 1998, 66.

⁵¹ Vasari 1550, 93.

⁵² Millán 2016, 46.

⁵³ Eisner 1994, 54.

Ihminen tulkitsee näkemäänsä vertailun kautta ja muodostaa tulkintansa perusteella käsitystään todellisuudesta. Tätä ihmiselle luontaista katsomisen ja sitä kautta tekemisen tapaa on vaikea sulkea pois ja pitää haittana tai esteenä taiteelliselle kokemukselle ja itseilmaisulle. Goldstein mukaan mimesiksen voidaan katsoa olevan taiteilijoiden pyrkimystä totuuden esittämiseen.⁵⁴ Myös filosofi Susanna Lindberg on huomionut aihealueen tärkeyden taiteelliselle työskentelylle, ja todennut että rytmi ja mimesis ovat ”tapoja karakterisoida maailmaa ja olemistamme siinä”. Niillä on lisäksi vielä toinenkin tärkeä identiteettiä rakentava tehtävä, sillä ne antavat ”eväitä purkaa jäsennyksiä maailman ja sen representaatioiden välillä”.⁵⁵

2.4 LOPUKSI

On syytä muistaa, että jäljittely, ja sitä tukevat tekniikat ovat tärkeä osa nykyistäkin kuvataidekasvatuksen toimintaympäristöä. Renessanssitaide, jonka filosofisessa ytimessä on luonnon jäljittely, jakaa tässä mielessä paljon oman aikamme ja sen kokeman luontotaiteen innostuksen kanssa. Samoin yhä oman aikamme luokahuoneissa onnistuneet todellisuusrepresentaatiot ja ruutusuurenoskopioiden tuottavat edelleen suurta mielihyvää oppilaille. Yhä edelleen puhutaan näköisyydestä, oikealta näyttämisestä, tunnistettavuudesta, joilla luodaan oikeutuksia esimerkiksi oppilastöitä arvioitaessa. Marjo Räsänen, kriittisestä näkökulmastaan huolimatta, näkee että jäljittelyä painottava opetus ”auttaa parhaimmillaan oppilaita näkemään ympäröivän todellisuuden uudella tavalla ja ilmaisemaan havaintojaan niin, että se avaa muidenkin silmiä”⁵⁶.

Itse en näekään ristiriitaa jäljittelyn ja itseilmaisun välillä. On ilmeistä, että tietyn tekniikan hallinnan ja jäljittelyn kautta hankitun varmuuden avulla on vaivattomampaa työstää henkilökohtaisia aiheita ja saattaa oma tulkinta konkreettiseen muotoon. Tätä ajatusta tukee Alma Muukka-Marjovuori todetessaan, että usein ”ajattelemme liian vähän sitä, että

⁵⁴ Goldstein 1996, 118.

⁵⁵ Lindberg 2009, 28

⁵⁶ Räsänen 2008, 81.

taideymmärrys on varsin läheisesti sidottu taidetoimintaan eli harjoitukseen. Harjoitus on ymmärryksen äiti”⁵⁷. D. Cohenin artikkelissa eräs New Yorkissa sijaitsevan taidekoulun maalauksen opettaja perustelee mielestäni hyvin havainnoinnin, anatomian ja perspektiivin opetuksen tärkeyttä todetessaan ”mikä ikinä tuleekaan olemaan oppilaan tyyli tulevaisuudessa, hän ei voi koskaan ’tietää’ tarpeeksi”⁵⁸. Tiedolla opettaja tarkoittaa juuri edellä mainittujen taiteen tekemiseen liittyvien keskeisten osa-alueiden hallintaa. Nämä ovat elementtejä, jotka ovat aina olleet läsnä renessanssiajasta lähtien, eikä tämä juova ole katkennut vieläkään⁵⁹.

Kuten tässä luvussa on tuotu esiin, eräs renessanssiajan keskeinen teoreettinen painopiste liittyi periaatteeseen, jonka mukaan taiteen tulisi jäljitellä luontoa ja muiden taiteilijoiden parhaita piirteitä kuvaohjelmissaan. Yhtäläillä hallitseva esteettinen painotus, joka vakiintui käyttöön 1400-luvun kuluessa oli se, että hienostuneiden kuvamuotojen tuli ottaa johtavaksi periaatteeksi ennen muuta kauneuden tavoittelun. Kuten taideteoretikko ja vaikutusvaltaisen *Della Pittura* (1436) -teoksen kirjoittaja Leon Battista Alberti valisti lukijoitaan, että ”artistien tulisi olla vastaanottavaisia ei ainoastaan asioiden samankaltaisuudelle, mutta myös ja ennen kaikkea niiden kauneudelle”⁶⁰. Seuraavassa luvussa siirrymme käsittelemään tätä aihepiiriä syvemmin.

⁵⁷ Muukka-Marjovuori, 2014, 121.

⁵⁸ Cohen 1992, 256-258.

⁵⁹ Goldstein 1996, 299.

⁶⁰ Hemsol 1999, 66.

3. KAUNEUS

”Kauneuden ymmärtäminen on avain ihmisen ongelmaan. Kauneuden ymmärtäminen on vastaus siihen kaipuuseen, joka ihmisessä on parempaan”⁶¹

-Sirkka Laitinen

3.1 JOHDATTELUA LUVUN TEEMOIHIN

Tässä luvussa siirrymme käsittelemään teemaa, joka on tärkeä Vasarin tuotannolle kuten myös kaikelle taiteelle eli kauneutta. Teema on moniulotteinen, mutta sen käsittelyä helpottaa se, että viime vuosina ilmiön käsittäminen on yhä enenevässä määrin ymmärretty konstruktivistisena ilmiönä. Se, että ihmisen kyky luoda kauneutta nähdään olevan vahvasti riippuvainen siitä kulttuurisesta ympäristöstä, jossa se tuotetaan, ohjaa etsimään erilaisia tapoja käsitellä aihepiiriä. Myös renessanssiajalla oli olemassa omat ehtonsa ja sääntönsä, joiden puitteissa kauneus ymmärrettiin. Tässä luvussa paneudun tarkemmin siihen, miten Giorgio Vasari valistaa lukijaansa siitä, miten kauneutta oli mahdollista tuottaa.

Carl Goldstein tähdentää, että jo varhaisrenessanssin alkua ajoista asti oltiin taipuvaisia ajattelemaan, että taiteen päämäärän oli kauneuden luominen. Antiikin kirjailijat toimivat tässäkin asiassa innoittavana esikuvana.⁶² Kauneus-ajattelussa voi nähdä yhteneväisen juonteen, joka kulkee läpi koko Vasarin elämäkertateoksen taiteenteorian. Useita Vasari-teoksia kirjoittanut taidehistorioitsija Liana Grolami de Cheney huomauttaa, että oikeastaan koko Vasarin estetiikassa on kyse kauneudesta taiteessa, luonnossa ja todellisuudessa. Vasari korostaa myös, että kauneuteen liittyy yhtä lailla fyysinen kuin henkinenkin ulottuvuus.⁶³ Täydellinen lopputulos ei koostu vain teknisistä huippusuorituksista vaan taidetta tehtäessä myös tekijän sielu ja henki on oltava läsnä. Kritisoidessaan biografioidensa

⁶¹ Laitinen 2003, 11.

⁶² Goldstein 1996, 138.

⁶³ Cheney 1999, 180.

taiteilijoita, Vasari aika-ajoin puuttuu juuri fyysisen ja henkisen välillä vaaditun tasapainon poissaoloon, jääden kaipaamaan esimerkiksi herkkyyttä, sulokkuutta tai viehkeyttä.

Giorgio Vasari käsittelee kauneutta niin piirustusta, maalausta kuin arkkitehtuuria analysoidessaan sekä kuvatessaan näiden taiteiden kehitystä. Tämä erityinen ominaisuus ei ole siis sidoksissa taiteen lajiin vaan jokaisella näistä mediuumeista on mahdollista samoja keinoja käyttäen sitä luoda. Taiteellinen edistys myös suhteessa kauneuteen noudattaa samaa biologista ihmisen elämänkaaren metaforaa, jota hän tuo esille ennen kaikkea johdantokappaleissaan ja jota olen nostanut esiin myös mimesis-luvun yhteydessä. Se perustuu kolmeen kehitysjaksoon, joiden myötä taiteiden uudestisyntyminen ja valmiiksi tuleminen kuvataan elämäkertojen taiteilijoiden kautta. Luonnon, jonka Vasari näki ylimaallisena tavoittelun kohteena, kuvaaminen kulkee kehityksen mittarina kautta koko teoksen. Vasarille näin myös ihminen on Jumalan luoma kuva itsestään ja sellaisena täydellisyyden ilmentymä. Kauneus, pyrkimys hyvään ja jumalaiseen, on tästä johtuen taiteen päämääristä tärkein, niin *Taiteilijaelämäkertojen* kuin renessanssin kontekstissa yleensä.

Syvennyn tässä luvussa niihin määritelmiin, keinoihin ja käsitteisiin joiden kautta Vasari opettaa lukijoilleen esteettisiä teesejään ja taiteen lainalaisuuksia. Tärkein kauneutta määrittelevä ja edesauttava ilmiö on *disegno*, joka on Vasarin teoksen niin taiteenteorian kuin käytännön keskiössä. Termi on monitulkintainen ja moniulotteinen käsite jota Vasari käyttää useissa eri yhteyksissä kuvaamaan idean syntymistä. Altti Kuusamo selventää, että *disegnon* tarkoittaa yleisluonteisesti muun muassa hahmottelun taitoa, piirtämistä ja muotoa.⁶⁴ Aloitan katsaukseni tähän laajasti ymmärrettävään konseptiin tarkastelemalla Vasarin *Taiteilijaelämäkertojen* sivuilta välittyvää kauneuden filosofiaa.

⁶⁴ Kuusamo 2001, 19.

3.2 VASARIN KAUNEUDEN FILOSOFIA

Vasarin teoriaan kauneudesta yhdistyi luonnollisesti myös hänen aikansa muiden filosofien, kriitikoiden ja humanistien ajatuksia. Eräs tärkeä *Taiteilijaelämäkertojen* esteettisen teoriapohjan taustavaikuttaja oli renessanssifilosofi, astrologi ja Firenzen Akatemian johtaja Marsilio Ficino (1433-1499) ja ennen kaikkea hänen teoksensa *De vita libri tres*, Kolme kirjaa elämästä. Ficinon keskeisin filosofinen sisältö koostuu uus-platonistisista opeista, ja Vasarin kauneuden käsitteeseen voidaankin löytää suora yhteys Ficinon kommentaariin Platonista, *De Amore*- teokseen. Siinä Ficino määrittelee ominaisuuden Platonin ajatuksen mukaan jumalaiseksi hyvyyden loistoksi, joka on läsnä kaikkialla. Edelleen Ficinoa mukaillen, Vasari omaksui filosofin huomion siitä, kuinka kauneus syntyy mittasuhteiden kautta, kappaleiden symmetrisen harmonian välityksellä.⁶⁵

Vasari kiteyttää kattavimmin kauneuden periaatettaan *Taiteilijaelämäkertojen* kolmannen osan johdannossa. Hän kuvailee Ficinon ajatusten läpi Leonardo da Vincin teoksia, joissa voidaan havaita siirtyminen kolmanteen kehitysvaiheeseen. Kuvatessaan da Vincin työskentelyä, Vasari toteaa, että hänen:

*hahmottelunsa oli voimakasta ja taiturimaista, hän myös jäljitteli herkkätuntoisesti kaikkia luonnon pienimpiäkin yksityiskohtia juuri sellaisina kuin ne ovat. Osoittaessaan oikeanlaista säännönmukaisuutta, aiempaa parempaa järjestystä, oikeita mittasuhteita täydellistä hahmotustaitoa, jumalallista suloutta, ehtymätöntä vaihtelua ja syvällistä taiteen tuntemusta hän todella antoi hahmoilleen liikkeen ja hengen*⁶⁶.

