



HELSINGIN YLIOPISTO
HELSINGFORS UNIVERSITET
UNIVERSITY OF HELSINKI

LUONNOSMAISUUDEN HETKELLISYYTTÄ JA KOKONAISUUDEN SIRPALEITA

FRAGMENTAARISUUDEN MERKKEJÄ AIMO KANERVAN IHMISKUVISSA

Tuija Wasastjerna-Toivanen
Pro gradu -tutkielma
Taidehistoria
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
Ohjaaja: professori Ville Lukkarinen
Maaliskuu 2022

Tiivistelmä

Tiedekunta: Helsingin yliopisto, Humanistinen tiedekunta.

Koulutusohjelma: Kulttuuriperinnön maisteriohjelma.

Opintosuunta: Taidehistoria.

Tekijä: Tuija Wasastjerna-Toivanen

Työn nimi: Luonnosmaisuuuden hetkellisyyttä ja kokonaisuuden sirpaleita. Fragmentaarisuuden merkkejä Aimo Kanervan ihmiskuvissa.

Työn laji: Pro gradu -tutkielma.

Kuukausi ja vuosi: Maaliskuu 2022.

Sivumäärä: Tutkielma 54 sivua, lähdeluettelo 6 sivua ja kuvaliite 26 sivua

Avainsanat: Aika, Aimo Kanerva, detalji, fragmentaarisuus, fragmentti, ihmiskuvat, keskeneräisyys, kuvataide, luonnosmaisuuus, maalaus, muotokuva, non finito, omakuva, piirustus, taidehistoria, taidemaalari, tilausmuotokuva.

Ohjaaja tai ohjaajat: Professori Ville Lukkarinen

Säilytyspaikka: Helsingin yliopiston kirjasto

Tiivistelmä: Tutkielma käsittelee taidemaalari, professori Aimo Kanervan (1909–1991) teoksia, jotka kuvaavat ihmistä. Lähtökohtana tutkielmalle toimi Kanervan piirustuskokoelma, johon tutustuminen herätti ajatuksia Kanervan ihmiskuvien fragmentaarisuudesta. Tutkielma keskittyy vastaamaan kysymyksiin siitä, kuinka fragmentaarisuus esiintyy Kanervan ihmiskuvissa sekä millaiset fragmentaariset piirteet yhdistävät ja minkälaiset piirteet erottavat piirustuksia, omakuvia ja muotokuvia.

Tutkielman teoreettinen näkökulma perustuu fragmentaarisuuden käsitteeseen, joka jakautuu detaljien merkitykseen, luonnosmaisuuuteen sekä ajan näkymiseen teoksissa. Yksityiskohdat korostavat teoksen luonnosmaisuuutta tai vähentävät sitä. Luonnosmaisuuus tarkoittaa tutkielmassa harkittua keskeneräisyyttä, joka pohjautuu non finito -ajatukseen. Aika on kiinteässä suhteessa fragmentaarisuuuteen, joten ajan näkyminen teoksissa on myös tutkielman tarkastelukohtena.

Kanerva teki uransa aikana rinnakkain teoksia eri menetelmiä hyväksikäyttäen. Hänelle piirtäminen oli yhtä tärkeää kuin maalaaminen öljyväreillä tai vesiväreillä. Hän käytti näitä kaikkia menetelmiä myös ihmisiä kuvaavia teoksia tehdessään. Siten tutkielman aineisto koostuu piirustuskokoelmasta nostetuista esimerkeistä sekä maalatuista omakuvista ja muotokuvista. Kanerva teki uransa aikana neljä tilausmuotokuvaa, joista kolme on analyysissä mukana.

Tutkielma osoittaa, että fragmentaarisuus ei ole yksinkertainen piirre, joka näkyy teoksissa selkeästi. Varsinkin öljy- ja vesiväriteosten kohdalla fragmentaarisuuden eri osa-alueet jäävät helposti piiloon. Vaikka Kanervan ihmiskuvissa on nähtävissä fragmentaarisia piirteitä, esiintyy eroja sekä samanlaisten kuva-aiheiden kesken kuin myös eri tekniikoilla luotujen teosten välillä. Kaikki tutkielman tarkasteleman fragmentaarisuuden kolme piirrettä esiintyvät pääasiassa vain piirustuksissa. Maalattujen omakuvien ja muotokuvien fragmentaarisuus perustuu vain osittain kaikkien kolmen kriteerin täyttymiseen. Teosten joukossa on monia, joissa on yksi tai kaksi fragmentaarisuuden osa-aluetta, mutta jokin niistä jää puuttumaan. Useimmiten se on keskeneräisyyden tunne, joka saattaa jäädä näkymättömiin teoksessa.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	1
1.1. Tutkielman aihepiiri ja tutkimuskysymykset.....	1
1.2. Aiemmat tutkimukset ja fragmentaarisuuteen liittyvää kirjallisuutta	3
1.3. Tutkimuksen lähtökohta ja tutkimuspositio	5
1.4. Tutkimuksen käsitteet, lähestymistapa ja rajaukset	6
1.4.1. Käsitteet ja lähestymistapa.....	6
1.4.2. Rajaukset.....	7
1.5. Aineisto.....	8
1.6. Tutkielman rakenne	10
2. TEOREETTINEN VIITEKEHYS	11
2.1. Fragmentin ja detaljin merkitys tutkielmassa.....	11
2.2. Luonnosmaisuu den esiintyminen keskeneräisyytenä.....	13
2.3. Ajan merkitys fragmentaarisuuden prosessissa	15
3. FRAGMENTAARISUUDEN PIIRTEITÄ IHMISKUVISSA	16
3.1. Ihmiset piirustusten kohteena	17
3.1.1. Kohdattuja ihmisiä piirustuksissa.....	17
3.1.2. Ravintoloiden asiakkaat piirustusten innoittajina.....	20
3.2. Omakuvat vs. muotokuvat.....	25
3.2.1. Taiteilijan omakuvien ominaispiirteitä	25
3.2.2. Muotokuvien eroja ja yhtäläisyyksiä omakuviin.....	35
4. JOHTOPÄÄTÖKSET	49
LÄHDELUETTELO	55
KUVALIITE	61

1. JOHDANTO

1.1. Tutkielman aihepiiri ja tutkimuskysymykset

Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani taidemaalari Aimo Kanervan (1909– 1991) ihmisiä esittäviä teoksia ja pyrin selvittämään, miten fragmentaarisuus esiintyy niissä. Etsin vastauksia määrittelemällä fragmentaarisuuden käsitteen pohjalta tutkimuskysymyksiäni. Tarkastelukohteena on myös erilaisten ihmiskuvien ja erilaisin tekniikoiden avulla tehtyjen teosten väliset erot tai yhtäläisyydet fragmentaarisuuden näkymisessä.

Taidehistorioitsija Ville Lukkarinen määrittelee fragmentin olevan osa jotakin ja samalla heijastavan aikaa voimakkaasti, sillä siinä tapahtuu koko ajan joko etenemistä tai poistumista. Näin fragmentista syntyy tietyn hetken kuvaus.¹ Lukkarisen ajatusta voisi verrata palapeliin, jossa fragmentti on kuin palapelin osa. Se on vasta alkua pelin kokoamiselle tai toisaalta ainoa palanen, joka on jäljellä koko palapelistä. Lukkarisen mukaan keskeistä on fragmentin eteneminen valmiiksi tai toisaalta sen hälveneminen. Katsojan tehtävänä on havaita kehityskulku ja hyväksyä fragmentin vähittäinen muuttuminen. Taideteos vaikuttaa viimeistelemättömältä, vaikka se on valmis. Ajankulun merkitys liittyy siihen kiinteästi ja korostuu sen vuoksi luonnosmaisissa teoksissa.² Jos Lukkarisen määrittelemän fragmentin ajatellaan olevan palapelin palanen, on se myös yksityiskohta kokonaisesta kuvasta. Näitä ajatuksia seuraten, olen tässä tutkielmassa määritellyt käyttämäni fragmentaarisuuden toisiaan tukevaan, mutta myös mahdollisesti toisistaan erottavaan ominaisuuteen: kuvassa oleviin detaljeihin, teoksen luonnosmaisuuuteen sekä hetkellisyyteen.³ Nämä kolme piirrettä määrittelevät tutkimukseni näkökulman ja niiden pohjalta nostan käsiteltäväksi kaksi tutkimuskysymystä, joihin pyrin tässä tutkielmassa vastaamaan.

Tutkimuskysymyksiäni ovat:

- Kuinka fragmentaarisuus näkyy Kanervan ihmisiä esittävässä teoksissa?
- Minkälaiset fragmentaariset piirteet yhdistävät ja minkälaiset piirteet erottavat Kanervan piirustuksia, omakuvia ja muotokuvia?

Kanervaa on vaikea asettaa minkään yksittäisen genren tai maalaustyyppin alle. Sen lisäksi, että hän teki maisemamaalauksia ja erilaisia kukkia tai puita esittäviä teoksia, on hänen

¹ Lukkarinen 2015, 152–153.

² Lukkarinen 2015, 152–153.

³ Luvussa 2 määrittelen yksityiskohtaisemmin, mitä fragmentaarisuus ja sen alakäsitteet tässä tutkimuksessa tarkoittavat.

tuotannossaan monenlaisia ihmiskuvia. Tutkielman näkökulma perustuu Kanervan ihmisistä tekemiin piirustuksiin, taiteilijan omakuviin sekä hänen maalaamiinsa muotokuvaan. Piirustusten aineistona on pääasiassa Aimo Kanervan piirustuskokoelma⁴. Omakuvia ja muotokuvia olen poiminut mm. museoiden kokoelmista⁵, kirjallisuudesta, näyttelyluetteloista ja huutokauppakamarien myyntisivustoilta. Yhdessä tutkielmaan valikoidut esimerkit Kanervan teoksista tarjoavat monipuolisen aineiston, jonka pohjalta olen etsinyt vastauksia tutkimuskysymyksiini.