Katkelmasta voi erottaa viisi ominaisuutta, joiden kautta täydellinen kauneus on Vasarin mukaan saavutettavissa. Nämä ovat *regola, ordine, misura, disegno* ja *maniera* eli sääntö, järjestys, mittasuhteet, hahmotus ja tyyli. Nämä viisi aluetta luovat perustan teoksessa ilmenevälle fyysiselle kauneudelle. Cheneyyn mukaan teoksen aikaan saaman visuaalisen kokemuksen herättämissä ajatuksissa heijastuu puolestaan kauneuden henkinen olemus.⁶⁷

⁶⁵ Cheney 1998, 180-181.

⁶⁶ Vasari 1568, 185-186.

⁶⁷ Cheney 2017, 168.

Cheney nostaa edelleen esiin Vasarin yhteyden Ficinin filosofiaan korostaessaan sen välittymistä Vasarin teoriaan kauneudesta prosessina joka nousee aistillisesta kognitiosta käsin. Se ilmenee myös kaikkialla läsnäolevana, jumalaisena loistokkuutena ja myös henkilökohtaisena, sisäisenä moraalina.⁶⁸

Vasari käyttää *Taiteilijaelämäkerroissa* runsaasti termejä *belleza*, kauneus ja *grazia*, sulokkuus ja usein nämä rinnastetaan toisiinsa, tarkoittamaan samaa asiaa. Kyse on kuitenkin kahdesta, toisistaan erotettavasta käsitteestä joilla Vasari haluaa tuoda esiin ja kuvailla edellä mainitun kahden, fyysikaalisen ja henkisen, taiteessa muodostuvan kauneuden erilaista sisältöä. Altti Kuusamo korostaa, että Vasari ei itse kuitenkaan tarkasti määrittele näiden välisiä eroja⁶⁹. Tutkimuskirjallisuudessa sen sijaan on asiaa pohdittu runsaasti. David Kenneth Holtin käsityksen mukaan *Belleza*-kauneudella Vasari tarkoittaa mittasuhteisiin perustuvaa, harjoittelun kautta syntyvää toteutuksen ylivoimaisuutta. *Grazia*, sulokkuus puolestaan jotain sellaista yliluonnollista, jumalallista eleganssia ja ylevyyttä, jota ei voinut opettaa⁷⁰. Vasari kuvaileekin useaan otteeseen biografiaissa taiteilijan lahjaa, joka on langennut hänelle taivaasta, esimerkiksi Leonardo da Vincin kohdalla, jonka elämän kuvauksen Vasari aloittaa näin:

*Useasti näkee ihmisille virtaavan taivaan siunaamana valtavia luonnonlahjoja, mutta joskus yliluonnollista kauneutta, suloa ja taidokkuutta kasautuu yhdelle ainoalle ihmiselle niin runsain määrin, että mihin tahansa hän ryhtyykin, hänen jokainen tekonsa on jumalallinen*⁷¹.

Samoin venetsialaisen Giorgione da Castelfrancon elämäkerrassa Vasari painottaa sitä, että luonnonlahjat olivat edellytys kauneuden tuottamiselle. Tämä tulee esiin kirjoittajan kuvaillessa Castelfrancon piirtämistä, joka oli hyvää sillä ”Luonto antoi hänelle niin suotuisat lahjat, ettei hän kaikkien kauniiseen rakastuttuaan halunnut ottaa teoksiinsa muuta kuin sen, minkä kuvasi elävästä mallista”. Vasari jatkaa ja kertoo taiteilijan teknisestä

⁶⁸ Cheney 2002, 102.

⁶⁹ Kuusamo 2001, 21.

⁷⁰ Holt 2001, 29.

⁷¹ Vasari 1568, 190.

taitturuudesta, joka niinkään johtui siitä, että ”Luonto antoi Castelfrancelle niin suotuisat hengenlahjat.”⁷²

Vasarin kirjoituksista kuultaa hänen vahva näkemyksensä siitä, että taide on konkreettisia siveltimenvetoja, värejä, työvaiheita ja mittoja. Kuitenkin samaan aikaan taiteella on oltava myös abstraktimpi taso. Holt ajattelee Vasarin perustaneen oman universaalin kauneuskäsitteensä, jossa yhdistyy kokemukseen perustuva, ihanteellinen realismi mystiseen käsitykseen jumalallisesta mielestä ja sulokkuudesta⁷³. Sama ajatus toistuu pääpiirteittäin monissa Vasarin kirjoituksia ja käsitteitä tulkitsevissa teksteissä.

Liana Girolami De Cheney katsoo uusplatonistisen, spirituaalisen kauneuden tulevan Vasarin ideaalissa todeksi teoksesta säteilevästä eloisuudesta ja sulokkuudesta, jotka puolestaan syntyvät niin älyllisesti mielessä kuin katseen ja havainnon kautta. Vasarin opetus kauniin kuvan tekemisestä käytännössä pohjautuu klassiseen, ihanteellisia luonnossa havaittuja osia yhdistelevään täydellisten muotojen sopusoinnun ajatukseen.⁷⁴ Selvimmin ja kirjaimellisimmin Vasari jäsentää tätä ajatustaan jälleen kolmannen osan johdantokappaleessaan, joka lyhykäisyydestään huolimatta on eniten Vasarin teoreettista tulkintaa avaava osakokonaisuus. Vasari kirjoittaa sen alussa edistymisestä taiteissa ja summaa miten kolmannen, kypsyyden ajan taiteilijat saavuttivat kauneuden teoksissaan, sillä heidän tyyliinsä:

kehittyi sitten kauneimmilleen, kun käytännöksi tuli kuvata mahdollisimman kauniita kohtia, mikä tarkoitti, että yhdistelemällä kauneimpia käsiä, päitä, vartaloita tai jalkoja toisiinsa, pyrittiin luomaan yhtenäinen hahmo tuosta kauneudesta; tätä piti noudattaa kaikissa hahmoissa ja tästä syystä tätä tyyliä kutsutaan kauniiksi tyyliksi⁷⁵.

Michelangelon tuotanto liikutti Vasaria siinä määrin, että hän oli taipuvainen näkemään taiteilijan jumalaisena olentona, jonka ajatuksia ja kättä ohjaa jokin korkeampi voima. Vasari

⁷² Vasari 1568, 206.

⁷³ Holt 2001, 29.

⁷⁴ Cheney 2017, 174-175.

⁷⁵ Vasari 1568, 183.

kuvailee tämän suurmiehen arvostusta ja kuuluisuutta, joka johtui kirjoittajan mukaan hänen yliveraisuudestaan, sillä ”on tunnettua ja nähtyä, että hän hallitsi kaikki kolme taiteenalaa niin täydellisesti, ettei sen paremmin antiikin kuin uuden ajan ihmistenkään joukossa tämän auringon alla ole ollut ketään muuta, jolle Jumala olisi tämän suonut”⁷⁶. Vasari ihaili mestaria avoimesti ja hänen pitkässä elämäkerrassaan ylistää moneen otteeseen kuulun taiteilijan edesottamuksia. Myös edellä mainittu valikoiva imitointi, joka johtaa kauniin hahmon aikaansaamiseen, oli Buonarrothin kohdalla viety Vasarin mielestä äärimmilleen täydellisyydessään. Vasari kuvailee Michelangelon työskentelymetodia ja painottaa sitä, kuinka hänellä oli tapana ”kokeilla ihmishahmoa varten yhdeksää tai kymmentä tai kahtatoista eri kasvoa, ja niitä yhdistelemällä hän pyrki saamaan aikaan eräänlaisen kaikilta osin tasapainoisen sulokkuuden, jollaista ei luonnosta löydy”⁷⁷.

Mimesis on näin myös Vasarin kauneuden käsitteen ytimessä, kuten edelle olevat tekstikatkelmat näyttävät. Antiikin patsaita alkoi löytyä kaivauksissa, etenkin 1400-luvulta eteenpäin ja niiden myötä klassisen ajan taiteiden saavutukset työntyivät renessanssitaiteilijoiden tajuntaan. Esikuvallisena pidettyjä kuvataiteellisia esityksiä alettiin kiihkeästi jäljitellä. Taiteilija toimi kuin säveltäjänä ja pyrki harmoniaan valikoimalla osia monesta eri lähteestä kootessaan jumalaisen älyn avulla sulokasta ja kaunista kokonaisuutta. Carolyn King haluaa korostaa sitä, että imitoimalla täydellisenä pidettyjä klassisia veistoksia taiteilija saattoi olla varma, että näiden patsaiden antiikinaikaiset tekijät olivat jo harjoittaneet valikoivaa luonnon imitointia. Näitä esikuvallisia teoksia jäljittelemällä, saattoi synnyttää hienostuneita lopputuloksia, jotka olivat kuitenkin varsin kaukana luonnon todellisista, ja usein karkeista muodoista ja hahmoista.⁷⁸ Ajatus siitä, että taiteella voidaan korottaa luonto todellisuutta ihmeellisemmäksi, on Vasarin taidekäsitteiden ytimessä. Tällainen sielua ja mieltä ylevöittävä taide ruumiillistui hänen mukaansa Michelangelon taiteessa.

⁷⁶ Vasari 1568, 348.

⁷⁷ Vasari 1568, 348.

⁷⁸ King 1971, 34.

Cheney nostaa esiin myös kysymyksen hyvyyden suhteesta kauneuteen. Hyvyys muodostuu ennen kaikkea suhteessa jo aikaisemmin mainittuihin kauneuden määreisiin, mutta on myös sellaista ilmaisun ja lopputuloksen pakottomuutta ja luontevuutta, joka tekee katsojaan vaikutuksen.⁷⁹ Vasari kuvailee monisanaisesti Raffaellon elämäkerrassa taiteilijan Perugiaan maalaamaa Madonnateosta seuraavasti:

”Tämän teoksen yksityiskohtaisuutta, lämpöä, taidokkuutta ja sulokkuutta tarkastellessa on syytä ihmettelyyn, sillä figuurien ilmeet, vaatteiden kauneus ja kaikki se äärimmäinen hyvyys, joka näkyy työn joka osassa, saa jokaisen katselijan hämmästyämään”⁸⁰.

Vasari siis käsitti kauneuden monesta osasta koostuvana kudelmana, jossa osansa oli niin tekniikalla, taidolla kuin tuonpuoleisellakin. Prosessi, jolla tämä kauneuden päämäärä saavutetaan, kiteytyy Vasarin Taiteilijaelämäkertoissa läpituokevaan teemaan ja käsitteeseen nimeltä *disegno* sekä siihen läheisesti kytkeytyvään termiin *invenzione*, *inventio*.

3.3 DISEGNO-KÄSITTEEN YMMÄRTÄMINEN

Vasari julistaa, että ”*disegno* on kaikkien taiteiden isä”⁸¹. Käsitteessä *disegno* on kyse laajasta filosofisesta ajatusmallista, joka on perusta Vasarin ymmärrykselle hyvästä taiteesta. *Disegno*a on yritetty määritellä monissa eri yhteyksissä, mutta kaiken kattavaa tiivistä yhteenvetoa on vaikea luoda, sillä Vasari itsekin käyttää termiä varsin monenlaisissa tilanteissa. Yksinkertaisimmillaan asian voisi ymmärtää taiteilijan intuition välittäjänä. *Disegnon* kautta konkretisoituu ensiajatus teoksen sisällöstä, kompositiosta ja ideasta. Sitä voisi yrittää määritellä nopeaksi kerronnan muodoksi, jossa piirros seuraa ajatusyötä ilman viivettä. Kuten Kuusamo tähdentää, *disegno* tuo kuvataiteilijan esiin ajattelijana⁸². Cheney

⁷⁹ Cheney 2017, 170.

⁸⁰ Vasari 1568, 226.

⁸¹ Cheney 2012, lviii.

⁸² Kuusamo 2001, 14.

lisää vielä, että Vasarin käsityksen mukaan kyse oli myös jumalaisen, älyllisen tai taiteellisen vimman synnyttämästä inspiraatiosta joka saa muodon viivan ja pinnan kautta⁸³.

Goldstein nostaa esiin Vasarin itsensä antaman selityksen disegnonlle, jossa Vasari kuvailee sen olevan ”näkyvä ilmaus sille mielessä syntyneelle käsitykselle ja arvostelukyvyn aikaan saannokselle, joka on älyn kautta tuotettu ideaksi”⁸⁴. Tästä ymmärrämme, miten filosofisesta käsitteestä on kysymys ja kuinka harhaanjohtavaa on puhua siitä vain käytännön piirustuksen yhteydessä. Hahmotus-sanan käyttö sen sijaan vie ajatuksia suuntaan, joka säilyttää käsitteen laajuuden ja moniulotteisuuden. Vasari nimittäin näki disegnon roolin juuri idean hahmottajana, kiteytyneenä älyn tiivistymänä ja sitä kautta tärkeimpänä osana alueena kaikissa taiteissa. Huomionarvoista on myös, kuten King tuo esiin, että Vasarin mielestä esimerkiksi värillä ei ole disegnoon verrattavaa, ratkaisevaa roolia teoksessa, vaan se oli enemmän aistinautintoon liittyvä teema. Kingin mukaan Vasari halusi, että taiteilijat olisivat moraalisia, luovia ja älykkäitä.⁸⁵

Disegnon painottaminen näkyy myös ensimmäisen, Firenzeen vuonna 1563 perustetun kuvataideakatemian *Accademia del Disegnon* nimessä. Goldstein tuo esiin, että myös tämän nimeämisen kautta Vasari halusi korostaa piirustuksen ja hahmotuksen tärkeyttä⁸⁶. Verrattuna esimerkiksi Venetsiaan, jossa puolestaan väreillä nähtiin olevan keskeinen asema taideteoksessa, Firenzessä vallinneen suuntauksen ja opinahjon nimenannon pyrkineen viestimään disegnon intellektuaalia tasoa. Akatemian humanistinen oppimispyrkimys ja tehtävä tulee määrittäneeksi disegnon älylliseksi käsitteeksi, ei vain käytännön ruumiilliseksi tekemiseksi. Näin pyrittiin vahvistamaan taiteiden akateemista asemaa ja tekemään pesäeroa käsityöläiskiltoihin.⁸⁷

⁸³ Cheney 2017, 162.

⁸⁴ Goldstein 1996, 14.

⁸⁵ King 1971, 71.

⁸⁶ Goldstein 1996, 17.

⁸⁷ Goldstein 1996, 17.

Kuusamo antaa esimerkkinä taiteen uudenaikaisesta vapaudesta Leonardo da Vincin töissä peittämättä jätetyt luonnosviivat, *pentimenti*. Ne saattoi ajatteleva, humanistinen taiteilija jättää nyt näkyviin ja näin esitellä muodon etsimiseen johdatelleet polveilevat piirrosjäljet.⁸⁸ Tämä myös ilmentää Vasarin elämäkertateoksen pyrkimystä opettaa taiteilijoita samaan aikaan niin teknisissä kuin teoreettisissa kysymyksissä. Cheney korostaa, että Accademia del Disegnon perustamisen taustalla perimmäisenä syynä oli Vasarin halu tuoda ilmi näkemyksensä siitä, että disegnessä nimenomaan kulminoitui kaiken taiteen tarkoitus⁸⁹. Vasari näyttäytyy Prinzin mielestä nerokkaana innovaattorina, kyetessään laittamaan alulle kokonaisen opinahjon taiteen pääprinsiippinä pitämälleen disegnon periaatteelle⁹⁰. Michelangelon suunnittelema Accademia del Disegnon sinetti kuvallistaa sitä perustaa, jolle kaikki kolme kuvataidetta arkkitehtuuri, maalaus- ja veistotaide Vasarin ajatuksen mukaan rakentuvat ja tukeutuvat.

Jos disegno oli taiteen isä, äidiksi kutsuttiin puolestaan luomiskykyä, kekseliäisyyttä, *invenzione*. Terminä se esiintyy Vasarin tekstissä usein juuri piirustuksen ja luonnoksen yhteydessä. Näiden kahden, teosprosessin alkuhetkeen liittyvän käsitteen avulla Vasari merkityksellistää niitä taiteellisen kuvan syntymiseen liittyviä kriittisiä vaiheita, joiden hän loppujen lopuksi katsoo antavan koko teokselle voiman ja syvyyden. Kuusamo tuo ilmi, että 1500-luvulla taiteilijaa alettiin kutsua juuri *inventoreksi*, *imitatore*, jäljittelijän sijaan⁹¹. Myös King tuo esiin mainitun muutoksen taiteilijan luonnehdinnassa vuosisatojen vaihteessa. Tuolloin oltiin Vasarin mukaan saavutettu sellainen tasapaino ja harmonia silmän ja aivojen välillä, että voitiin spontaanisti, antiikin malleista vapautuen luoda jotain uutta. King tähdentää tämän olevan Vasarin kuvaaman kolmannen ja viimeisen taiteen kehitysvaiheen yksi menestyksen salaisuuksista.⁹²

Tämä uudenlainen spontaanisuus käy ilmi myös Vasarin kommentissa, jossa hän pohtii Tizianin Venetsiassa 1508 tekemää puupiirrosta Usko ja voitto, jossa näkyy ”uskallus, kaunis tyyli ja

⁸⁸ Kuusamo 2001, 13.

⁸⁹ Cheney 2012, lvii.

⁹⁰ Prinz 2012, xii.

⁹¹ Kuusamo 2001, 14.

⁹² King 1971, 34.

se, että Tizian osasi käyttää taitojaan työssään”⁹³. Taiteilija oli selvästi saanut ilmaisullista vapautta työskentelynsä. Vasari kylläkin mainitsee jo saman työn yhteydessä puutteita Tizianin *disegnossa*, huomauttaessaan, että jos ”hän olisi hallinnut myös parhaan piirtämisen perusteet, hän olisi vetänyt vertoja Raffaellolle ja Michelangelolle”. Kuvaavaa Vasarin toiminnalle oli periksiantamaton piirustuksen tärkeyden korostaminen, jota ei voinut värin käytöllä (josta Tizian juuri oli tunnettu) korvata.

Harrell, Barrett ja Petsch korostavatkin edelliseen liittyen Vasarin ajan ajatusta siitä, että kaikki kaunis on velkaa *disegnolle*⁹⁴. Suomenkieliset käännökset piirustus, hahmotus jättävät käsitteen harmillisen löyhäksi ja pinnalliseksi johdatelleessaan ajatukset etupäässä idean toteutukseen. Vasari kuitenkin, kuten on jo aiemmin mainittu, näkee asian monitasoisempana. Ajattelu, mieli, harkinta ovat tärkeä osa *disegnoa*. Vasarin kertoo esimerkiksi Tizianin elämäkerrassa, kuinka venetsialainen Giorgione da Castelfranco, vaikka hän hylkäsi vanhanaikaisen kuivakan tyylin, ei kuitenkaan välittänyt luonnosvaiheesta vaan katsoi, että oli parempi aloittaa työskentely suoraan maaleilla. Vasari kirjoittaa kriittiseen sävyyn, kuinka:

*Giorgione ei huomannut, että jos haluaa jäsenellä sommitelmansa ja toteuttaa ajatuksensa hyvin, on syytä ensin hahmotella mielikuviaan paperille eri tavoin, jotta näkisi, miltä näin syntynyt kokonaisuus näytti. Ideaa ei nimittäin pysty täydellisesti näkemään ja kuvittelemaan vain mielessään paljastamatta perusajatuksia katseltavaksi omin silmin, jotka sitten auttavat harkintaa.*⁹⁵

Katkelmasta käy hyvin ilmi, että *disegno* ei ole sama asia kuin idea, ajatus tai keksintö vaan se saa muotonsa paperin ja kynän kautta. *Disegno* on kuin Vasarin kauneuden käsite yleisesti, niin henkisesti kuin fyysisesti ilmenevä monitasoinen konsepti. *Disegnolla* ja kauneudella on Vasarin taiteen teoriassa selkeä konkreettinen, käsinkosketeltava, teknisesti hahmottuva puoli. Toisaalta ne perustuvat abstraktiin ja osin vaikeaselkoiseen filosofiseen vyyhtiin. Kuusamo toteaa *disegno*-käsitteen eri tulkinnoista Taiteilijaelämäkertoissa, että

⁹³ Vasari 1568, 365.

⁹⁴ Harrell, Barrett & Petsch, 199.

⁹⁵ Vasari 1568, 363.

”on vain jotenkin tiedettävä, milloin Vasari tarkoittaa käsitteellä piirtämistä, milloin taiteellista ja filosofista hahmottamaista”⁹⁶.

3.4 LOPUKSI

Kauneus on katsojan silmässä - kuuluu sanonta. Vasarin kohdalla on kuitenkin pohdittava myös, millaisesta kauneudesta on kyse. Vasarin filosofiassa, kuten edellä on esitelty, kauneus ja sen vangitsemiseen tarvittava disegno ovat jotain sellaista jota on vaikea tavoittaa vanhan sananlaskun yksinkertaisella tokaisulla. Mielestäni Vasari on luonut kiehtovan käsitteen, havainnon, idean ja toteutuksen ympärille kutoutuvan verkoston, jossa työskentelevät niin mieli kuin ruumiskin. Vasari tarjoaa käsitteiden avaamisellaan eväitä taideteoksen syntymisen johtavaan prosessiin. Hän antaa tekstissään nuorille maalareille, kuvanveistäjille ja arkkitehteille kattavan selityksen niistä elementeistä, jotka johtavat kauniiseen lopputulokseen.

Härb kuvailee Vasarin sisäistämää käsitystä viivapiirroksen tärkeydestä ja elävän mallin tutkimisesta ja ahkerasta toistojen kautta tapahtuvasta opiskelusta. Hän korostaa kuinka Vasari näki, että ihmishahmossa piilee se sulokkuus, joka on kauneuden mitta ja tästä syystä hän toivoi kaikkien, varsinkin aloittelevien, taiteen tekijöiden väsymättä piirtävän mallista. Kuitenkin päämääränä oli jossain vaiheessa vapautua tästä rutiinista ja pystyä omaksumaan se herkkyyys joka luonnossa on ja pystyä muistista esittämään ihmisvartalon moninaiset nyanssit.⁹⁷ Tämä oli pitkä prosessi, jossa opiskelijan tuli harjaantua monella eri osa-alueella. Näihin opiskelun vaiheisiin ja työtapoihin sekä tautalla vaikuttaviin teoreettisiin ajattelumalleihin perehdytään seuraavassa luvussa.

⁹⁶ Kuusamo 2001, 19.

⁹⁷ Härb 2005, 326.

4. Figuuri taidon, tunteen ja tieteen ruumiillistumana

4.1 TAUSTAA LUVUN TEEMOIHIN

Ihmisvartalon kuvaaminen ja siinä harjaantuminen nousevat tärkeiksi teemoiksi Vasarin tuotannossa. Figuuri ja sen kautta esitetyt kertomukset ja ilmaistut tunteet ovat myös laajemmin renessanssiajan taiteen ydinalueita. Keskitynkin tässä luvussa siihen, miten Giorgio Vasarin *Taiteilijaelämäkerroissa* käsitellään figuuria niin konkreettisenä teoksen elementtinä kuin niitä merkityksiä joita siihen liitetään. Vasarille ihmishahmonkuvaus on niin keskeinen alue, että hän piti oikeutettuna käyttää ihmisfiguurin eloisuutta jopa taiteen kehityksen mittarina. Tuon tässä luvussa esiin myös niitä ihmisen esittämisessä liittyviä painotuksia, kuten esimerkiksi vartalon mittasuhteiden, eleiden, ilmeiden, ja liikkeentunnun kuvaamista, jotka olivat Vasarin teoksissa pinnalla. Käsitelen luvussa niinkään ihmiskehon mittasuhteiden kuvaamista ja lyhennystä sekä luon katsauksen perspektiivin käyttöön figuurien esittämisessä. Tässä luvussa tarkastelen toisin sanoen sitä, mitä Vasari opettaa meille ihmisvartalon tulkinnasta.