Kirjailija Mika Waltari (1908–1979) on vuonna 1977 kirjoittanut teoksen *Aimo Kanerva: suomalaista maisemaa etsimässä*. Se alkaa otsikolla ”*Kunnianosoitus Aimo Kanervalle*”⁶. Kirjassa Waltari luonnehtii Kanervaa ihmisenä, joka on ollut hänen ystävänsä yli kolmekymmentä vuotta. Kirjailija toteaa Kanervan hyvin tietoiseksi omasta lahjakkuudestaan ja taiteestaan. Ihmisenä Waltari mainitsee taiteilijan pitävän yksityisasiat omana tietonaan, mutta on erittäin herkkä, nerokas ja oppinut.⁷ Kansallisbiografiakeskuksen internetsivuilla Kanervaa kuvataan taiteilijaksi, jonka teokset kuvaavat taiteilijan olemusta ja vaatimattomuutta. Häntä kuvataan myös kansainvälisesti merkittäväksi suomalaiseksi modernismin ajan taiteilijaksi.⁸ Nuoren Kanervan ensiaskel näyttelymaailmaan tapahtui Viipurissa, jossa hänen tekemä maaseutumessujen kyltti oli esillä Hellbergin pyöräkaupan näyteikkunassa.⁹

Suomen Taideakatemia yritti mullistaa Suomen taidenäyttelyiden jähmettyneen tilan vuonna 1933 järjestetyssä yleisessä näyttelyssä. Tarkoituksena oli olla parempi kuin Taiteilijaseuran järjestämät näyttelyt ja samalla tuoda jotain uutta esille. Näyttelystä kuitenkin karsittiin sen ajan nuoren ikäpolven edustajat, jotka vastalauseena pitivät oman *Reputettujen näyttelyn* samana vuonna. Siihen osallistui varsinaisten akatemian näyttelystä reputettujen lisäksi muitakin taiteilijoita.¹⁰ Kanervalle se oli ensimmäinen kerta, jolloin hän saattoi esitellä taidettaan suurelle yleisölle. Hän oli ystäviensä puolella, vaikka itse ei ollut hakenut töillään akatemian näyttelyyn.

⁴ Yksityiskokoelma, joka käsittää 606 Kanervan teosta.

⁵ Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran ylläpitämän Kansallisbiografian sivuilla on yksityiskohtainen kuvaus Kanervan elämänvaiheista. Biografian mukaan Kanervan teoksia on useiden kymmenien suomalaisten taidemuseoiden kokoelmissa ja kaupunkien sekä säätiöiden taidekokoelmissa. Kanervan töitä on myös Uffizi-Galleriassa Italiassa, Eremitaasissa Venäjällä sekä Islannin taidemuseossa. Sinisalo Soili 2002. Kanerva, Aimo. Kansallisbiografia-verkkajulkaisu. *Studia Biographica* 4. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/1297>.

⁶ Waltari 1977, passim.

⁷ Waltari 1977, passim.

⁸ Sinisalo Soili 2002. Kanerva, Aimo. Kansallisbiografia-verkkajulkaisu. *Studia Biographica* 4. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/1297>.

⁹ Kanerva 1989, 14.

¹⁰ Koskinen 2018, 175–179.

Niinpä hän osallistui kannustaakseen ystäviään.¹¹ Näyttelyn jälkeen, seuraavana vuonna 1934 taidemaalari Ernst Krohn (1911–1934), taidemaalari Sven Grönvall (1908–1975) ja kuvanveistäjä Sakari Tohka (1911–1958) perustivat *Lokakuun ryhmän*.¹² Kanerva liittyi ryhmään myöhemmin sotien jälkeen.¹³ Aimo Kanerva nousi vahvasti esille sotien jälkeen. Taidehistorioitsija Markku Valkonen kuvaa Kanervan olleen keskeinen ja merkittävä ekspressionismin ajan taiteilija. Valkosen mukaan Kanervan värinkäyttö oli poikkeuksellisen vahvaa ajan yleiseen tyyliin verrattuna.¹⁴

Kanervan taiteilijaura ajoittui Suomen historiassa aikaan, jolloin sekä yhteiskunnassa että taidekentällä tapahtui suuria muutoksia. Sotien loputtua Helsinki oli taidekeskus, jossa järjestettiin useita kotimaisia, pohjoismaisia ja kansainvälisiä näyttelyitä. Suomen Taideakatemiolla oli kolmen vuoden välein kotimaisen taiteen näyttelyt, Suomen Taideliiton ja Nuorten näyttelyt puolestaan järjestettiin joka vuosi. Pohjoismaiden kanssa järjestettiin yhdessä näyttelyitä, joiden kautta saatiin nähdä mitä naapurimaissa tapahtui taidekentällä.¹⁵ Myös Aimo Kanerva osallistui moniin näistä näyttelyistä.¹⁶ Kanerva on muistellut, kuinka Venetsian Biennaalin jälkeen 1950–60-lukujen vaihteesta lähtien alkoivat informalismi ensin ja toiset suunnat sen jälkeen levitä suomalaisen taiteeseen:

... *ismitouhun aloitti informalismi ja sen jälkeen ismi toisensa jälkeen...*¹⁷

1.2. Aiemmat tutkimukset ja fragmentaarisuuteen liittyvää kirjallisuutta

Aimo Kanervasta on vuosien varrella kirjoitettu paljon, mutta varsinaista taidehistoriallista tutkimusta hänestä löytyy vähän. Maija-Riitta Mikkola on vuonna 1979 tehnyt Jyväskylän yliopiston Taidehistorian laitoksella pro gradu -tutkielman *Aimo Kanervan Akvarellitaiteen Kehityslinjoja*. Mikkola tarkastelee tutkielmassaan Kanervan henkilöhistoriaa ja taidetta valikoitujen teosten kautta, jotka sijoittuvat vuosien 1943 ja 1977 välille (mukana myös kaksi 1930-luvun teosta). Mikkolan pro gradu -tutkielma on biografinen elämäkertakuvaus Kanervan työskentelystä ja siitä, miten hänen taiteensa, varsinkin vesiväritöissään, muuttui

¹¹ Kanerva 1989, 18–21.

¹² Reitala 1990, 235.

¹³ Kanerva 1989, 16–20.

¹⁴ Valkonen & Valkonen 1999, 130–131.

¹⁵ Lindgren 1996, 80–81.

¹⁶ Niinivaara 1977, 11–12.

¹⁷ Aimo Kanerva 2011 (Alkuperäinen haastattelu: Taiteilija Aimo Kanerva ateljeessaan 1977. Toisen tasavallan kulttuurikuvia). Elävä arkisto/YLE. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2006/09/08/aimo-kanerva>.

vuosien varrella. Mikkola käsittelee useita kymmeniä Kanervan vesiväriteoksia tutkielmassaan. Hän analysoi myös Kanervan Kiinan matkan merkitystä taiteilijan teoksiin, tekee vertailua toisiin taiteilijoihin sekä tarkastelee vesiväri- ja öljyväriteosten yhtäläisyyksiä ja eroja.¹⁸ Tämän tutkielman kannalta Mikkolan työssä on mielenkiintoista kohdat, joissa hän käsittelee lehtikirjoituksia eri näyttelyissä olleista teoksista.¹⁹

Marita Sahi-Piipponen on vuonna 2008 puolestaan tutkinut Aimo Kanervan tuotantoa Helsingin yliopiston avoimen yliopiston proseminarityössänsä *Itämaisen taiteen vaikutus Aimo Kanervan vesivärimaalauksissa*.²⁰ Tutkielman tarkoituksena on ollut selvittää teosanalyysin ja vertailututkimuksen avulla onko Kanervan teoksissa samanlaisia piirteitä kuin itämaisessä taiteessa. Tutkielma käsittää vain Kanervan vesiväritöitä kasveista ja puista aikaväliltä 1949–1984 jättäen Kanervan tuotannosta piirustukset ja öljyväriteokset työn ulkopuolelle. Myös taiteilijan maalaamat maisema- ja henkilöaiheet jäivät hänen tutkimuksensa ulkopuolelle.²¹ Sahi-Piipponen tarkasteli lisäksi Kanervan käyttämää maalatun ja ei-maalatun tilan vastakohtaisuutta ja etsi sen mahdollisia yhtymäkohtia itämaiseen taiteeseen.²²

Molemmat mainitut tutkimukset keskittyvät lähinnä taiteilijan työskentelytapaan. Varsinkin Sahi-Piipponen tutkielma on tarkasti rajattu tarkastelemaan itämaisia piirteitä muistuttavia tyyliseikkoja. Mikkolan tutkimus tarkastelee puolestaan elämäkerrallisia vaikutuksia taiteilijan työhön.

Fragmentaarisuudesta ja fragmentista on paljon tutkimusta ja kirjallisuutta yleisellä tasolla. Helsingin yliopiston Helda-tietokannassa sanalla fragmentti löytyy 52 opinnäytettä²³ (Humanistisen tiedekunnan väitöskirjaa tai pro gradu -tutkielmaa) ja fragmentaarisuudella 43²⁴ tulosta. Suurin osa näistä liittyy joko arkeologiaan tai kirjallisuuteen. Taidehistorian kontekstissa Ville Lukkarinen on nostanut fragmentin ja fragmentaarisuuden merkityksen esiin useissa teksteissään. Kirjassa *Fragmentti, muisto, maisema. Ville Lukkarisen kirjoituksia taiteesta ja arkkitehtuurista* Lukkarinen on tarkastellut mm. taidemaalari Werner Holmbergin

¹⁸ Mikkola 1979, passim.

¹⁹ Mikkola tarkastelee lehtikirjoituksia läpi koko tutkielman, mutta varsinkin luvussa 3, sivulta 23 alkaen hän luo katsauksen näyttelyteosten arvosteluihin.

²⁰ Aulikki Kanervan sähköposti tekijälle 14.01.2022.

²¹ Sahi-Piipponen s.a., 4–5.

²² Sahi-Piipponen s.a., 9–11.

²³ Fragmentti. Helda, Helsingin yliopisto.

https://helda.helsinki.fi/handle/10138/18091/discover?rpp=20&sort_by=score&order=DESC&query=fragmentti&context=%2Fhandle%2F10138%2F18091%2Fdiscover.

²⁴ Fragmentaarisuus. Helda, Helsingin yliopisto.

https://helda.helsinki.fi/handle/10138/18091/discover?rpp=20&sort_by=score&order=DESC&query=fragmentaarisuus&context=%2Fhandle%2F10138%2F18091%2Fdiscover.

(1830–1860) maisemien fragmentaarisuutta. Hän käsittelee kirjoituksessaan myös taiteilija Lauri Anttilan teosta, jonka ajatusmaailma on lähtenyt Holmbergin taiteesta. Lukkarinen käsittelee tekstissään maisemia, mutta fragmentaarinen taide on kirjoituksen keskeinen teema. Hän on myös taustoittanut fragmentin käsitettä taidehistorian traditiossa vuosisatoja taaksepäin.²⁵ Lukkarinen on kirjoittanut fragmenteista taiteesta ja taidehistoriassa myös kirjassa *Piirtäjän maisema, paikan kokeminen piirtämällä*. Kirjassa hän käsittelee piirtämistä kuvaillen samalla usean taiteilijan tuotannon fragmentaarisuutta. Piirtämisen keinoin tallennettu maisema, luonnon kohtaaminen ja fragmentaarinen taide kulkevat käsi kädessä Lukkarisen teksteissä.²⁶

Didrichsenin taidemuseossa järjestettiin 01.02.–03.05.2020 taidemaalari Kuutti Lavosen näyttely. Taidenäyttelyn yhteydessä ilmestyi näyttelyjulkaisu *Kuutti Lavonen: Aika ja Ikuisuus*, johon Lukkarinen kirjoitti tekstit Lavosen taiteesta. Lukkarinen tarkastelee laajalti Lavosen teoksia ja toteaa niiden sisältävän monia fragmentaarisia piirteitä.²⁷ Tämän tutkielman kannalta näyttelyjulkaisu on erityisen mielenkiintoinen, sillä Lukkarinen analysoi siinä nimenomaan ihmisiä ja ihmishahmoja muistuttavia enkeleitä sekä Lavosen kasvokuvia. Lukkarisen tulkinnat Lavosen taiteesta siten toimivat ajatusten herättäjänä myös tälle tutkielmalle.