Vasari jakoi taiteen uudestisyntyminen ajanjakson 1300-1500- lukujen välisen ajan, kolmeen kehityskauteen. Hän rinnastaa ne ihmisen elämänkaareen, lapsuuteen, nuoruuteen ja aikuisuuteen, kypsytyteen. Näiden läpi hän kuvailee ja analysoi elämäkertoihinsa valitsemiensa taiteilijoiden teoksia ja luokittelee heidät kolmeen joukkoon kunkin edustaman periodin mukaan. Liana De Girolami Cheney viittaa Vasarin aristoteeliseen ajatukseen siitä, kuinka lapsi oppii jäljittelemällä ja imitoimalla. Tämä pedagoginen assosiaatio heijastuu Vasarin kolmessa taiteen orgaanisen kehitysvaiheen jaksossa, jossa taiteilija kehittyy ja oppii mimesiksen kautta.⁹⁸ Altti Kuusamon mukaan ensimmäisen kauden aikana jätetään bysanttilainen tyyli Giotton johdolla, toisella jaksolla edistytään jo suurin

⁹⁸ Cheney 2012, xxxiii.

harppauksin esimerkiksi Masaccion ja Botticelin toimesta, mutta jonkin verran tyyli on vielä kuivaa, *durezza*. Vasta kolmanteen vaiheeseen tultaessa, on nähtävillä Vasarin mielestä täydellisyyttä, joka huipentuu Raffaellon ja Michelangelon tuotannossa. On syntynyt jumalainen taiteilija, *divina artista*.⁹⁹

Carl Goldsteinin mukaan figuuri oli renessanssiajan taidekoulutuksen keskeisimpiä opetettavia asioita.¹⁰⁰ Elävästä mallista piirtäminen nähtiin taiteellisen ilmaisun kehittymisen perustana, mutta pelkästään kopioinnista ei ollut kyse. Kuten Goldstein painottaa, mallista piirrettäessä tekijä valikoi näkemästään vain osasia, ja pyrki näin muodostamaan täydellisen figuurin, yhdistelemällä ideaaleja osasia piirroksensa, myös käyttäen mielikuvituksestaan. Tarkoituksena oli usein myös mallin ”parantelu”, jotta lopputulos täyttäisi ajan kriteerien mukaisen ihanteellisen ihmisvartalon mittasuhteet ja piirteet.¹⁰¹

Kun haettiin malleja ihmisen hahmotteluun, esikuvallinen katse suunnattiin usein antiikkiin. Nähtiin, että kreikkalaisten ja roomalaisten patsaat olivat lähellä täydellistä ihmisvartaloa, jota mimikoimalla renessanssitaiteilija saattoi päästä lähelle heidän saavutuksiaan. Vasarin katsoi, että näillä säilyneillä muinaispatsailla oli suunnaton arvo taideaineille. Patsas oli yhdistelmä luonnosta valittuja virheettömiä ruumiinjäseniä, joista rakentui ideaali figuuri, joita taiteilijoiden ja heidän oppilaidensa tuli käyttää työskentelynsä lähtökohtana. Saavuttaakseen hienostuneisuuden (*refino*) ja sulokkuuden (*grazia*) ihanteet taiteilijan tuli valikoida tarkkaan imitatioimansa ruumiinosat ja ymmärtää hyvin niiden mittasuhteet. Vasarin mukaan antiikin teokset olivat mittasuhteiden jäljittelyssä mestarillisia.

Figuurin teema kulkee punaisen lankana läpi koko Vasarin elämäkertojen. Kirjoittaja jäsentää erityisesti teoksensa esipuheessa sitä, millä tavoin kunkin taiteen kasvukauden aikana edistyi ihmisen kuvaamisessa. Professori Altti Kuusamo on painottanut sitä, että

⁹⁹ Kuusamo 2001, 10.

¹⁰⁰ Goldstein 1996, 13.

¹⁰¹ Goldstein 1996, 159.

tämänkaltainen innostus oli leimallista renessanssijalle, jolloin antiikin esikuvallisuuden ideaali muuttui ja vaikutti tapoihin, jolla taiteen figuratiivisuus ymmärrettiin. Vasari itse todistaa tätä murrosta ja kirjoittaa, että taiteeseen vakiintui uudenlaista ilmaisua jo Giotton uran alkuaikoina, jolloin tämä mestari toi maalaustaiteeseen mukanaan ”elävien ihmisten luontevan kuvaamisen, mitä ei yli kahteensataan vuoteen ollut harrastettu”.¹⁰² Myös *Taiteilijaelämäkertojen* toisessa johdanto-osiossaan Vasari tuo tätä esiin kuvaillessaan Giotton tyyliksi kutsumaan suuntaa, johon maalaustaide eli uutta, toista kehityskautta. Tämän uuden suunnan mahdollisti eräiden kreikkalaisten esikuvien virheellinen figuurikuvaukseen liittyvien painotusten hylkääminen. Giotton jälkeisissä teoksissa ei näkynyt:

*ääriviivojen sulkemia hahmoja, ei auki revähtäneitä silmiä, ei varpaillaan seisovia figuureja eikä suippoja käsiä ja muita noiden kreikkalaisten harrastamia hirveyksiä, kuten sitä, ettei varjoa maalattu. Nyt kasvoissa oli kaunista sulokkuutta ja värityksessä pehmeyttä*¹⁰³.

Katkelmasta käy hyvin ilmi Vasarin usein peräänkuuluttama vaatimus, että hahmoissa tulisi ilmetä sellaisia piirteitä kuten pehmeys ja sulokkuus. Mielestäni on merkille pantavaa kuinka tarkasti Vasari arvio teoksensa taiteilijoiden töitä juuri edellä mainittujen ihanteiden valossa, lisäksi korostaen arvostelukykä ja harkintaa.

Johdantokappaleessaan Vasari edelleen analysoi figuurin kuvaamisen kehitystä toisella kaudella ja pohjustaa niiden edellytysten ilmaantumista, jotka vahvistivat seuraavan kauden alkaneen. Vaikka 1400-luvun kuluessa taiteilijat olivat saavuttaneet paljon ja edistyneet selvästi ensimmäisen kauden painotuksista, tästä niin kutsutusta taiteiden lapsuuden ajasta, varhaisrenessanssiteoksista puuttui edelleen kirjoittajan sanoin ”välittömyyden henki”. Vasarin näkemyksen mukaan kolmas ja viimeinen kehityskausi toi tähän kaivatun muutoksen. Leonardo da Vinci, firenzeläinen taidemaalari ja kuvanveistäjä, osoitti teoksissaan ”säännönmukaisuutta, aiempaa parempaa järjestystä, oikeita mittasuhteita, täydellistä hahmotustaitoa, jumalallista suloutta, ehtymätöntä vaihtelua ja syvällistä taiteen

¹⁰² Vasari 1568, 56.

¹⁰³ Vasari 1568, 89.

tuntemusta”. Vasari perustelee tämän kehitysaskelen ja siirtymän taiteiden kukoistuksen aikaan taiteilijanero da Vincin vaikutuksella, joka antoi figuureilleen ”liikkeen ja hengen” joka niiltä oli aiemmin puuttunut.¹⁰⁴

4.2 LIIKE, ELOISUUS, TUNTEET JA ILMEET FIGUURIKUVAUKSESSA

Vasari inhosi keskiajan jäykkiä frontaalihahmoja ja rakasti figuureita, joissa kuvastui liike. Carolyn King on huomionut, että kaikenlaiset vääntyneet, kumartuneet, kävelevät ja taipuvat hahmot saivat Vasarin innostumamaan.¹⁰⁵ Vasari tervehti innolla esimerkiksi firenzeläistä taidemaalari Taddeo Gaddinia siitä yksinkertaisesta syystä, että tämän esitti figuuriensa ”liikkeet päättäväisempiä”.¹⁰⁶ Lorenzo Ghibertin Pyhän Johanneksen kastekappelin ovien reliefeistä Vasari puolestaan kirjoittaa, että ”hänen figuurinsa näyttävät liikkuvan ja niissä on elämänhenki.” Todentuntuisuus eli se että hahmot vaikuttivat olevan kuin elossa oli tavoittelemisen arvoinen päämäärä niin kuvanveistossa kuin maalaustaiteessa.

Taiteilijoilla oli monia keinoja liikkeen illuusion luomiseen. Tiettyjä asentoja ja sommitelmia käytettiin luomaan draaman ja kineettisyyden tuntua. Tallainen oli esimerkiksi kontraposto, joka on seisovan hahmon klassinen sommittelun periaate, jossa massa painottuu toiselle jalalle. Rytmisellä vastakkaisuudella luodaan harmoninen, dynaaminen ja rento ihmisfiguuri. Myös vaatetuksen ja hiusten kuvauksella taiteilijat pystyivät luomaan todentuntuisesti liikkeessä olevia hahmoja, kuten Carolyn King on huomionut. Havainnollistaviksi esimerkeiksi tästä hän nostaa Sandro Botticellin *Venuksen syntymän* (1485) ja Michelangelon *Luomisen* (1509-1512).¹⁰⁷

¹⁰⁴ Vasari 1568, 186.

¹⁰⁵ King 1971, 48.

¹⁰⁶ Vasari 1568, 90.

¹⁰⁷ King 1971, 52.

Keski- ja renessanssiajan figuureja vertaillen historiikirjailija Len Rabinowitz on tehnyt huomion, jonka mukaan näiden eriaikaisten hahmojen eloisuudessa on havaittavissa eroja. Hän kuvailee myöhempiä todenmukaisemmiksi, sillä niiden ilmeet ovat luontevampia. Toinen mielenkiintoinen seikka jonka Rabinowitz nostaa esiin liittyy siihen mikä saa kyseisen teoksen tuntumaan elävältä. Rabinowitzin mukaan hahmot on nimittäin sommiteltu niin, että ne tuntuvat keskustelevan ja reagoivan luonnollisesti toisiinsa.¹⁰⁸ Myös King nostaa esiin samankaltaisia painotuksia. Hänen mukaansa hahmojen tiiviillä ryhmittelyllä on oleellinen vaikutus siihen, että katsojalle syntyy vaikutelma liikkeestä ja liikehdinnästä. King korostaa, että näissä töissä oli tyypillistä, että jokainen figuuri osallistui teoksessa esitettävään tapahtumaan, luoden moniulotteisen ”tunteiden pyörteen”. Myös moneen eri suuntaan kurkottavat ja vääntyvät hahmot olivat tehokas ja tästä syystä suosittu tapa saada hahmoihin liikettä.¹⁰⁹

Michelangelo Buonarroti, firenzeläinen taidemaalari, kuvanveistäjä ja arkkitehti, oli Vasarin peittelemättömän ihailun kohde. Tämä kolmannen kauden mestari oli kehittänyt ammattikuntansa tärkeimmän tehtävän huippuunsa: ihmisvartalon luonnollisen ja voimakkaan esittämisen taiteessa. Vasari toteaa Michelangelon uurastuksesta ja pyrkimyksistä Vatikaanissa, Italiassa sijaitsevan Sikstuksen kappelin viimeistelystä kirjoittaessaan näin: ”tämän suuren taiteilijan ainoana pyrkimyksenä on ollut kuvata ihmisvartalon täydellistä sopusuhtaisuutta mahdollisimman vaihtelevissa asennoissa”. Tämä johtui siitä, että ”Michelangelo pysytteli aina tiukasti siinä, mikä taiteessa on syvällisintä” eli ”k kaikkein olennaisimmalla alueella, nimittäin ihmisruumiin kuvaamisessa”.¹¹⁰

Taiteilijaelämäkertoja lukiessa ei voi välttyä huomaamasta Vasarin kiinnostusta teoksensa taiteilijoiden ihmiskuvaukseen ja erityisesti sen eloisuuteen, kuten edellä mainitut katkelmat antavat ymmärtää. Hän kuvailee mitä monisanaisemmin maalausten ja veistosten henkimää sulokkuutta, viehkeyttä, pehmeyttä, jotka välittyvät ihmishahmojen ilmeissä, eleissä ja asennoissa. Vasari oli esimerkiksi tyytyväinen Giotton taiteelliseen kehitykseen, sillä tämä

¹⁰⁸ Rubinowitz 2005, 7.