1.3. Tutkimuksen lähtökohta ja tutkimuspositio

Alkusysäyksenä tutkimukselle oli Ville Lukkarisen välittämä tehtävä, jonka tarkoituksena oli luetteloida Aimo Kanervan lesken, Aulikki Kanervan omistuksessa oleva Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Piirustuskokoelma käsittää 606 taiteilijan tekemää piirustusta, joiden aiheet vaihtelevat asetelmista, kasveista, puista ja maisemista erilaisiin ihmiskuviin. Piirustuksiin tutustuessani nousi esiin ihmiskuvien suuri määrä (429) sekä niiden fragmentaarisuus ja hetken tallentaminen. Näistä ajatuksista muodostui pohja tutkimukselleni.

Kanerva tunnetaan erityisen hyvin puu- ja kukkateoksista sekä ympäri Suomea (varsinkin Pohjois-Suomessa) maalatuista maisemista. Aiemmat tutkimukset ovat painottuneet etsimään yhtymäkohtia Kanervan taiteen ja itämaisen taiteen välillä sekä kuvaamaan taiteilijan uraa. Myös haastatteluissa ja lehtikirjoituksissa usein painotus on keskittynyt nimenomaan Kanervan kasvi- ja maisemateoksiin (esimerkkinä kuvat 1 ja 2). Taiteilijan omakuvia, muotokuvia ja

²⁵ Lukkarinen 2017b (2008), 43–57.

²⁶ Lukkarinen 2015, passim.

²⁷ Lukkarinen 2020, 21–45.

piirustuksia on ollut esillä useissa näyttelyissä ja niitä on jonkin verran myös kommentoitu näyttelyjulkaisuissa, lehtikirjoituksissa ja haastatteluissa. Varsinaista tieteellistä tutkimusta niistä ei kuitenkaan löytynyt lukuun ottamatta Mikkolan ja Sahi-Piipposen kommentteja omissa tutkielmissaan.

Kanervan teoksien yhteydessä mainitaan usein niiden luonnosmaisuus tai piirteet, jotka tuovat mieleen itämaiset maalaukset. Maininnat liittyvät useimmiten nimenomaan Kanervan kukka-, puu- ja maisemakuviin, ihmiskuviin vähemmän. Näin ollen useat lehtikirjoitukset, näyttelyjulkaisut, haastattelut ja Kanervan taidetta käsittelevä kirjallisuus luovat ennakkoletuksia siitä, millaista Kanervan taide on. Tutkijana pyrin asettamaan nämä ennakkooajatukset sivuun ja tarkastelemaan mahdollisimman objektiivisesti, onko Kanervan ihmiskuvissa ominaisuuksia, joiden perusteella niitä voisi kuvailla fragmentaariseksi. Fragmentaarisuuden käsite on tutkielmassani laajempi kokonaisuus kuin pelkästään luonnosmaisuuksia tai itämaisia piirteitä. Sen vuoksi uskon, että oma tutkielmani tuo Kanervan ihmisiä esittävien teosten tarkasteluun uutta näkökulmaa ja uusia ajatuksia.

1.4. Tutkimuksen käsitteet, lähestymistapa ja rajaukset

1.4.1. Käsitteet ja lähestymistapa

Tutkielmani näkökulma suuntautuu pitkälti edellä mainittuun fragmentaarisuuteen, mutta itse tutkimusmetodini on pitkälti aineistolähtöinen. Tutkin havainnoimalla Aimo Kanervan ihmisaiheita esittävistä teoksista fragmentaarisuuden piirteitä. Ensimmäiseksi tarkastelen teoksissa esiintyviä tai niistä puuttuvia detaljeja, jotka tuovat kuvaan fragmentaarisuuden tunnetta. Sen jälkeen otan käsittelyyn teosten luonnosmaisuuksien, joka voi näkyä joko keskeneräisyyden tai toisaalta hahmotelman tunteena teoksessa. Lopuksi pyrin tarkastelemaan Kanervan teoksissa näyttäytyvää kuvan hetkellisyyttä ja ajan merkitystä.

Tyyliä usein käytetään kuvaamaan sitä, millaisilla keinoilla taiteilija on luonut teoksiaan, esimerkiksi taiteilijan tapaa käyttää kynää tai sivellintä, värimaailmaa, valöörejä ja miten hän sommittelee teoksen. Lisäksi tyylistä puhuttaessa ajatellaan taiteilijan käyttävän samanlaisia keinoja useissa, ellei jopa kaikissa teoksissaan eli niiden katsotaan olevan taiteilijan käyttämiä yksilöllisiä komponentteja. Toisaalta tyyliin on liitetty myös taiteilijan ajatukset siitä, mitä hän haluaa esittää. Myös katsojan tulkinnoilla on oma roolinsa tyylistä puhuttaessa. Tyylikäsitettä ei siis voi yksinkertaisesti selittää vain merkkeinä tai taiteilijalle tyypillisinä tapoina tuoda esiin

maalaustapansa.²⁸ Tämän vuoksi ei tässä tutkielmassa puhuta fragmentaarisuudesta Kanervan tyylinä. Tutkimuksen tavoitteena ei ole määrittellä tai etsiä Kanervan ominaistyyliä, joka kattaisi kaikki hänen teoksensa. Tutkimuskohteena on etsiä Kanervan teoksista joitakin sellaisia ominaisuuksia, joiden avulla hän on korostanut teoksen fragmentaarista luonnetta, ja joita hän on käyttänyt useissa ihmisiä esittävässä teoksissaan.²⁹

Tutkielmassa mukana olevat teoskuvat olen jakanut kolmeen kuva-aiheen mukaiseen ryhmään. Ensiksi tarkasteluun nousevat piirustusten ihmiset. Toisena ryhmänä on Kanervan omakuvat ja lopuksi kolmantena tarkastelun kohteena on hänen maalamansa muotokuvat. Teoriapohja tutkimukselleni jakautuu siten, että kussakin tarkastelukentässä nostan esiin joitakin taidehistoriallisia yhtymäkohtia kuva-aiheen teoriakenttään ja etsin niiden pohjalta teoksesta määrittelemiäni osa-alueita. Yhdessä kaikki kolme kuva-aihetta rakentavat tähän tutkielmaan kokonaisuuden, joka valottaa Kanervan ihmisiä esittävässä teoksissa esiintyviä fragmentaarisuuden piirteitä.

Tutkimukseni metodologia ei ole varsinaista biografista tutkimusta Kanervasta, vaikka joiltain osin sivuan hänen elämänvaiheitaan osana teosten aiheiden rakentumista. Kanervan elämää ja uraa on käsitelty monipuolisesti Waltarin kirjassa Kanervasta ja Kanervan omia sanoja sisältävässä *Omakuva*-teoksessa sekä useissa näyttelyluetteloissa ja -julkaisuissa. Myös lehdistössä on kirjoitettu paljon Kanervan elämänvaiheista. Näin ollen tutkielmani metodi keskittyy nimenomaan valitsemieni käsitteiden kautta hahmottamaan ja analysoimaan taiteilijan tapaa kuvata fragmentaarisuutta, ei taiteilijan biografiaa.

1.4.2. Rajaukset

Aimo Kanerva teki piirustusten ja öljymaalauksen rinnalla jatkuvasti akvarellimaalauksia. Maalaamisessa eri menetelmien samanaikaista käytön hän itse kuvailee olleen tärkeää oman ilmaisunsa löytämiseksi.³⁰ Tämän vuoksi tutkielmassa ei ole tehty rajoituksia erilaisten

²⁸ Kallio 1998, 59–74.

²⁹ Tässä tutkielmassa esitetyt omakuvat ja muotokuvat on valittu esimerkeiksi tietyistä fragmentaarisista piirteistä, niiden puuttumisen vuoksi tai vertailukohteiksi toisille teoksille. Kanervan ihmiskuvien tuotanto on kuitenkin aivan liian laaja, jotta niistä voisi tämän tutkielman piirissä vetää johtopäätöksiä eri aikakausien vaikutuksista. Vain sotien jälkeen maalatuissa omakuvissa on käytetty pääasiassa taiteilijan omia näkemyksiä maalaustavastaan ja niitä tukevia kommentteja asiantuntijoilta tai kriitikoilta. Ajallinen vertailu eri muotokuvien välillä vaatii tätä tutkielmaa laajempaa tutkimusta.

³⁰ Kanerva 1989, 139–141.

menetelmien suhteen. Kanerva itse käytti akvarellitöistä usein sanaa vesiväri.³¹ Tämän mukaisesti tutkielmassa käytetään pääasiassa sanaa vesiväri kuvaamaan akvarellitekniikalla tehtyjä maalauksia.

Tutkielmassa on käytetty kuvamateriaalia Kansallisgallerian ja muiden museoiden kokoelmista sekä Aimo Kanervan piirustuskokoelmasta. Joitakin yksityisomistuksessa olevia teoskuvia on myös otettu erilaisista kirjallisista lähteistä (näyttelyluetteloista ja kirjoista) sekä huutokauppakamarien sivustoilta. Kanervan teoksista vanhin esimerkki on vuodelta 1933 ja uusimmat vuodelta 1990. Lisäksi mukana on ravintolapiirustuksissa vertailua varten myös kaksi 1900-luvun alussa tehtyä, samaa kuva-aihetta olevaa piirustusta, toinen taidemaalari Eero Järnefeltiltä (1863–1937) ja toinen taidemaalari Magnus Enckelliltä (1870–1925). Näin ollen tässä tutkielmassa ei ole aikarajasta. Kanervan käyttämät fragmentaarisuuden piirteet kulkevat uran läpi, joten ei ole mielekästä rajata tutkielmaa tiettyihin vuosiin.

Kanervan piirustustuotannossa esiintyvät piirunkuvat jäävät tämän tutkielman ulkopuolelle, sillä ne eivät esitä varsinaisia ihmishahmoja. Samoin Kanervan maalaamat muutamat Kristus-kuvat jäävät myös tämän tutkielman ulkopuolelle. Kristus-kuvia on usein käytetty vertauskuvina omakuville, mutta ne vaatisivat laajemman tarkastelun kuin tässä tutkielmassa on mahdollista tehdä. Kanervan tuotannosta löytyy myös alastontutkielmia, mutta myös ne rajataan tämän tutkielman ulkopuolelle. Niiden käsittely vaatisi samoin perehtymistä laajemmin lajityyppiin, joka ei tämän tutkielman yhteydessä ole mahdollista.

1.5. Aineisto

Tutkielma pohjautuu monipuoliseen aineistoon, joista Aimo Kanervan piirustuskokoelma oli ensimmäinen. Kokoelman ihmiskuvista tehdyt piirustukset antavat viitteitä siitä, miten taiteilija havainnoi ihmisiä ja arkielämää sekä alleviiuvaavat piirtämisen merkitystä hänelle. Kokoelmasta on nostettu lähemmin tarkasteltavaksi esimerkkejä niin arkipäiväisissä kohtaamisissa kuin ravintolassa tehdyistä piirustuksista.

Kansallisgallerian kokoelmissa oleva Aimo Kanervan arkisto sisältää 16 kansiota Kanervan henkilökohtaista aineistoa. Aimo Kanervan sota-ajan kirjeenvaihdon perusteella tulkitsen, että hänellä oli läheiset suhteet vanhempiinsa. Hän kirjoitti vanhemmilleen sotavuosina erittäin

³¹ Aulikki Kanervan sähköposti tekijälle 14.01.2022.

säännöllisesti, lähes joka toinen päivä.³² Näiden kirjeiden sisältö on osoittanut taiteilijan ajatuksia omasta taiteestaan. Hän kuvaili maalauksiaan ja töitään eikä niinkään sotatilanteita. Tarkoituksellisesti hän pyrki kirjeillään helpottamaan kotiväen huolta ja vaikeaa elämää sodan aikana.³³ Esimerkiksi kirjeessään äidilleen 04.08.1942 Kanerva pyysi maalaustarvikkeita. Hän kirjoitti erittäin tarkasti mitä värejä ja minkälaisia pensseleitähän tarvitsee, sillä hänellä oli tarkoitus aloittaa maalaaminen silloisessa komentopaikassaan.³⁴ 15.06.1943 hän kirjoitti, kuinka heille tulee pian lähtö syrjäseudulla olevaan rauhalliseen kylään. Sinne hän suunnitteli ateljeetilaa, jonka hänen alaisensa saisivat raivata hänelle. Siten hän voisi maalata tällä komentopaikalla ollessaan.³⁵

Tutkimuksen rakenne perustuu taiteilijan tuotannosta nostettuihin esimerkkeihin, joita on tarkasteltu suhteessa toisiinsa sekä muiden taiteilijoiden teoksiin. Siten Kanervan oma tuotanto ja vertailukohtana käytettävien taitelijoiden teokset ovat olleet tärkeitä lähteitä tälle tutkimukselle. Valituista teoksista suurin osa on Kansallisgallerian kokoelmissa. Lisäksi Aulikki Kanervan ja monien museoiden kokoelmien teokset luovat pohjaa Kanervan teosten ominaisuuksien tarkastelulle. Olen myös hyödyntänyt huutokauppakamarien (Bukowskis ja Hagelstam & Co) sivuilta löytyviä, myytyjen teosten kuvia kyseisten yritysten luvalla. Aulikki Kanervalta olen lisäksi saanut korvaamatonta tietoa taiteilijan luonteesta ja työskentelytavoista.³⁶

Kirjallisista lähteistä tärkeimmät ovat Aimo Kanervan teos *Omakuva* sekä Waltarin teos *Aimo Kanerva, Suomalaista maisemaa etsimässä*. *Omakuvassa* taiteilija kertoo omin sanoin, minkälaista taidetta ja teoksia hän on tehnyt sekä minkälaisia ajatuksia niiden teossa on ollut ja mistä kuva-aihe on saanut innoituksensa. Waltarin teos puolestaan kuvaa Kanervan taidetta ystävän silmin nähtynä. Kirjassa on myös kuvamateriaalina useita Kanervan teoksia, jotka ovat yksityisomistuksessa ja siksi suuren yleisön tavoittamattomissa. Lisäksi eri museoiden näyttelyluettelot ja kokoelmaluettelot ovat toimineet lähdemateriaalina, joiden avulla on ollut

³² Sota-ajan vanhemmille lähetetyt kirjeet on pääasiassa osoitettu äidin, Kaisa Kanervan nimellä. Kirjeenvaihto. Aimo Kanervan kirjeet Kaisa Kanervalle vuosina 1939–1944. Kansiot 9 ja 10. Ateneumin taidemuseo. Aimo Kanervan arkisto. Kansallisgallerian arkistokokoelmat.

³³ Kanerva 1989, 43.

³⁴ Aimo Kanervan kirje Kaisa Kanervalle 04.08.1942. Kansio 9. Aimo Kanervan arkisto. Ateneumin taidemuseo. Kansallisgallerian arkistokokoelmat.

³⁵ Aimo Kanervan kirje Kaisa Kanervalle 15.06.1943. Kansio 9. Aimo Kanervan arkisto. Ateneumin taidemuseo. Kansallisgallerian arkistokokoelmat.

³⁶ Suomen koronavirustilanteen vuoksi on varsinaiset haastattelut tehty sähköpostitse, mikä on ollut lisäksi erinomainen tapa dokumentoida Aulikki Kanervan tarkennukset ja vastaukset lukuisiin kysymyksiini.

mahdollista kartoittaa taiteilijan näyttelyiden aineistoa ja poimia niistä tähän tutkielmaan sopivia teoksia.

Ville Lukkarinen on analysoinut Aimo Kanervan töitä teoksessa *Taiteen koti, Juhani Kirpilän taidekokoelma*. Hän korostaa Kanervan teosten tarkoin mietittyä viimeistelemättömyyden olemusta.³⁷ Lukkarisen kuvaus Kanervan töiden ominaispiirteistä toimi kirjoittajan luvalla hyvänä pohjana tämän tutkielman näkökulmalle.

Psykoterapeutti Martti Siirala (1922– 2008) on tehnyt Aimo Kanervan piirustuksista kirjoituksen, joka ei sinänsä ole varsinainen tieteellinen tutkimus. Siirala kuitenkin luo psykologian näkökulmasta mielenkiintoisen katsauksen Kanervan piirustuksiin ja nostaa niistä huomionarvoisia seikkoja esiin. Tarkoituksena oli alun perin, että Kanervan piirustuksista laaditaan kirja, johon Siirala kirjoittaa ajatuksia kuvista. Teoksen nimeksi olisi tullut *Aimo Kanerva, tilannetaidetta*.³⁸ Siiralan alkuperäinen käsikirjoitus, joka jäi julkaisematta, on hänen leskensä, psykoterapeutti Ann-Helen Siiralan omistuksessa ja Aulikki Kanervalla on siitä kopio.³⁹ Heidän luvallaan nostan tekstistä muutamia huomionarvoisia kohtia, jotka kuvaavat Aimo Kanervan piirustuksia psykologisesta näkökulmasta liittäen niihin piirustuskokoelmasta esimerkkejä.

1.6. Tutkielman rakenne

Tutkielman rakenne muodostuu johdannosta, tutkimusta kuvaavista luvuista sekä lopuksi johtopäätöksistä. Johdannossa (luku 1) olen kuvannut tutkielmani tarkoitusta ja tutkimuskysymyksiä sekä lähestymistapaa. Johdantoon sisältyy myös katsaus Kanervasta aikaisemmin tehtyihin tutkimuksiin sekä tämän tutkielman lähdeaineistoon.

Luvussa kaksi kuvaan tutkielman teoreettista viitekehystä käyttämieni käsitteiden kautta. Fragmentaarisuus on tutkielman pääkäsite, jonka olen jakanut sitä täydentäviin kolmeen

³⁷ Lukkarinen 2017a, 153–155,

³⁸ Martti Siiralan käsikirjoitus 1988, passim. Aulikki Kanervan arkisto.

Siiralan kirjoituksessa ei itsessään ole vuosilukua eikä viitteitä sen kirjoittamisajankohtaan, mutta Kanerva kertoo *Omakuva-teoksessa* vuodesta 1988, jolloin hän teki Siiralasta muotokuvaa ja kuinka samaan aikaan Siirala suunnitteli kirjoitelmaa piirustuksista. Kanerva 1989, 143.

Myös Aulikki Kanerva viittaa vuoteen 1988 sähköpostissaan, jossa hän kertoo Siiralan kirjoituksesta. Aulikki Kanervan sähköposti tekijälle 29.08.2019.

³⁹ Aulikki Kanervan sähköposti tekijälle 29.08.2019.

piirteeseen. Nämä piirteet määrittelen luvun kaksi alalukuina, sillä ne muodostavat fragmentaarisuuden ja siten koko tutkielman näkökulman.

Varsinaisessa tutkimusosiossa, luvussa 3, tarkastelen Kanervan ihmisiä esittävässä teoksissa esiintyviä fragmentaarisuuden piirteitä. Olen jakanut Kanervan teokset kuva-aiheiden mukaisesti kolmeen osaa, joista jokaista tarkastelen omana, temaattisena alalukunaan. Ensin alaluvussa 3.1. on aiheena ihmisiä esittävät piirustukset. Ne eroavat joltain osin muista Kanervan ihmiskuvista muodostaen oman kokonaisuuden ja sen vuoksi tarkastelen niitä omissa alaluvussa. Olen lisäksi tarkentanut piirustusten käsittelyä jakamalla ne kahteen osaan, kohdatut ihmiset ja ravintoloiden piirustukset. Piirustusten jaon avulla olen voinut tutkia erilaisissa tilanteissa tehtyjen kuvien ominaisuuksia ja piirteitä. Alaluvussa 3.2. alussa nostan esimerkkejä ensin Kanervan omakuvista, jonka jälkeen siirryn muotokuvien tarkasteluun (3.3). Tässä tutkimusosiossa myös muiden taitelijoiden maalaamat omakuvat ja muotokuvat tuovat lisäarvoa Kanervan teosten vertailuun.

Tutkielman lopussa, luvussa neljä, esittelen tekemäni johtopäätökset tutkimuksestani ja osoitan, miten fragmentaarisuus ilmenee tai ei ilmene taiteilijan ihmisiä esittävässä teoksissa sekä vastaan tutkimuskysymyksiini.