¹⁰⁹ King 1971, 45, 48-49.

¹¹⁰ Vasari 1550, 336.

”ryhtyi kuvaamaan tunteita, niin että pelon, toivon, raivon ja kiintymyksen voi osittain tunnistaa, ja toi pehmeyttä tyyliin, joka oli ennen ollut kovaa ja karkeata.” Giotto oli myös se henkilö joka ”antoi ensimmäiset merkit kasvojen eloisasta kuvaamisesta”.¹¹¹

Ihmisen moninaisten tunteiden ja luonteenpiirteiden totuudenmukainen kuvaaminen oli korvaamattoman tärkeää Vasarille siksi, että sen avulla oli mahdollista aikaansaada intensiivinen vaikutelma katsojassa. Hän kuvailee useissa elämäkertakirjoituksissaan ihailleen henkilöitä joiden työt onnistuvat välittämään taidokkaasti tunnetiloja: oli kyseessä sitten antiikin tarujen naiset, putot, lapsienkelifiguurit tai Raamatun kertomusten henkilöt. Tässä ominaisuudessa mainitsemisen arvoinen oli toisen kauden maalari Tommaso Cassai eli Masaccio, jonka edesottamuksia Vasari nostaa esiin. San Giovanni di Valdarnornosta kotoisin olevan Masaccion elämää käsitellessään Vasari kiinnittää lukijoidensa huomion Brancaccin kappelin frescoon, jossa:

näkyä Pyhän Pietarin rohkeus hänen kysyessään neuvoa, ja apostolien eloisat, mielenkiinnosta kertovat asennot heidän odottaessaan ratkaisua Kristuksen ympärillä. Erityisen elävän näköinen on Pyhä Pietari, joka kasvot hehkuen ponnistelee kaivaessaan (...) Vielä eloisampi on kohtaaminen jossa hän maksaa veron keskittyneenä rahojen laskemiseen, ja rahat perivän ahneutta osoittaa, miten suurella mielihyvällä tämä katselee kädessään olevia kolikoita¹¹².

Tekstikohdassa välittyy Vasarin huolellinen ja monipuolinen teosten, erityisesti ihmishahmon, tarkastelu, mikä tukee käsitystä Vasarin kyvykkyydestä niin kriitikkona kuin taiteilijana. Hän tulee huomioidensa kautta korostaneeksi myös menestyksekkäiden taiteen harjoittajien kykyä havainnoida todellisuutta ja toisintaa sitä taiteen välityksellä. Eräs hyvä ja esimerkillinen huomioiden tekijä, jonka Vasari nostaa esiin on Fra Filippo Lippi, Firenzen mestari, joka maalasi Pieven kaupungissa paikallisen kirkon kuorikappelin Stefanuksen elämästä kertovat seinämaalaukset: ”Fra Filippo olikin etevä havaitsija ja kuvasi Pyhää Stefanusta hautaavat niin suuren surun murtamina ja joidenkin kasvot niin tuskaisina ja itkun väärinä, että niitä tuskin pystyy liikuttumatta katselemaan”¹¹³.

¹¹¹ Vasari 1568, 89.

¹¹² Vasari 1568, 124.

¹¹³ Vasari 1568, 163.

Katsoja oli Vasarille tärkeä. Nykyään puhutaan usein katsojan ja teoksen vuoropuhelusta, ja lisäksi viimeaikaisessa taidekommunikaation tutkimuksessa on painotettu katsojan roolia teoksen merkityksellistäjänä. Samaan ongelma-alueeseen kiinnitettiin runsaasti huomiota jo renessanssiaikana. Katsomisen kokemus ei jäänyt toissijaiseksi esimerkiksi Vasarin Fra Angelicon San Marcon kirkon madonna-maalauksen kuvauksessa, joka on ”niin hyvin tehty ja jossa asennot ja kasvojen ilmeet ovat niin vaihtelevat, että katsojan valtaa uskomattoman hyvä mieli”¹¹⁴. Vasari edellyttää teoksia tutkivilta tarkastelijoilta kognitiivista harjaantuneisuutta, jotta taideaarteet avautuisivat mielekkäällä tavalla. Michelangelon Sikstuksen kappelin Viimeisen tuomion hahmoista hän kirjoittaa näin ”Jokainen viisas katselija tunnistaakin helposti ylpeät, kadehtijat, sairurit, irstaat ja muut samanlaiset”¹¹⁵. Myöhemmin hän jatkaa, ja toteaa että ”jokainen jolla on arvostelukykä ja maalaustaiteen tuntemusta, näkee tässä teoksessa taiteen järjestyttävän voiman”¹¹⁶. Näissä kohdissa Vasari jättää vastuun teoksen vaikutuksesta katsojan osaamisen varaan. Mutta jo muutama rivi myöhemmin on kirjoittaja armeliaampi katsoessaan Michelangelon *Viimeisen tuomion* olevan vaikuttavuudessaan niin ylivoimainen, että se ”sytyttää kaikkien niiden sydämet, niin niiden, jotka eivät tunne maalaustaidetta kuin niidenkin, jotka ovat siinä ammattilaisia”¹¹⁷.

Taiteentekijöille ammattitaito oli kuitenkin kaiken lähtökohta, ja ihmisvartalon esittäminen tämän taidon mitta. Kuten edelle on jo mainittu, haastavien ja jopa mahdottoman oloisten asentojen vaihteleva kuvaaminen oli korkeassa arvossa. Toinen osa-alue, joka niinkään vaati jatkuvaa harjaantumista ja paljasti herkästi tekijän osaamisen ja ihmistuntemuksen, oli kasvojen tulkitseminen. Ilmeet ja niiden välittämät tunteet ja olotilat nousivat omaksi erityisalueeksi renessanssiajan taiteilijoiden keskuudessa. Tästä löytyy osuva kuvaus esimerkiksi *Taiteilijaelämäkertojen* ensimmäisen osan viimeisestä elämäkerrasta, joka kertoo sienalaisen taidemaalari Simone Martinin vaiheista. Vasari kertoo, kuinka Simone työsti Firenzen Santa Maria Novellan kirkon hautausmaan kappeliin freskoa, jossa

¹¹⁴ Vasari 1568, 152.

¹¹⁵ Vasari 1568, 338.

¹¹⁶ Vasari 1568, 339.

¹¹⁷ Vasari 1568, 339.

enkelikuoro kantaa Madonnaa taivaaseen. Vasarin mielestä tapahtuma oli maalauksessa kerrottu ”niin, eloisasti, että erilaiset ilmeet ja eleet, joita muusikoilla laulaessaan ja soittaessaan on, tulevat esille: he kuuntelevat sointia pää kallellaan, aukovat suutaan eri tavoin, kohottavat katseen kohti taivasta, pullistavat poskia ja jännittävät kaulaansa.”¹¹⁸

Ilmeiden merkitys ei ole Vasarille yhdenmukaista. Hän muistuttaa taiteentekijöitä siitä, että näiden tulisi huomioida se, että toiset ilmeet ovat tehokkaampia synnyttämään draaman tuntua kuin toiset. Esimerkiksi vihan, naurun ja surun tuntemukset vaikuttavat katsojaan syvimmin, mutta kuten Vasari valistaa lukijoitaan, ne ovat kaikkein hankalimpia kuvata.¹¹⁹ Cheney tuo esiin, kuinka Vasari ilmaisee kunnioitustaan ja innostustaan Gherardo Starninan Firenzen Pyhän Carminen kirkkoon työstämää, pyhää Hieronymosta esittävää frescoa ja sen figuureita kohtaan. Cheney siteeraa Vasaria kohdasta, jossa hän kuvailee Gherardon maalaamaa, kärsivää lapsihahmoa ”joka kouristaa jalkojaan tuskasta ja näyttää itkevän rajusti”. Samassa katkelmassa hän ihastelee vielä Gherardon Pyhän Hieronymoksen esittämistä, jonka hahmoissa näkyy Vasari mukaan ”kekseliäisyys sekä tyylien ja ideoiden moninaisuus”.¹²⁰

Myös Piero della Francescan biografiassa nostetaan esiin tämän maalarin taito käsitellä voimakkaita tunteita. Vasari kuvaa hänen Arezzon San Francescon kappeliin tekemää seinämaalausta Konstantinuksesta ja sen taistelukohtausta, jossa ”Piero ilmaisi vaikuttavasti pelon, vihan, taitavuuden, voiman ja kaikki ne muut mielenliikkeet, jotka kuvastuvat taistelijoissa”.¹²¹ Edellytys onnistuneen työn tekemiseen oli tunteiden välittäminen taulun hahmon kautta, mutta vielä tavoiteltavampaa oli kyky paljastaa koko tunteiden kirjo useiden hahmojen kautta. Taidehistorioitsija King painottaa vielä, että Vasari oli viehtynyt edellä mainittuihin haastavasti kuvattaviin emootioihin, kuten viha ja suru, sillä niihin on latautunut eniten informaatioita ihmisen henkisestä, mutta myös fyysisestä tilasta¹²². Tällaiset ruumiilliset olotilat pyrittiin kuvaamaan käsinkosketeltavan aidontuntoisesti, kuten Pyhää

¹¹⁸ Vasari 1568, 81.

¹¹⁹ King 1971, 43.

¹²⁰ Cheney 2007, 159

¹²¹ Vasari 1568, 145.

¹²² King 1971, 45-46.

Pietaria esittävässä kohtauksessa jonka Masaccio maalasi Brancaccien kappeliin. Kirjoittaessaan freskosta, Vasari mainitsee kohtauksen jossa Pyhä Pietari antaa kasteen ja alleviivaa sitä, että siinä:

pidetään suuressa arvossa alastonta miestä, joka muiden kastettujen keskellä vapisee kylmästä kohmeesta; hahmo on toteutettu kauniin kolmiulotteiseksi ja lempeällä tyylillä, jota niin vanhat kuin uudetkin taiteilijat ovat aina kunnioittaneet ja ihailleet¹²³.