2. TOOREETTINEN VIITEKEHYS

Tutkielmani teoreettinen viitekehys määrittyy keskeiseen käsitteeseen fragmentaarisuus ja siihen, miten sen avulla olen tarkastellut Kanervan teoksia. Määrittelen tässä luvussa käyttämäni fragmentaarisuuden käsitteen kolmen piirteen avulla. Nämä puolestaan luovat tarkastelupohjan luvussa 3 esittelemilleni Kanervan teoksille ja niistä nostamilleni piirteille. Aluksi määrittelen miten käsitteitä fragmentti ja detalji on käsitelty tutkielmassa (2.1). Sen jälkeen alaluvussa 2.2. aiheena on fragmentaarisuuteen liittyvä luonnosmaisuus, joka voi esiintyä myös keskeneräisyyden tunnelmana. Luvun loppuun kohdassa 2.3. tarkastelen miten aika ja hetkellisyys esiintyvät fragmentaarisuuden osana.

2.1. Fragmentin ja detaljin merkitys tutkielmassa

Fragmentti ja detalji ovat käsitteitä, joiden määrittely ei ole yksinkertaista. Taidehistorioitsija Altti Kuusamo tarkastelee detaljin ja fragmentin yhtäläisyyksiä ja eroja kirjoituksessaan

*Yksityiskohtien teoria I.*⁴⁰ Kuusamon mukaan yksityiskohtien määritelmä ja merkitys on kuvataiteessa vaihdellut sen mukaan, mitä taiteesta on ajateltu ja miten sitä on katsottu. Kirjallisuuskriitikko ja teoreetikko Naomi Schorille (1943–2001) 1800-luku merkitsi yksityiskohtien aikakautta, mutta Kuusamo muistuttaa avantgarden edustajien samaan aikaan suhtautuneen hyvin kriittisesti yksityiskohtiin. Lisäksi valokuvan kehitys toi uuden näkökulman detaljien näkymiseen.⁴¹ Italialainen taidehistorioitsija Giovanni Morelli (1816–1891) puolestaan esitti vuosisadan loppupuolella metodinsa, jonka perustana oli ajatus taiteilijan tekemien ei-merkityksellisten yksityiskohtien painoarvosta teoksen aitouden tunnistamisessa.⁴² Hän korosti sitä, että tutkijan pitää ensin oppia katsomaan lukuisia saman taiteilijan töitä ja sitten hän voi verrata tiettyjä tyypillisiä piirteitä, jotka taiteilija on toistanut samanlaisina. Tällaisiksi vaistomaisiksi kuvioiksi hän mainitsi mm. sen, miten taiteilija kuvaa korvan tai käden.⁴³

Taidehistorioitsija Tutta Palin käsittelee yksityiskohtien merkitystä muotokuvissa väitöskirjassaan *Oireileva miljöömuotokuva: yksityiskohdat sukupuoli ja säätyhierarkian haastajina*. Palinille detalji viittaa teoriaan ja taidehistoriaan, ja sen sisällön luo tutkija työssään. Yksityiskohta on lähinnä jokapäiväisessä kielessä käytetty sana ja kokonaisuus, jonka osaksi myös detalji lukeutuu. Palin mainitsee fragmentin olevan myös yksityiskohtiin lukeutuva termi, joka tarkoittaa jostain kokonaisuudesta jäljellä olevaa osaa.⁴⁴

Semiologi Omar Calabrese (1949–2012) nostaa esiin yksityiskohdan ja fragmentin erilaiset lähtökohdat. Hänelle käsitteet ovat vastakkaisia niin taiteellisella tasolla kuin teorian tasollakin. Calabresen mukaan detalji liittyy sanana taidehistoriaan ja fragmentti puolestaan on arkeologian sanastoa. Myös sanojen alkuperä on erilainen, detalji on lähtöisin italian ja ranskan kielestä, kun fragmentti on lähtöisin latinasta. Detalji viittaa leikkaamiseen ja fragmentti murtamiseen. Näin detalji on Calabreselle liikkumista isommasta pienempään. Fragmentti puolestaan viittaa murtamiseen eli murunen on jäljellä ja alkuperäinen entiteetti on vain muisto. Tässä problematiikassa tulee esiin kysymys, voiko fragmentista tulla detalji. Schor puolestaan ei käsittele fragmenttia ja yksityiskohtaa erillisinä vaan pitää niitä toistensa antiteeseinä.⁴⁵

⁴⁰ Kuusamo 1999, 59–95.

⁴¹ Kuusamo 1999, 59–60.

⁴² Kuusamo 1999, 60–61. Morellin metodia ei tarkastella tarkemmin tässä tutkielmassa, sillä se keskittyy lähinnä vähämerkityksellisiin, vaistomaisiin yksityiskohtiin. Tämän tutkielman tarkastelunäkökulmana on päinvastoin ei-rutiinilla tehdyt detaljit Kanervan teoksissa.

⁴³ Vakkari 2006, 80–88.

⁴⁴ Palin 2004, 54–57.

⁴⁵ Kuusamo 1999, 67–68.

Kirjallisuudentutkija Ronald Barthes (1915– 1980) tuo keskusteluun mukaan katsojan merkityksen, jolloin ero fragmentin ja yksityiskohdan välillä poistuu. Katsoja näkee yksityiskohdan fragmenttina.⁴⁶

Filosofi David Carrier painottaa detaljin merkitystä käsitteellä *avainyksityiskohta*.⁴⁷ Tällaisen detaljin selitys voi vaihdella eri alojen tutkijoiden kesken. Samoin lääkäri, tutkija Sigmund Freud (1856–1939) korostaa tällaisten detaljin huomioimisen vaikutusta koko teoksen tarkasteluun.⁴⁸ Myös detaljin koko voi herättää kysymyksiä. Yksityiskohdaksi voidaan mieltää pieni tai suuri kohta teoksessa. Kyse on siitä, hahmotetaanko se osaksi kokonaiskuvaa myös silloin, kun sen koko kasvaa. Tästä seuraa kysymys miten tärkeä detalji on teoksessa, jotta se on vielä yksityiskohta eikä teos itsessään.⁴⁹

Tässä tutkimuksessa detaljin ja fragmentin määrittely on tärkeää, sillä Kanervan teoksissa on fragmentaarisuutta, joka on luotu yksityiskohtien avulla. Tarkastelunäkökulmana on nimenomaan huomioida teoksissa esiintyvät detaljit, jotka korostavat ja luovat vaikutelman teoksen fragmentaarisuudesta. Toisaalta myös yksityiskohtien puuttuminen voi nousta fragmentaarisuuden osoittajaksi. Sen vuoksi nimenomaan katsojan rooli korostuu Barthesin ajatusten mukaisesti yksityiskohtien havainnoinnissa. Tämän vuoksi tulkitsemisen detaljin ja fragmentin kiinteästi liittyvän toisiinsa eikä niinkään olevan erillisiä käsitteitä.

2.2. Luonnosmaisuuuden esiintyminen keskeneräisyytenä

Filosofi Ernst Blochin (1885–1997) mukaan Välimeren maiden taiteessa keskiajalla oli ajatus täydellisyydestä. Kuitenkin tätä vastoin taideteoksesta tulee täydellinen vasta, kun siinä on särö. Tällä hän tarkoittaa toisaalta esimerkiksi maalipinnan halkeilua, mutta myös sitä, että taiteilija tietien jättää työn viimeistelemättä. Tämä on Blochin mukaan taito, johon pystyvät vain suuret taiteilijat. Esimerkkinä Bloch mainitsee kuvanveistäjä, taidemaalari Michelangelon (1475–1564), jonka veistostuotannossa on useita kesken jääneitä teoksia. Blochin mukaan kuitenkin täysin valmis teos voi olla fragmentaarinen, sillä maailmakin on keskeneräinen.⁵⁰ Myös taidemaalari Leonardon da Vincin (1452–1519) tuotannossa on useita teoksia, joita hän ei

⁴⁶ Kuusamo 1999, 69–71.

⁴⁷ Kuusamo 1999, 73.

⁴⁸ Kuusamo 1999, 73.

⁴⁹ Kuusamo 1999, 74–76.

⁵⁰ Bloch 2016, 80–86.

nähty tarpeelliseksi viimeistellä.⁵¹ Kirjailija Paul Valéryn (1871–1945) mukaan taiteilijan tehdessä teoksensa täysin valmiiksi, hän peitti kaikki ne viitteet ja jäljet, jotka kertoivat teoksen valmistamisesta. Valéryn mukaan asenne oli kuitenkin muuttunut tästä vanhentuneesta ajattelutavasta ja taiteilijan työskentelytapa sekä olemus saa näkyä teoksessa.⁵²

Taidehistorioitsija Marja Lahelma nostaa esiin katsojan roolin *non finito* -tekniikassa.⁵³ Siinä taiteilija haluaa jättää teoksen viimeistelemättä tarkoituksella ja siten tekee luonnoksesta taideteoksen. Valmiin kuvan ja luonnoksen välinen ero katoaa ja antaa katsojalle mahdollisuuden muodostaa oman tulkintansa siitä. Katsojan mielikuvitus voi luoda lukemattomia erilaisia näkemyksiä kuvasta, joten taiteilija luovuttaa katsojalle vallan täydentää kuva haluamallaan tulkinnalla. *Non finito* -tekniikan avulla taiteilija voi ylittää kankaan ja maalien asettamat rajoitukset, kun katsoja täydentää teoksen valmiiksi mielikuvituksensa avulla.⁵⁴ Esimerkiksi taidemaalari Paul Cézanne (1839–1906) ja kuvanveistäjä Auguste Rodin (1840–1917) pitivät taideteosta välikappaleena ilmaisemaan omia näkemyksiään taiteesta. Heistä kumpikaan ei pyrkinyt tekemään teoksiaan valmiiksi, sillä heistä mestariteosta oli mahdotonta saavuttaa. Heille *non finito* -tekniikka oli tapa esittää virheettömän mestariteoksen ajatus, jota ei kuitenkaan koskaan voinut toteuttaa täysin teoksessa.⁵⁵

Edellisiä ajatuksia seuraten on tärkeää ymmärtää, onko teos tarkoituksellisesti jätetty keskeneräiseksi ja luonnosmaiseksi vai onko se jostain syystä vain jäänyt viimeistelemättä. Tässä pro gradu -tutkielmassa luonnosmaisuuudella tarkoitetaan Lahelman kuvaamaa tarkoituksellista keskeneräisyyttä teoksissa. Kanervan teoksissa ei taiteilija etsi Cézannen tai Rodinin kaltaista täydellisen teoksen ihannetta vaan hän on halunnut jättää teoksen muistuttamaan luonnosta. Tätä luonnosmaisuuuden tarkoituksellisuutta omissa teoksissaan Kanerva kuvailee sota-ajan kirjeessä, jonka taiteilija kirjoitti äidilleen 20.08.1943 itärajan tuntumassa olleelta komennuspaikaltaan. Siellä syrjäisessä kylässä oli pitkiä aikoja rauhallista ja hänellä oli mahdollisuus maalata ajankuluksi:

Hauska, että lähettämäni akvarellit olivat mieleen. Äiti tosin kirjoitti, ettette meinanneet saada aluksi niistä mitään selvää. Ovat niin kovin luonnosmaisuuia,

⁵¹ Kuusamo 2001, 13.

⁵² Tarkovski 1989, 130.

⁵³ Italian kielessä termi *non finito* tarkoittaa ”ei valmis”. Italia-Suomi: Non finito. MOT Sanakirjat, Kielikone Oy. <https://www.sanakirja.fi/italian-finnish/non%20finito>.

⁵⁴ Lahelma 2014, 96–98. Kts. myös Lukkarinen 2015, 152–153.

⁵⁵ Belting 2001, 202–204.

*mutta sellaisiahan akvarellien pitää ollakin.*⁵⁶

2.3. Ajan merkitys fragmentaarisuuden prosessissa

Miten aika saadaan näkyviin kuvateoksessa? Seuraavaksi esitän lähtökohdat sille, mitä hetkellisyys ja aika tarkoittavat tässä tutkielmassa ja millaisia keinoja taiteilija voi ajan kuvaamiseen käyttää.

Esteetikko Anthony Ashley Cooperin (1671–1713) mukaan hyvä taideteos on kuvaus tilanteesta, jossa näkyy niin mennyt kuin tulevakin. Taidehistorioitsija Johan Jakob Tikkanen (1857–1930) oli samoilla linjoilla huomauttaessaan, että taiteilija saattoi erilaisten hahmojen avulla kuvata mitä oli tapahtumassa.⁵⁷ Taidekriitikko Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) käytti termiä *punctum temporis*⁵⁸ kuvaamaan Laokoon-veistoksen tarinaa. Taidehistorioitsija Ernst Gombrich (1909–2001) puolestaan esitti ajatuksen hieman toisin. Hän näki, että aikaa ei voi pysäyttää ja sen vuoksi taiteilija ei voi näyttää yhtä hetkeä ilman, että siinä näkyy liikettä. Teos käsittää kuva-aiheen lisäksi myös sen tapahtumasarjan, jossa taiteilija on maalauksen tehnyt. Näin kuva on kokoelma taiteilijan havainnoista ja vaikutelmista.⁵⁹

Valokuvauksen kehitys muutti 1800-luvulla käsitystä ajan ja liikkeen kuvaamisesta. Valokuvaaja Eadweard Muybridge (1839–1904) kuvasi liikkuvaa ihmistä usealla kameralla samanaikaisesti eri puolilta. Useat aikakauden taiteilijat käyttivät näitä valokuvia työkaluna ja innoittajana liikkeen kuvaamiseen. Valokuvan lisäksi japanilaisten puupiirrosten innoittamana taiteilijat toivat ennen näkemättömiä kuvaustapoja teoksiinsa, joilla he korostivat kuvan tuokiomaisuutta ja liikettä. He ottivat kuvaan vain pienen osan näkemästään, jolloin näkymästä tuli kuin pala kokonaisuudesta. Tällaisia on esimerkiksi taidemaalari Eduard Degas'n (1834–1917) maalamat valikoidut hetket balettanssijoiden elämästä.⁶⁰

Taiteilija Albert Garrettin (1915–1983) mukaan ajan kulun näkyminen on yhteydessä siihen, kuinka suuresta muutoksesta puhutaan ja millainen se on. Ihmisen vanheneminen tai ulkonäössä tapahtunut muuttuminen näkyy vain ajan kanssa. Sitä vastoin esimerkiksi

⁵⁶ Aimo Kanervan kirje Kaisa Kanervalle 20.08.1943. Kansio 9. Aimo Kanervan arkisto. Ateneumin taidemuseo. Kansallisgallerian arkistokokoelmat.

⁵⁷ Vakkari 2015, 313.

⁵⁸ Tällä käsitteellä Lessing tarkoitti kuvatapahtuman kohokohtaa, joka ei ole sama asia kuin impressionistien ajatus taiteilijan esittämästä ensivaikutelman hetkestä. Vakkari 2015, 313.

⁵⁹ Vakkari 2015, 313–314.

⁶⁰ Vakkari 2015, 314–326.

ilmapallon puhaltaminen täyteen näyttää vaihdoksen saman tien. Samoin kellon viisareissa sekunti näkyy heti, mutta tunnin vaihtuminen vie aikaa. Katsoja voi tuntea ajan kuvateoksessa, jos kuva-aihe itsessään saa hänet reagoimaan aikaan. Mikäli katsojalla on käsitys teoksen valmistamismenetelmästä ja siihen kuluva ajasta, voi hän nähdä ajan itse teoksessa. Esimerkkinä Garrett mainitsee kuinka hän voi tuntea ajan, kun hän katsoo taidemaalari Stanley William Hayeterin (1901–1988) etsauksia. Tämä johtuu siitä, että Garrett tuntee etsaustekniikan ja tietää sen vievän aikaa loistavan tuloksen saamiseksi.⁶¹

Tässä tutkielmassa ajan näkyminen teoksissa voi olla yksi edellä mainituista tavoista tai jopa ne kaikki yhdessä. Ihmiskuvissa aika saattaa näkyä Cooperin mukaisesti yhdistelmänä jo menneestä ja tulevasta. Se voi tulla esiin myös tapahtumasarjan näkymisenä, kuten Gombrich sitä kuvailee. Ihmiskuvissa voi myös olla aikaulottuvuus Garrettin ajatusten mukaisesti pohjautuen katsojan reaktioon tai tietoon.

Seuraavassa luvussa siirryn varsinaiseen tutkimusosioon tarkastelemaan Kanervan ja muiden taiteilijoiden teoksia. Ensin tutkin fragmentaarisia piirteitä piirustuksista ja sen jälkeen on vuorossa taiteilijan omakuvat ja hänen maalaamansa muotokuvat. Kussakin kappaleessa on fragmentaarisuuden ajatus heijastettu edellä kuvattuihin piirteisiin.

3. FRAGMENTAARISUUDEN PIIRTEITÄ IHMISKUVISSA

Tässä luvussa tarkastelen Aimo Kanervan ihmiskuvia ja pyrin nostamaan niistä esiin vastauksia tutkimuskysymyksiin. Olen jakanut luvun siten, että kohdassa 3.1. luon ensin katsauksen Kanervan piirustuskokoelmassa oleviin ihmiskuviin. Piirustuskokoelmassa on kuvia ihmisistä erilaisissa tilanteissa sekä suuri määrä ravintoloiden asiakkaita. Tarkastelun selkiyttämiseksi otan ensin käsittelyyn ihmiskuvat, joita taiteilija on piirtänyt arkisissa tilanteissa erilaisissa kohtaamisissa ja sen jälkeen omana kokonaisuutena ravintoloissa piirretyt kuvat. Piirustusten jälkeen siirryn alaluvussa 3.2. käsittelemään taiteilijan itsestään tekemiään omakuvia sekä muista ihmistä maalaamia muotokuvia.

⁶¹ Garrett 1972, 329–331.

3.1. Ihmiset piirustusten kohteena

3.1.1. Kohdattuja ihmisiä piirustuksissa

*Kanerva itse puhuu hiljaa ja hyvin vähän. Eikä juuri milloinkaan itsestään. Mieluummin minä vaikka piirrän, se on minun tapani puhua. Kuva kertoo kaiken minkä tahdon sanoa, se kertoo jopa, olenko samaa vai eri mieltä.*⁶²

Leonardo da Vincin sanotaan ajatelleen, että taiteilijalla oli yhteys realistiseen ympäristöön, kun hän kantoi matkassaan lehtiötä piirustuksia varten.⁶³ Vaikka Aimo Kanerva ei aina kuljettanut mukaan varsinaista luonnoslehtiötä, oli hänellä matkassaan pieniä lyijykyniä ja jotain, mitä saattoi käyttää piirustuspaperina. Niiden avulla hän loi piirustuksia kaikesta näkemästään, minkä hän koki mielenkiintoiseksi.⁶⁴

Huolimatta siitä, että Taidekoulun opettajasta Kanervan piirustus ei ollut tieteellistä, hän jatkoi piirtämistä ja vuosien mittaan siitä tuli yhä merkittävämpi osa hänen taidettaan. Kanerva teki kuvia kaikkialla missä liikkui, niin ravintoloissa kuin sairaana sairaalan osastolla ollessaankin. Aimo Kanervalle piirtäminen oli tärkeä taiteen luomiskeino.⁶⁵ Omien sanojensa mukaisesti hän oli aina tutkinut ympäristöään katselemalla ihmisiä ja halunnut piirtää heitä.⁶⁶ Taiteilija keskittyi vieraiden ihmisten piirtämiseen, sillä hän koki näkevänsä ystäviensä kasvoja aina halutessaan. Julkisuuden henkilöt puolestaan olivat hänen mielestään esillä jatkuvasti valokuvissa, joten hän ei piirtänyt heitä myöskään.⁶⁷

Taiteilija, tutkija Pirjo Seddikin mukaan filosofi Jaques Derrida (1930–2004) pohtii katseen sokeutta puhuessaan *transsendentaalisesta* sokeudesta, jolloin taiteilija ei piirrä sitä minkä näkee vaan muistista. Derridan mukaan taiteilijan kynän tekemät viivat (Derrida puhuu jäljestä) syntyvät piirustusalueelle näkymättömyydestä. Koska taiteilija haluaa tallentaa piirustuksensa, työskentelee hän nopeasti, sillä hän haluaa yhdistää näkemänsä eli muistissaan olevan ennen kuin se katoaa.⁶⁸ Filosofi Henri Bergson (1859–1941) puolestaan puhuu havainnosta, joihin tulee muistista lisämerkityksiä, jotka sekoittuvat siihen. Hän antaa esimerkin, kuinka

⁶² Hasán, HS 05.12.1982.

⁶³ Karhu 2013, 9.

⁶⁴ Aulikki Kanervan sähköposti tekijälle 29.8.2019.

⁶⁵ Kanerva kertoo piirtämisen merkityksestä esipuheessa, joka piti tulla Siiralan teokseen. Martti Siiralan käsikirjoitus 1988, Aulikki Kanervan arkisto. Aulikki Kanerva. Piirtämisestä kts. myös Kanerva 1989, 22.

⁶⁶ Kanerva 1989, 143–144.

⁶⁷ Hasán, HS 05.12.1982.