4.3 FYSIKAALISEN VARTALON MITTASUHTEET JA ANATOMIA

Renessanssiajan ihmisfiguurin kuvaamiseen vaikutti luonnontieteiden tapa tarkastella maailmaa. Korostamalla taiteilijoiden kiinnostusta matematiikkaan, perspektiiviin ja anatomiaan – kuten yhdysvaltalainen taidehistorioitsija Liana de Girolami Cheney on huomauttanut – Vasari viesti lukijoilleen, että taiteilijuuteen liittyi myös tieteellis-älyllisen puolen harjaannuttaminen¹²⁴. On hyvä huomioida, että tämän aikakauden taiteilijat hakivat vaikutteita töihinsä monipuolisesti oman aikansa ilmiöistä, uutuuksista ja muotivirtauksista. Opiskelijat olivat kiinnostuneita todellisuuden luonteesta ja ihmisessä piilevästä kyvystä viestiä vartalon fysikaalista muotoa ja olemusta kaksiulotteisella pinnalla. Piero della Francesca nousee *Taiteilijaelämäkerroissa* Vasarin tärkeäksi esimerkiksi luonnontieteiden tarjoamista mahdollisuuksista taiteissa. Vasari mainitsee, että ”Piero harrasti nuoruudessaan matematiikkaa ja vaikka hän 15-vuotiaana rupesikin maalariksi, ei hän kuitenkaan koskaan jättänyt tätä vaan hänen saavutuksensa olivat ihmeelliset niin maalauksen kuin matematiikankin alalla” ja miten ”Pieroa pidettiin säännöllisten kappaleiden ongelmien sekä aritmetiikan ja geometrian harvinaislaatuisena mestarina”.¹²⁵

On hyvä tiedostaa, että figuurin soveltamisessa on vahvoja, kullekin aikakaudelle ominaisia käytäntöjä. Esimerkiksi saksalainen taidehistorioitsija Erwin Panofsky painottaa, että ero renessanssiajan ja keskiajan ihmisen kuvaamisen traditiossa oli merkittävä, sillä renessanssi

¹²³ Vasari 1568, 125.

¹²⁴ Cheney 2012, xxxi.

¹²⁵ Vasari 1568, 143.

toi mukanaan metafyyssisen ulottuvuuden. Ihmisfiguuria ei esitetty ainoastaan tarkkojen praktisten sääntöjen tuotteena vaan sen tulkintaan nivoutui symmetrinen ajatus maailmasta kosmologisena ilmiönä ja ajatus ihmisestä jumalallisena olentona osana sitä.¹²⁶ Vasari heijastelee tätä ihmiskuvaa kolmannen osan johdannossaan, jossa hän väittää, että taiteiden kehityskaaren toisessa vaiheessa ei edellä mainittu teoria ihmishahmon esittämisestä ollut vielä toteutunut. Tämä johtui ennen kaikkea siitä, että ”suhteista puuttui oikeanlainen harkinta, joka ilman hahmojen mittaamista tuo niille koosta riippumatta sen sulokkuuden, joka ylittää pelkät mitat.”¹²⁷ Myös Altti Kuusamo korostaa *Taiteilijaelämäkertojen* kommentaareissa, että suhteet (*mizura*) oli taiteessa alisteinen sulokkuudelle (*grazia*)¹²⁸.

Kolmannelle kaudelle tultaessa edistyminen oli Vasarin silmissä ilmeistä. Taiteet alkoivat verkalleen herätä pitkästä unesta. Vasari kuvailee elämäkertojen viimeisessä johdannossaan evoluutiota, joka näkyi tämän aikakauden taiteilijoiden teoksissa:

*Tyyli kehittyi sitten kauneimmilleen, kun käytännöksi tuli kuvata mahdollisimman kauniita kohtia, mikä tarkoitti, että yhdistämällä kauneimpia käsiä, päitä, vartaloita tai jalkoja toisiinsa pyrittiin luomaan yhtenäinen hahmo kaikesta tuosta kauneudesta*¹²⁹.

Ruumiin mittasuhteissa nähtiin toisaalta luonnon täydellinen tasapaino jota Panofskyn mukaan ”ylistettiin musiikin harmonian visuaalisen ilmentymänä”¹³⁰. Kuitenkin yhtäläillä oli käsitettävä taiteen erityisasema fyysisen maailman ulkopuolella olevien ideoiden ja ihanteiden ruumiillistajana. Parhaiten tämän tehtävän pystyi täyttämään taiteilija, joka omasi kyvyn hengen ja sulokkuuden välittämiseen sekä hallitsi ihmisvartalon anatomian.

1300-luvulta eteenpäin kiinnostus luonnon esittämiseen syventyi. Nuoret opiskelivat ihmisruumiin biologisia lainalaisuuksia, ja myös taiteilijan ammattiin kouluttautuville opiskelijoille sen muodot tulivat varsin tutuiksi. Kasvava tietoisuus ihmisruumiin

¹²⁶ Panofsky 1955, 89.

¹²⁷ Vasari 1568, 184.

¹²⁸ Kuusamo 2001, 399.

¹²⁹ Vasari 1568, 183.

¹³⁰ Panofsky 1955, 91.

ominaisuuksista toi omat haasteensa figuurin esittämiseen ja figuratiivisiin ideaaleihin. Vasari kertoo firenzeläisen Antonio Pollaiuolon olleen ensimmäisen, joka suoritti varsinaisia ruumiinavauksia taiteellisista syistä. Pollaiuolo pyrki selvittämään miten lihakset ja luut sijoittuivat ihon alla pystyäkseen todenmukaisemmin kuvaamaan ihmisfiguuria teoksissaan.¹³¹ Useimmat taiteilijat kuitenkin tyytyivät tutkimaan elävää mallia, renessanssimestareiden töitä sekä antiikin maalauksia ja veistoksia.

Esitellessään toisen kauden taiteilijoita ja heidän tuottamiaan figuureita, Vasari arvioi, että heidän työskentelytavoissaan oli vielä paljon asioita jotka hän olisi tehnyt toisin. Näissä töissä ei ”lihasten kuvauksessa ollut kehitetty sitä viehkeätä vaivattomuutta, joka osittain näkyy ja osittain on piilossa kaikessa elävässä lihassa, vaan ne oli esitetty karkeasti ja aivan kuin nyljetyinä”. Anatomian tuntemus oli vielä vaatimatonta ja Vasarin arvostamaa sulokkuutta ei vielä oltu saavutettu ja tästä syystä hänen mielestään ne olivat ”silmälle epämiellyttäviä ja tyyliltään kovia”.¹³²

Toisen kauden firenzeläisen arkkitehdin ja kuvanveistäjän Filippo Brunelleschin figuureissa on Vasarin havainnon mukaan sen sijaan edistytty sekä suhteiden hallinnassa kuin anatomiassa. Niiden muoto osoittaa, että hahmojen tekemisen prosessissa on ”tutkittu lihaksia” ja siksi ne ”kuvastavat suurempaa sopusuhtaisuutta sekä arvostelukykä”.¹³³ Kypsyden ajaksi luonnehditun vuosisadan kuluessa taiteet saavuttivat Vasarin mielestä vähitellen täydellisen huippunsa. Figuureissa oli nähtävissä jo 1500-luvun alusta asti sekä herkkyyttä, että teknistä virtuoosimaisuutta ja ne olivat anatomisesti virheettömiä tutkielmia. Esimerkiksi Leonarndo da Vincin piirroksista Vasari kertoo yksityiskohtaisesti, kuinka da Vinci ”luonnosteli ruumiinosat, joista oli omin käsin poistanut ihon. Hän kuvasi kaikki luut, liitti niihin järjestyksessä hermot sekä peitti ne lihaksilla”.¹³⁴ Tämänkaltaisilla harjoituksilla käsitys ihmisruumiin saloista yksityiskohtaistui.

¹³¹ Kuiper 2009, 120.

¹³² Vasari 1568, 184

¹³³ Vasari 1568, 93.

¹³⁴ Vasari 1568, 198.

Anatomia yksin ei riittänyt Ihmishahmon fyysistä todellisuutta esittämään vaan vaati tekijältään myös perspektiivin ymmärtämistä. Tämä tarkoittaa kappaleiden esittämistä kuvapinnalta ”pakenevien” linjojen mukaisesti niin, että ne näyttävät loittonevan kohti horisonttia. Tämän illuusion voi taideteoksessa saada aikaan niin hahmon koon, värin ja yksityiskohtien asteittaisella muuntelulla. Vasari pitää Massacion suurta väkijoukkoa kuvaavaa maalausta Carminen kappelissa Firenzessä monella tapaa täydellisenä juuri hallitusta perspektiivin käytöstä johtuen. Hän kehui, kuinka ”Masaccio osasi hyvin sijoittaa tuon väenpaljouden torille: kussakin rivissä on viisi tai kuusi henkilöä ja rivit pienenevät täysin oikeassa mittasuhteessa ja perspektiivin pakolinjoja huolellisesti seuraten”.¹³⁵

Figuurin lyhentämisessä pätee samat lait kuin perspektiivissä. Saadakseen hahmon näyttämään luontevalta tai luodakseen katsojalle illuusion tietystä tarkastelupisteestä, on figuuri kuvatta lyhennettynä. Esimerkiksi värin tummuutta säätelemällä on totuuden mukainen vaikutelma mahdollista esittää. Kuten Masaccio oli Vasarin mielipiteen mukaan jo toisen kauden alussa onnistunut todistamaan omaksuessaan ”modernin tyylin”, jonka tuo esille ”värien käytössä lyhennetyt hahmot”¹³⁶. Milanolaisen Bramantin perspektiiviin maalaaman Kuolleen Kristuksen erikoinen mittakaava kiinnitti Vasarin huomion tämän nähtyä teoksen Milanossa. Hän arvio hämmästyneenä: ”vaikkei koko maalaus ole kyynärää korkeampi, näky ruumiin koko uskomaton pituus vaivattomasti ja harkitusti esitettyinä”.¹³⁷

4.4 LOPUKSI

Tässä luvussa on esitetty kuinka Vasari opettaa *Taiteilijaelämäkerroissa* lukijoitaan ihmisvartalon monimuotoisuudesta ja niistä haasteista joita taiteilija kohtaa pyrkiessään kuvaamaan ihmistä, niin tunteellisena, fyysisenä kuin sielullisena olentona. Tekijän ja katsojan asettaessa vertailukohdaksi oman ruumiillisen ja henkisen kokemuksena ihmisen olemuksesta, on maalari ja kuvanveistäjä vaativan tehtävän edessä. Mutta toisaalta Vasari

¹³⁵ Vasari 1568, 124.

¹³⁶ Vasari 1568, 93.

¹³⁷ Vasari 1568, 144.

uskoi, että erityisesti ihmishahmon kautta taiteilija pystyy kuvaamaan myös sellaisia asioita, jota ei sanoilla ole lainkaan mahdollista ilmaista muutoin. Hän kirjoittaa, että ”Polidoron ja Maturinon seinämaalauksia tarkasteltaessa huomaa hahmojen tekevän kerrassaan mahdottomia eleitä ja hämmästelee sitä, että sanoilla ei saata kertoa (senhän pitäisi olla helppoa), minkä he ovat kyenneet kertomaan siveltimellä”¹³⁸.

Florian Härb, Vasarin piirustusten asiantuntija kirjoittaa kuinka Vasari teknisessä johdannossaan korostaa elävän mallin piirustusta. Se oli elintärkeä taiteilijan oppimisen ja kehittymisen väline sekä freskojen ja maalausten kriittinen valmisteluvaihe. Härb siteeraa Vasaria hänen käytännön johdantonsa *Della Pittura*- osiosta, joka keskittyy maalaustaiteen tekniikkaan. Vasari kuvailee herkällä otteella, kuinka ”luonnon tutkiminen tuo kunniaa tekijälle, sillä luonnossa itsessään on olemassa tiettyä sulokkuutta ja eloisuutta, mutta ennen kaikkea välitöntä herkkyyttä, joka on luonnon omaa.” Ja ”mitä voi täydellisesti vain luonnosta oppia”.¹³⁹ Tässä Vasari pääsee mallipiirustuksen ytimeen, sillä juuri välitön havainto saa aikaan luonnollisen herkkyyden ihmisvartalon monimutkaisten yksityiskohtien ja mittasuhteiden esittämisessä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että tekijä olisi rajoittunut tiettyyn tyyliin vaan malli, ihminen pitää sisällään tunnistettavia asioita, ilmaisutavasta huolimatta.

¹³⁸ Vasari 1568, 187.

¹³⁹ Härb 2005, 326.

5. Loppuluku

Kaikki se, mitä olen Pro Gradu -tutkielmani aikana oppinut Giorgio Vasarista ja hänen *Taiteilijaelämäkertoistaan*, on syventänyt ymmärrystäni taiteen teoriasta ja käytännön tekemisestä. Yhdyn Juha Varton ajatukseen estetiikan historian tarkastelun tärkeydestä: kun ”kauneus ymmärretään tarpeeksi laajassa merkityksessä, monet kulttuuriset ja sosiaaliset ilmiöt muodostuvat osaksi estetiikkaa”.¹⁴⁰ Sen lisäksi että oma pohdintani on saanut vankempaa pohjaa Vasarin teoksesta, tämä oman aikansa taiteilijoille opiksi suunnattu teos tarjoaa kattavan läpileikkauksen 1300- ja 1500-lukujen välissä tapahtuneista taiteen käännteistä. Siihen tutustuminen avaa sitä perintöä johon myös oman aikamme taideteoreettiset toimintakulttuurit joko tiedostaen tai tiedostamatta kiinnittyvät. Tämän tutkielman lähtökohtana on ollut ajatus siitä, että menneiden sukupolvien kuvataidekasvattajien perinnöstä riittää ammennettavaa vielä tänäänkin. Käytänkin tämän loppuluvun sen pohtimiseen mitä me voimme oppia 500 vuotta sitten vaikuttaneelta taideteoreetikolta.

Olen tarkastellut *Taiteilijaelämäkertoja* näkökulmasta, jonka kautta olen pyrkinyt selvittämään mitä kirjoittaja opettaa keskeisistä taiteen käsitteistä. Ensimmäisessä käsittelyluvussa loin katsauksen Vasariin ja mimesikseen, sillä katson, että tuo renessanssiajan taiteen keskiössä ollut luonnon jäljittelyn tehtävä on vahvasti läsnä myös omassa ajassamme. Sirkka Laitinen esimerkiksi toteaa, että ”taiteen tehtävä on kautta aikojen ollut, ja on edelleenkin todellisuuden tulkitseminen”.¹⁴¹ Renessanssiaikana taiteen päämääräksi miellettiin luonnossa ilmenevän täydellisyyden esittäminen ja jäljittely. Taiteilijan tuli kuvata ideaalia muodon, värin, sommittelun kautta ja korostaa kaikkein kauneinta asioiden olomuotoa. Kaikessa kuvantekemisessä valikoitiin, imitoitiin ja

¹⁴⁰ Varto 2008, 13.

¹⁴¹ Laitinen 2003, 105.

yhdisteltiin niin antiikin esikuvista haettuja muotoja, aikalaisten havaintoja ja ennen kaikkea sitä mitä luonto tarjosi tarkastelijalleen.

Useat käsitteet, joilla edelleen jäsenämme todellisuutta taiteissa, on otettu käyttöön keskiajan jälkeisinä vuosisatoina, jolloin kiinnostus antiikin kirjoittajien teksteihin heräsi. Sellaisten henkilöiden kuten esimerkiksi Platonin ja Plinius vanhemman ajattelu vaikutti laajasti myös Vasarin *Taiteilijaelämäkertoihin*. Renessanssiajan ihmiset katsoivat rohkeasti taaksepäin, hyödynsivät ja sovelsivat menneiden mestareiden käsityksiä maailmasta omassa ajassaan. Vaikka tätä epookkia on kutsuttu nimenomaan uudestisyntymisen aikakaudeksi, perustuivat tuoreet ajatukset antiikin Kreikan ja Rooman sivistyksen pohjalle. Vasarin ajattelu perustui varsin vahvasti kaikkien käytettävissä olevan aineiston hyödyntämiseen: uutta synnyttääkseen ei kaikkea vanhaa ollut tarpeellista hylätä ja toisaalta taaksepäin katsomalla oli mahdollista nähdä paremmin myös eteenpäin.

Syventyminen Vasarin teokseen ja tutkimuskirjallisuuteen on tuonut eteen monia yllätyksiä, esimerkiksi sen, kuinka tuoreelta renessanssiajan ajatukset tuntuvat oman aikamme toimintatavoissa. On suorastaan hämmentävää lukea yli 500 vuotta vanhoja kirjoituksia ja ymmärtää, että monet nykyajan tuotteina pidetyt ajatukset on muotoiltu kollegoidemme toimesta jo kauan sitten, ensin antiikissa ja uudelleen renessanssiajalla. Esimerkiksi puhe *flow*-tilasta on suoraan johdettavissa Platonista Marsilio Ficinin filosofiaan, joka on vahvasti läsnä Vasarin *Taiteilijaelämäkertoissa*. Ficino ja Vasari puhuvat *furor poeticus* -termillä kiihkon tilasta, joka saa aikaan inspiraation ja idean, *disegnon*, tässä tapauksessa nopean intuitiivisen ensiluonnoksen tuodessa sen julki¹⁴². Esimerkiksi Luca della Robbian, firenzeläisen taiteilijan elämäkerrassa, Vasarin mielestä ”näyttääkin usein siltä, että luonnoksissa, jotka ovat välittömiä seurauksia taiteellisen kiihkon tilasta ilmaistaan ideasisältö muutamalla vedolla”¹⁴³. Sirkka Laitinen, suomalainen kuvataidekasvatuksen

¹⁴² Cheney, 2012, xxxiii.

¹⁴³ Kuusamo 2001, 17. Vasari 1568, 69.

tutkija, pitää niin ikään *furor poeticuksen* nykyversiota tärkeänä kirjoittaessaan, kuinka ”taiteellisen oppimisen kannalta flow-kokemus on nähdäkseni keskeinen käsite”¹⁴⁴.

Voimme edellisistä esimerkeistä huomata, kuinka muuttumattomina taiteen ydinkysymykset pysyvät. Tämä mielessä pitäen on vaivattomampaa lukea taidehistoriallisia tekstejä. On hyvä muistaa, että ne ovat syntyneen samoista havaintoon ja ilmaisuun liittyvistä lähtökohdista ja ongelmista jotka liikuttavat taiteen parissa työskenteleviä edelleen. Samaistuminen laajentaa kosketuspintaa, laajentaa ymmärtämystämme ja herättää vanhoja tekstejä eloon. Näin on itselleni tapahtunut tutkielmaprosessien edetessä.

Kuvan tulkintataidot on niin ikään taideopetuksen osa-alue, johon näen historiallisilla taideteksteillä olevan ymmärrystä laajentava vaikutus. Lasten ja nuorten kyky tarkastella ja analysoida ympäristön kuvastoja liittyy läheisesti siihen, kuinka monipuolisesti näitä kuvakerrostumia tarkastellaan opetuksessa. Käsitksemme ja tietomme taiteen historiasta syventää kaiken visuaalisen todellisuuden ymmärrystä lisäten näin myös tietämisen iloa. Taidehistorioitsija Anne D’Alleva kiteyttää asiaa mielestäni hyvin todetessaan, että taidehistoria auttaa kehittämään visuaalisen analyysin taitoja ja kriittistä luentaa. Mutta taidehistoria voi tarjota myös puhdasta mielihyvää ja synnyttää innostavan tunteen kun *tajuaa* mihin vaikkapa Michelangelo on työssään pyrkinyt.¹⁴⁵

Tähän tarkoitukseen Vasarin taiteilijoiden tarkoitukseen ja vaikuttimiin pureutuvat biografiat ovat oivallinen lähde. Tajuaminen eli laajempien asiayhteyksien ymmärtäminen lisää myös taiteen ja sitä kautta taidekasvatuksen mielekkyyttä. Sirkka Laitinen kirjoittaa tähän liittyen kuinka kuvataidekasvatuksessa ”itseisarvoisena tavoitteena voi nähdä oppilaalle merkityksellisen suhteen muodostumisen kuvataiteeseen”¹⁴⁶. Merkitys sitoutuu edelleen esimerkiksi tiedonmuodostukseen taiteen tulkinnassa, kuten Marjo Räsänen painottaa huomauttaessaan, että teoksen ”kognitiivinen arvo edellyttää, että katsoja

¹⁴⁴ Laitinen, 2003, 13.

¹⁴⁵ D’Alleva 2010, 17.

¹⁴⁶ Laitinen 2003, 11.

kykenee antamaan teokselle merkityksen”.¹⁴⁷ Näin myös katsoja lähtökohtineen ja ennakkotietoineen on luomassa teoksen kokemisen kontekstia. Räsänen ilmentää asiaa kirjoittaessaan, että ”taideteos on kuin silta, jossa katsojan ja tekijän elämäkerrat ja kulttuurit kohtaavat”, ja tämä silta ulottuu mielestäni yli vuosisatojen ja -tuhansien.¹⁴⁸ Yhtä lailla nykytaiteen äärellä olemme tekemisissä sen perinnön kanssa, jota menneet taiteilijasukupolvet ovat meille jättäneet.

Taidehistoria on toiminut inspiraation lähteenä ja loputtoman kiinnostuksen kohteena taiteilijoille kaikkialla maailmassa, kaikkina aikoina. Renessanssiajan Italia on usein ollut erityinen taidematkailun kohde suomalaisille luovan alan toimioille. Esimerkiksi Tapio Wirkkala (1915-1985), suomalainen muotoilija ja taiteilija suuntasi usein matkansa Italiaan, myös Firenzeen. Hän onkin kuvaillut renessanssimestari Piero della Francescan, Vasarin yhden elämäkertojen taiteilijoista, olleen tärkein opettajansa.¹⁴⁹ Wirkkala jonka maine *uomo universalena* kiiri niin pohjoisen jänkillä kuin Firenzen ja Venetsian toreilla ja lasitehtailla, koki, että menneillä mestareilla on paljon annettavaa. Muotoilijana ja taiteilijana hän pystyi muovaamaan näkemäänsä ja kokemaansa pelkistettyihin teoksiinsa, inspiroituneena kauan sitten eläneiden kollegoidensa saavutuksista. Kansallismuotoilijamme tavoin taidekasvatuksessa tulisi mielestäni pyrkiä kokonaisvaltaiseen taiteen käsittämiseen, niin teorian, käytännön kuin niiden yhteenliittymän kautta. Räsänen tuo esiin taiteen erityisiä mahdollisuuksia todetessaan, että ”taiteen ”uniikkisuus” perustuu sen kykyyn käsitellä teoreettisia kysymyksiä käytännön avulla ja sitoa yksityinen yleiseen, yksilö kulttuuriin”.¹⁵⁰ Wirkkalan tavoin lukemattomat taiteilija, muotoilijat ja arkkitehdit ovat saaneet innoitusta, intohimoa, tietoa ja tekniikkaa vanhoilta mestareilta, jotka oman aikansa kontekstissa ovat toimineet aivan samojen ilmiöiden parissa kuin taiteen kanssa tekemisissä oleva ihminen nykyäänkin. Näitä ovat inspiraatio, mielikuvitus, havainto ja sen siirtäminen valitseman median välityksellä yleisön tarkasteltavaksi.

¹⁴⁷ Räsänen 2015, 131.

¹⁴⁸ Räsänen 2008, 126.

¹⁴⁹ Cavén, 2016.

¹⁵⁰ Räsänen 2008, 126.

Vasarin todellisuus limittyi yhteen omani kanssa, kun Firenzen opiskeluaikanani kävimme maalauksen ja piirustuksen opetuksen yhteydessä tutkimassa ja luonnostelemassa Galleria dell' Accademies patsaita. Samoja Michelangelon marmoriveistoksia, joista Vasari kirjoittaa ”neljän keskeneräiseksi jääneen vangin avulla voidaan oppia, miten marmorista veistetään hahmoja niin varmallalla menetelmällä”¹⁵¹. Kokemus liitti itseni osaksi taiteen opettamisen traditiota, joka on jatkunut katkeamattomana 1500-luvulta lähtien. Kirjoittaessani figuuriluvussa anatomian opiskelusta, omakohtainen kokemukseni Firenzessä tuntui tässäkin kohtaa elävältä ja sain lisäymmärrystä siihen miksi edelleen opiskelijat opettelevat tuntemaan jokaisen kehon osan ja työstämään tarkat kuvataulut luista ja lihaksista. Mitä paremmin taiteilija hallitsee tämän puolen, sitä suuremman vapauden ja itsevarmuuden hän saavuttaa ilmaisussaan. Kyse on tunnistettavuuden hallitsemisesta ja samaistumisen kokemuksesta joka synnyttää katsojassa kognitiivisen merkityksenantoprosessin.