⁶⁸ Seddiki 2005, 33–36.

taideopiskelijat havainnoivat piirustuksen objektia, mutta myös yhdistävät siihen muistonsa esimerkiksi näkemistään teoksista.⁶⁹

Taidehistorioitsija Hanna Johansson tarkastelee väitöskirjassaan taiteilija Outi Heiskasen taidetta Derridan sokeuden näkökulmasta. Derrida yhdistää käden liikkeen ja piirtämisen siten, että silmän ei tarvitse nähdä mitä käsi tekee. Käsi tekee jälkeä, mutta piirustus on vielä näkymätön paperilla ja siksi sokeaa. Kun piirustuksen tekijä katsoo mallia tai kohdetta, jonka hän haluaa tallentaa, ei hän katso kättään tai paperia. Toisaalta kun hän katsoo paperiin, ei hän enää näe kohdetta. Silloin hän piirtää muistinvaraisesti. Piirtäjä toimii näiden kahden katsomisen tavan välillä, jolloin hän on sokea toiselle katsoessaan toista. Hän ikään kuin kulkee mitään näkemättä katsomisen ja näkemisen välillä alueella, jota Derrida kutsuu syvyydeksi (*abyssaalinen* alue⁷⁰). Silloin muisti toimii hänen apunaan. Kynänjäljen Derrida mieltää hyvitykseksi kohteelle, joka houkuttelee piirtämään. Mutta koska viiva on tehty muistinvaraisesti, on se ei-näkyvän piirtämistä, sitä mitä taiteilija yrittää piirtää pystymättä toisintamaan sitä kuitenkaan. Saavuttamaton objekti jää piirtäjän haaveeksi ja hänen tekemä jälki on vain yritys tallentaa sitä. Ja koska jälki ei voi saavuttaa kohdetta, on siinä aina virheitä, se on vain jäännös. Johansson kysyykin, onko Heiskasen piirustukset Derridan kuvailemia merkkien tekemiä hyvityksiä, joissa on virhe. Onko niissä mukana myös ”näkyvän mahdollisuuden jälkiä”?⁷¹

Myös taidehistorioitsija Patrik Nyberg kuvailee Derridan ajatuksia väitöskirjassaan taidemaalari Helene Schjerfbeckin (1862–1946) omakuvista ja tarkentaa käden merkitystä piirtämisessä. Käsi on näkökentän ja paperin välissä, jolloin kynän tekemät merkinnät paljastuvat tekijälle vasta sitten, kun käsi siirtyy. Taiteilija ei voi havaita piirtyvän kuvan muotoja samanaikaisesti kuin ne tapahtuvat.⁷²

Derridan ajatusta noudattaen tulkitseen Kanervan käden piirtäneen sokeasti kohteen ääriviivat paperille. Hän on katsonut kohdetta ja tallentanut näkemänsä ja vastaavasti välillä mahdollisesti katsonut paperia ja hahmottanut piirustuksensa muistinvaraisesti. Tämä on ehkä yksi tekijä siihen, että Kanervan ihmiskuvat ovat niin fragmentaarisia. Piirustukset eivät ole tarkkoja

⁶⁹ Bergsonille muisti koostuu yhdistelmästä, jossa toinen puoli painottaa eroja (pohdiskeleva ja esteettinen) ja toinen samanlaisuutta (puoli, jossa tieto säilötään muistiin). Yhdessä nämä tallentavat koko ajan näkemäämme. Siten kaikki mitä tarkkailemme, on jo tallentunut ja siksi myös jo tapahtunut. Seddikki 2005, 37.

⁷⁰ Tieteen termipankin määritelmä termille abysaali: ”yli 2000 metrin syvyinen alue valtameressä”. Abysaali 2014. Tieteen termipankki, Ympäristötieteet. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Ymp%C3%A4rist%C3%B6tieteet:abysaali>.

⁷¹ Johansson 2004, 226–230.

⁷² Nyberg 2019, 138.

mallista tehtyjä kuvia vaan tietyssä tilanteessa tehtyjä taiteilijan havaintoja. Osa piirustuksista on selkeitä ja tarkkoja yksityiskohtia sisältäviä (naisen kuva, kuva 3), osa vähemmän tarkkoja, kuten profiilikuva ihmisestä, jonka vaatetuksen perusteella voi olettaa sotilaaksi (kuva 4). Kummassakaan kuvassa ei ole viitteitä siihen, keitä kuvatut kohteet ovat. Vain signeeraus A.K. ja vuosiluku löytyy kuvasta. Molemmat kuvat on tehty aikana, jolloin Kanerva oli ensin Taideteollisen Keskuskoulun (1931–1934) ja sitten Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulun opiskelija (1934–1935 sekä 1937).⁷³ Samoihin aikoihin hän oli päättänyt, että hänestä tulee ammatiltaan taidemaalari.⁷⁴

Molemmissa edellä mainituissa kuvissa yksityiskohdilla on tärkeä osa kuvakokonaisuudessa. Piirustuskokoelmassa on 1930-luvulta säilynyt 14 kuvaa, joista osassa on mallikuvan tapaisesti kiinnitetty huomiota yksityiskohtiin. Edellä mainitussa kuvassa naisen kasvot on hyvin tarkoin piirretty ja vaikka hänen silmänsä ovat alas luodut, olisi malli luonnossa nähtynä hyvinkin tunnistettavissa. Kuva on tehty mustalla kynällä ja varjostukset kasvoilla antavat mielikuvan, että nainen on kääntänyt katseensa pois taiteilijasta. On mahdotonta tietää, missä tilanteessa piirustus on tehty, mutta se vaikuttaa jopa siltä, että nainen on ollut mallina taiteilijalle. Ei siis ehkä ole kyse täysin sattumanvaraisesta piirustuksesta ihmisestä, joka oli tarpeeksi mielenkiintoinen piirrettäväksi. Toisaalta piirustuksen pieni koko paperilapulla viittaa Kanervan tapaan ikuistaa henkilöitä salaa heidän katseeltaan.⁷⁵

Sattumanvaraisuuden ollessa kyseessä, nousee kuvaan ajan tunne, jolloin nainen on syystä tai toisesta kääntänyt katseensa alas. Joka tapauksessa kuvassa ei ole samanlaista luonnosmaisuuutta kuin sotilaan kuvassa, vaan se vaikuttaa valmiilta piirustukselta. Sotilaan kuvassa univormu on tarkoilla yksityiskohdilla kuvattu, mutta pään kohdalla katse kiinnittyy ruskeisiin, kihariin hiuksiin ja kasvot jäävät luonnoksen tasolle. Kasvojen yksityiskohtia ei ole näkyvissä, joten kuva vaikuttaa keskeneräiseltä. On kuin taiteilija olisi pyrkinyt nimenomaan tallentamaan vain kohteen vaatetuksen kiireesti, ei niinkään itse henkilöä. Siksi kuvasta nousee ajan tunne korostamaan sen fragmentaarisuutta.

Samanlaista detaljien käsittelyä on kuvissa 5 ja 6, joissa ensin mainitussa esiintyy vain ihmisen pää ja jälkimmäisessä ihminen käsi poskella. Molemmissa yksityiskohdat tuovat kuvaan tunnistamista edesauttavia piirteitä, mutta kuvat ovat kuitenkin hyvin luonnosmaisista ja

⁷³ Aimo Kanerva 2004. Suomen Taiteilijaseuran Kuvataidematrikkeli.
<https://kuvataiteilijamatrikkeli.fi/taiteilija/aimo-kanerva>.

⁷⁴ Kanerva 1989, 16.

⁷⁵ Kanerva 1989, 143–144.

keskeneräisen tuntuisia. Kuvasta 5 puuttuu kaikki vartalon osat, joten se on kuin palapelin ensimmäinen palanen. Kuva 6 esittää myös osin vartaloa, mutta se on piirretty hyvin luonnosmaisilla viivoilla jättäen tilaa mielikuvitukselle. Molemmista nousee katsojalle ajatus, että voin tunnistaa tuon henkilön ja siten täydentää puuttuvat osat mielessäni. Varsinkin kuvan 4 kohdalla nousee vahvasti esiin taiteilijan nopea piirtäminen, tärkeintä on ollut tallentaa kohteen olemus ohikiitävässä hetkessä. Tällaisia tarkkoja detaljeja sisältäviä kuvia on Kanervan piirustuksissa hyvin paljon.

Täysin vastakohtainen kuva on piirustukset sivuprofiilissa olevissa kuvissa 7 ja 8. Naisen sivuprofiilissa (kuva 7) on toki pientä yksityiskohtaisuutta hiuksissa, mutta kasvot ja koko muu kuva on toteutettu vain muutamilla lyijykynän vedoilla. Kuvan 8 sivuprofiilikuva on vieläkin luonnosmaisempi, vain joidenkin viivojen muodostama hahmo. Viivat korostavat kuvien keskeneräisyyden vaikutelmaa. Nämä piirustukset poikkeavat selkeästi aiemmista piirustuksista, joissa detaljit olivat pääosassa. Tosin molemmat on piirretty lappuselle, joten todennäköisesti niissä on taiteilijan mielestä ollut tallettamisen arvoinen hetki. Katsojalle merkitys jää kuitenkin varjoon.

3.1.2. Ravintoloiden asiakkaat piirustusten innoittajina

... laskun maksettuaan tapaa professori Aimo Kanerva ryhtyä näkyjään hajamielisenä vetelemään viivoja sen taakse ja yhdistelemään niistä hahmon, joka on joko tuttu tahi tuntematon. Kanervan mielestä on parempi jättää hahmot nimeämättä ja katsojan päätettäväksi kuka kukin on. Niinhän katsoja muutoinkin tekee.⁷⁶

Yllä oleva suora lainaus on kirjailija Jorma Ojajarjun (1938–2011) kirjasta *Minun Kosmokseni*. Aimo Kanervan ravintoloissa (esimerkiksi Kosmoksessa, Elitessä ja Seurahuoneella) tehdyissä piirustuksissa ravintolan asiakkaista on Ojajarjun kuvauksen mukaisesti piirretty laskun päälle tai sen toiselle puolelle. Osassa on vain yksi henkilö, osassa useita (kuva 9). Jotkut hahmot on piirretty yksinkertaisin viivoilla, toisissa on erittäin tarkkoja yksityiskohtia. Vain muutamissa on taiteilija maininnut kuvauksen kohteen nimen (kuva 10). Yksityiskohdat ovat kuitenkin niin tarkkoja toisissa piirustuksissa, että ravintolassa paikalla olleet todennäköisesti pystyisivät tunnistamaan henkilöt (kuvat 11).

⁷⁶ Ojajarju 1982, 13–14.