Koenkin itse saaneeni runsaasti innoitusta Giorgio Vasarin biografioihin syventymällä. Tutkielmani myötä minulle on muodostunut myös konkreettisia ideoita kuvataidekasvatuksen opetustyöhön. Esimerkiksi kuvantulkintaan ja siihen liittyviin soveltaviin tehtäväkokonaisuuksiin sekä esimerkiksi sommitteluun ja värinkäyttöön pohjautuvia suunnitelmia. Taidehistorian opetuksen potentiaali on mielestäni huomattava myös integraation yhteyksissä, esimerkiksi äidinkielen, historian ja musiikin oppiaineissa. Uuden, vuoden 2016 opetussuunnitelman laajojen oppimiskokonaisuuksien valossa näen tärkeänä pro gradu -tutkielman kautta saavutetun henkilökohtaisen ymmärryksen syvenemisen suhteessa taidekasvatuksen alaan ja kuvataiteen oppiaineeseen. Vasarin taidehistorialliset tekstit pitävät sisällään niin laajan kirjon eri kuvataiteen oppineen aihesisältöihin liittyviä teemoja, että hänen teoksensa tutkimiselle ja hyödyntämiselle olisi perusteluita opetuskontekstissakin.

Vasari, oman aikansa vaikuttajana ja ylpeänä taiteen puolestapuhujana, haluaa tuoda esiin jokaisesta taitelijasta jotain erityistä, kehua, kritisoida, ylistää. Puolueellisena, oman maakuntansa, Toscanan, airuena hän toki näkee *graziaa*, viehkeyttä ja täydellisyyttä siellä

¹⁵¹ Vasari 1568, 349.

missä sitä ei välttämättä ole ollutkaan ja jättää toisaalta suuren joukon taiteilijoita mainitsematta. Tämä ei kuitenkaan ole ollut tärkeää tämän tutkimuksen kannalta. Itse näen Vasarin teoksen tärkeyden samasta näkökulmasta kuin Jaana Erkkilä väitöskirjassaan *Tekijä on toinen*: ”Sen sijaan että torjuisimme Vasarin fiktiivisen historiankirjoituksen, voimme kriittisyydestä huolimatta ajatella hänen kykenevän esittämään uskottavaa tietoa aikansa taiteilijoiden elämästä, josta hänellä oli kiistatonta sisäpiirin tietoa”¹⁵².

Juuri tämä sisäpiirin tieto kiehtoo minua ja on ollut tämän tutkielman lähtökohta, vaikka itse en lähtisikään kuvaamaan teosta fiktiiviseksi, sillä kahtiajako faktan ja fiktion välillä on taidehistoriankirjoituksesta puhuttaessa mielestäni tarpeeton. Menneisyyden tekstit ovat tutkijalle avaimia aikansa todellisuuteen sekä ohittamaton apu luodessamme pitemmän jatkumon kuvataiteellisen kasvatuksen historiaan. Koulumaailmassa tuntuukin heränneen oppilaista nousevaa kiinnostusta menneisyyden metodeihin, kuten Aleksi Kinnusen taidekasvatuslehti *Styluksessa* ilmestyneen artikkelin otsikko antaa ymmärtää: ”Peruskoulun kuvistunneilla paistaa kaipuu uusiin ja ihmeellisiin menetelmiin – vanhoihin”¹⁵³.

¹⁵² Erkkilä 2012, 44-45.

¹⁵³ Kinnunen 2016, 12.

LÄHDELUETTELO

Alkuperäislähteet:

Vasari, Giorgio 1568. Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon. Suomentanut Pia Mänttari. Altti Kuusamo ja Raija Petäjäinen (toim.). Helsinki: Taide.

Vasari, Giorgio, 1550. The Great masters. Michael Sonino (toim.). New York: Park Lane.

Vasari, Giorgio, 1568. The Lives of the Artists. Kääntänyt Julia ja Peter Conaway Bondanella. Oxford: Oxford University Press.

Vasari, Giorgio 1568. Vasari On Technique. Kääntänyt Louisa S. Maclehorse. Mineola, NY: Dover.

Tutkimuskirjallisuus:

D'Alleva, Anne 2010. How to Write Art History. Lontoo: Laurence King.

Alpers, Svetlana, 1983. The Art of Discribing: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: University of Chicago Press.

Anttila, Eeva (toim.) 2011. Taiteen jälki. Taidepedagogiikan polkuja ja risteyksiä. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Barriault, Anne B., Ladis, Andrew T., Land, Norman E. & Wood, Jeryldene M. (toim.) 2005. Reading Vasari. Lontoo: Philip Wilson Publishers.

Burckhardt, Jacob 1956. Italian renessanssin sivistys. Suomentanut A.A. Koskenjaakko. Helsinki: WSOY.

Carrier, David 2003. Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism: From Formalism to Beyond Postmodernism. Westport, CT: Greenwood Publishing Group.

Cavén Tina, 2016. "Tapio Wirkkala - mies joka muotoili Suomen", [http:// www.yle.fi](http://www.yle.fi). Luettu 3.5. 2017.

Cheney, Liana De Girolami 2007. Giorgio Vasari's Teachers: Sacred & Profane Art. New York: Peter Lang.

- Cheney, Liana De Girolami 2014. Giorgio Vasari: Artist, Designer, Collector. Teoksessa Cast, David J. Cast (toim.) *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 41-77.
- Cheney, Liana De Girolami 2002. Giorgio Vasari's *The Toilet of Venus*: Neoplatonic Notion of Female Beauty. Teoksessa Aphrodite Alexandrakis & Nicholas J. Moutafakis (toim.) *Neoplatonism and Western Aesthetics*. Albany, NY: SUNY Press, 99–113.
- Cheney, Liana De Girolami 2012. Giorgio Vasari's prefaces: Art and Theory. New York: Peter Lang.
- Cheney, Liana De Girolami 1999. Vasari's interpretation of female beauty. Teoksessa Ames-Lewis Francis (toim.) *Concepts of beauty of Renaissance Art*. Aldershot, VT: Ashgate, 179–191.
- Cohen, D. 1992. The Art School in Crisis? *Apollo*. 256–258.
2017. Giorgio Vasari's Fine Arts From the Vite of 1550: The Splendor of Creativity and Design. *Journal of Literature and Art Studies* 7 (2) 140–178.
- Efland, Arthur D. 1989. *A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*. New York: Teachers College Press.
- Efland, Arthur D. 2002. *Art and Cognition. Integrating the visual arts in the curriculum*. New York: Teachers College Press.
- Eisner, Elliot W. 1994. *Cognition and Curriculum Reconsidered*. New York: Teachers College Press.
- Erkkilä, Jaana 2012. *Tekijä on toinen*. Helsinki: Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu.
- Gahtan, Maia Wellington 2014, *Giorgio Vasari and the Birth of the Museum*, Abingdon-on-Thames: Routledge.
- Goldstein, Carl 1996. *Teaching Art. Art Academies from Vasari to Alpers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gregory, Sharon 2012. *Vasari and the Renaissance Print*. Abingdon-on-Thames: Routledge.
- Gregory, Sharon 2009. The unsympathetic exemplar in Vasari's "Life of Pontormo". *Renaissance Studies* 23 (1), 1–32.
- Harold, Osborne (toim.) 1970. *The Oxford Companion to Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Harrell, J., Barrett, C. Petsch, D. & Tatarkiewicz, Wladyslaw 2006. *History of Aesthetics*. Lontoo: A&C Black.

- Hemsol, David 1999. Beauty as an aesthetic and artistic ideal in late fifteenth-century Florence. Teoksessa Ames-Lewis Francis (toim.) *Concepts of beauty of renaissance art*. Aldershot, VT: Ashgate, 66–80.
- Holt, David Kenneth 2001. *The Search for Aesthetic Meaning in the Visual Arts: The need for the Aesthetic Tradition in Contemporary Art Theory and Education*. Westport, CT: Greenwood Publishing Group.
- Härb, Florian 2005. "Dal vivo" or "Da se": Nature versus Art in Vasari's Figure Drawings. *Sixteenth-Century Florentine Drawings. Master Drawings* 43 (3), 326-338.
- King, Catherine 1971. *Giorgio Vasari: Renaissance Art-Critic and Art Historian*. Milton Keynes: The Open University Press.
- Kinnunen, Aleksi 2016. Kuvataidetunti voi olla lepotauko digiähkystä. Peruskoulun kuvistunneilla paistaa kaipuu uusiin ja ihmeellisiin menetelmiin – vanhoihin. *Stylus* 2 (12).
- Kuiper, Kathleen 2009. *The 100 Most Influential Painters & Sculptors of the Renaissance*. New York: The Rosen Publishing Group.
- Kuusamo Altti 2001. Vasarin näkemys taiteesta ja taiteilijoista. Teoksessa Giorgio Vasari, *Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon*. Suomentanut Pia Mänttari. Altti Kuusamo & Raija Petäjäinen (Toim.) Helsinki: Taide, 9–24.
- Marrone, Gaetana ja Puppa, Paolo (toim.) 2006. *Encyclopedia of Italian Literary Studies*. Abingdon-on-Thames: Routledge.
- Millán, Elisabeth 2016. *After the avant-gardes. Reflections on the future of the fine arts*. Chicago: Open Court.
- Muukka-Marjovuori, Alma 2014. *Taidetunteen kasvattaminen. Lilli Törnudd taidekasvatuksen maailmoja luomassa*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Pallen, Thomas A. 1999. *Vasari on Theatre*. Southern Illinois University Press. Princeton: Princeton University Press.
- Pohjola, Aleksi I. 2017. Pohjoisen taiteen tuntija Tuija Hautala-Hirvioja. *Lapin ylioppilaslehti*, 1(29).
- Prinz, Wolfgang 2012. Foreword. Teoksessa Liana De Girolami Cheney, *Giorgio Vasari's prefaces: Art and Theory*. New York: Peter Lang, xi–xiii.
- Rabinowitz, Len 2005. *Renaissance Art and Architecture*. Social studies service.
- Rubin, Patricia Lee 1995. *Giorgio Vasari: Art and History*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Räsänen, Marjo 2008. *Kuvakulttuurit ja integroiva taideopetus*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Räsänen, Marjo 2010. Taide, taitaminen ja tietäminen: Kokonaisvaltaisen opetuksen lähtökohtia. *Synnyt* 3(49).

Räsänen, Marjo 2015. Visuaalisen kulttuurin monilukukirja. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Saarelainen, Juhana 2012. Konteksti ja kontekstualisoiminen. Teoksessa Asko Nivala & Rami Mähkä (toim.) *Tulkinnan polkuja – Kulttuurihistoriallisia tutkimusmenetelmiä*. Turku: Turun yliopisto, 244–271.

Tully, James (toim.) 1988. *Meaning and Context: Quentin Skinner and his critics*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Williams, Robert 2008. Italian Renaissance Art and Systematicity. Teoksessa James Elkins & Robert Williams (toim.) *Renaissance Theory*. New York/ Abingdon-on-Thames: Routledge, 159–185.

Wilson, Brent 2004. Child Art After Modernism: Visual Culture and New Narratives. Teoksessa Elliot W. Eisner & Michael D. Day (toim.) *Handbook of Research and Policy in Art Education*. Abingdon-on-Thames: Routledge, 299–329.