Nopeasti tehty piirustus ravintolan asiakkaasta kuvaa henkilöä juuri tietyllä hetkellä, mutta samalla se myös herättää kysymyksiä hänen elämästään. Kuka kohde on ja mitä hän miettii, miten hän on päätenyt juuri tänä hetkenä tänne ja minkälaista on hänen elämänsä? Ja ennen kaikkea miksi taiteilija on halunnut ikuistaa juuri tämän henkilön piirustukseensa. Kanervan piirustuksissa kuvattava ei paljasta itseään taiteilijalle, vaan taiteilija löytää hänet salaa. Kuitenkin Kanerva tavoittaa näissä usein ravintoloissa tehdyissä kuvissaan kohteen olemuksen. Kohde on täysin oma itsensä, ehkä juuri siksi, että hän ei tiedä olevansa taiteilijan katseen kohteena. Aimo Kanerva on itse kertonut, että hän halusi pikaisesti tallentaa näkemänsä ja siksi hän käytti mitä tahansa paperia. Kanerva halusi omien sanojensa mukaisesti tallentaa näkemänsä henkilön salaa, sillä jos kohde tiesi olevansa kuvattavana, ei hän enää näyttäytynyt piirtäjän silmin samanlaisena kuin tietämättömänä tarkkailusta. Tämä näkyy piirustuskokoelman kuvissa, joissa on käytetty kaikenlaisia paperia muistuttavia materiaaleja, jopa lautasliinoja (kuva 12).⁷⁷ Tämän perusteella tulkitsem, että taiteilijaa ei ilmeisesti häirinnyt paperissa olevat merkinnät. Piirustukset osoittavat, että hän teki piirustuksensa niiden päälle ja paperissa olevat muut merkinnät menettivät näin merkityksensä

Taidehistorioitsija Marcia Pointonin mukaan taidehistorioitsijan tehtävänä on yhdistää taideteos siihen sosiaaliseen ja historialliseen kontekstiin, jossa taiteilija on teoksen luonut. Taidehistorioitsija ei voi vain irrottaa teosta omasta ajastaan ja arvioida sen kautta taiteilija lahjakkuutta. On siis pyrittävä hahmottamaan millainen ilmapiiri ja ympäristö on johtanut kyseisen teoksen syntyyn.⁷⁸ Näitä ajatuksia seuraten Aimo Kanervan piirustuksissa onkin tärkeää asettaa ne siihen paikkaan ja tilanteeseen, jossa ne on tehty. Silloin Kanervan tapa piirtää voidaan myös nähdä osana jatkumoa, jossa taiteilijat ovat luoneet nopeita hetkikuvia erilaisissa tilanteissa ja kahvila- tai ravintolaympäristöissä. Varhaisin ravintolassa tehty kuva on vuodelta 1947 (kuva 13). Sotien jälkeen ravintolakuvia alkaa olla enemmän ja viimeisimmät niistä on tehty vuonna 1989.

1800-luvun kiireinen elämänmeno oli aiheena monille kirjailijoille ja taiteilijoille, kuten esimerkiksi ranskalaiselle kirjailijalle Emil Zolalle (1840–1902).⁷⁹ Runoilija ja kriitikko Charles Baudelaire (1821–1867) käsitteli teksteissään myös Pariisin modernia elämäntapaa ja siellä olevien taiteilijoiden merkitystä. Hänen mukaansa taiteilijat olivat erityisiä, sillä he pystyivät löytämään kauneutta kaikkialta koko ajan.⁸⁰ Suomessa esimerkiksi runoilija Hilja

⁷⁷ Kanerva 1989, 143–144.

⁷⁸ Pointon 2014, 75–79.

⁷⁹ Honour & Fleming 1992, 606–607.

⁸⁰ Ojanperä 2018, 16.

Onerva Lehtinen (1882–1972, taiteilijanimeltään L. Onerva⁸¹) kirjoitti 1908 teoksen *Mirdja*, joka kuvailee 1900-luvun maailmaa ja naisen asemaa siinä.⁸²

Impressionismin taidemaalarit maalasivat ravintoloiden asiakaskuntaa ja toivat teoksissaan esiin toisaalta yöelämän sykkeen ja toisaalta yksin olevien henkilöiden lohduttomuuden.⁸³ Epäsovinnaista yöelämää kuvasi myös mm. taidemaalari Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), joka asettui Pariisiin 1882. Hän tallensi Montmartren kulkijoita ja asiakkaita ravintoloissa, tanssipaikeissa ja bordelleissa.⁸⁴ Ranskalainen taidemaalari Georges Rouault (1871–1958) maalasi kohtaamiaan ihmisiä, niin laitapuolen kulkijoita, rikollisia kuin tavallisiakin ihmisiä. Hänen kuvissaan näkyy kaikenlaisia henkilöitä, joita hän näki kaupungin kaduilla, ravintoloissa tai vaikkapa oikeuden istunnoissa.⁸⁵ Baudelaire puolestaan sanoi aikakautensa taidemaalaria Constantin Guyta (1802–1892) taiteilijaksi, joka observoi elämää ja ikuisti havaintonsa kuviinsa.⁸⁶

1900-luvun alkupuolella alkoivat myös monet suomalaiset taiteilijat tehdä Pariisin taitelijoiden mallin mukaisesti kuvauksia ravintoloiden ja kahviloiden asiakkaista. Suomalaisten taiteilijoiden töissä joissakin oli yksin olevia henkilöitä, mutta toiset kuvasivat baarien asiakasryhmiä keskustelemassa keskenään.⁸⁷ Järnefeltin piirustus *4 herraa pöydän ääressä* (kuva 14) on hyvä esimerkki edellä kuvatuista keskustelevista asiakkaista.

Kanervan piirustuskokoelmassa on Järnefeltin kuvaa muistuttava piirustus myös neljästä hahmosta pöydän ääressä (kuva 15). Kanervan kuvassa on ihmisiä ei ole piirretty niin selkeästi kuin Järnefeltin kuvassa. Kanervalla on myös vähemmän yksityiskohtia ja hahmoista ei pysty erottamaan henkilöllisyyttä toisin kuin Järnefeltin piirustuksesta, jossa ainakin 2 miestä on piirretty tarkoin ja kolmaskin olisi ollut mahdollisesti tunnistettavissa paikan päällä.

Baudelairen kuvausta Guysin työskentelystä voisi verrata Kanervan piirustuksiin ravintoloiden ihmisistä. Kanervan piirustuskokoelman töissä on kuvia naisista ja miehistä, ryhmistä ja yksinäisistä. Jokainen kuva kertoo tarinaa kohteesta ja toimii taiteilijan tallentamana havaintona. Vaikka kuvissa henkilöt usein istuvat pöydissä lasin ääressä tai ovat

⁸¹ Kortelainen 2007, 197–198.

⁸² Lyytikäinen 2012, VII–VIII.

⁸³ Honour & Fleming 1992, 605–607.

⁸⁴ Stokstad & Cothren 2014, 1006.

⁸⁵ Berger 1980, 149–153.

⁸⁶ Baudelaire 1989 (1859–60, julk. 1863), 30–40.

⁸⁷ Kuusamo 1990, 156–163.

keskustelemassa keskenään, voi niistä melkein nähdä ja kuulla ympäröivän ravintolan elämän ja sen äänet.

Martti Siirala kuvasi Kanervan piirustusten saavan aikaan sen, että katsojana hän oli yhtä kuvan henkilön tunteiden kanssa.⁸⁸ Siiralan ajatuksia seuraten sana *tilannetaide*⁸⁹ kuvaa erittäin hyvin varsinkin ravintoloissa tehtyjä piirustuksia, joissa taiteilija on pyrkinyt nopeasti hahmottamaan paperille kohteen piirteet. Sanan avulla voi myös tarkastella piirustusten fragmenttimaista luonnetta. Kuvat on tehty ravintolaympäristössä, mutta taiteilija ei koskaan tuo kuvissaan esiin koko ravintolaa. Piirustukset ovat vain pieni osa koko ravintolan asiakaskunnasta ja siellä tapahtuvista asioista, mutta fragmentinomaisesti ne kuvaavat yhden tai muutaman ihmisen olemusta tiettyinä hetkenä tiettyssä paikassa. Kuvan kohde on kuin pieni pala ravintolan hälinästä ja elämästä, ravintolapalapeistä. Tuo ihminen saattaa olla ajatuksiinsa painunut tai keskustella jonkun toisen kanssa, mutta kyseessä on vain välähdys hänestä. Koska kuva on piirretty nopeasti tallentamaan jotain tärkeää henkilöstä, ei kuva ole viimeistelty. Se on kuitenkin tarkoin harkittu. Se on keskeneräisen oloinen, mutta silti piirustuksena valmis esittämään mitä taiteilija on halunnut kohteestaan sanoa.

Henkilöt on useimmiten kuvattu suoraan edestä tai profiilista. Osa istuu pöydän ääressä, toisissa näkyy vain henkilön profiili. Pöydän ääressä istuvat hahmot ovat usein hieman kumarassa kädet pöydällä tai nojaamassa kyynärpäihin. Kumarat hahmot näyttävät olevan täysin omissa ajatuksissaan ja sulkevan itsensä ulkopuolelle ravintolan hälinän. Taiteilija on usein korostanut näitä kuvia asettamalla pöydälle lasin ja pullon. Suoraan edestä kuvatut henkilöt ovat hekin kuin omassa sisäisessä maailmassaan. Kanerva on piirustuksissa häivyttänyt usein piirustuksissa ihmisten katseen ja silmät. Vaikka silmät osassa piirustuksia näkyvät, ei niistä pysty tulkitsemaan hahmon ilmettä tai tunteita. Katse saattaa olla vinoon tai joskus jopa suoraan katsojaan, mutta sitä ei voi silti seurata. Mitä kohde katsoo, jää katsojalle arvoitukseksi. Osassa töitä ei silmiä ole piirretty lainkaan, vaan niissä on pyritty korostamaan muita kohteen ominaisuuksia tai asentoa.

Edellä mainitut merkit fragmentaarisuudesta esiintyvät esimerkiksi piirustuksissa, jonka Kanerva on tehnyt ravintola Kosmoksessa vuonna 1984 (kuva 16) ja ravintola Vintillä vuonna 1972 (kuva 17). Molemmissa on kaksi henkilöä ravintolassa pöydän ääressä. Ensin mainittu kuva on piirretty lyijykynällä ja jälkimmäinen tussilla. Molemmissa kuvissa näkyy vain tämä

⁸⁸ Martti Siiralan käsikirjoitus 1988, passim. Aulikki Kanervan arkisto.

⁸⁹ Martti Siiralan käsikirjoitus 1988, passim. Aulikki Kanervan arkisto.

yksi pöytä asiakkaineen, vaikka kyseessä on ravintola (signeerauksena toimivien nimikirjaimien alla on ravintolan nimi ja päivämäärä). Kanerva on rajannut kuvasta pois muut viitteet ravintolaan paitsi kyseisen tekstin ja kuvassa näkyvän parin pöydän ääressä. Kyseessä on osa kokonaisuutta, mutta kuvaustavan vuoksi katsoja ei välttämättä edes kaipaa muun ravintolan näkymää. Kuitenkin katsoja voi mieltää kuulevansa ravintolan äänet hahmojen ympärillä. Kuvaa korostaa piirustuksen valkoinen tausta, jolloin kuvatussta pöydästä tulee oma yksityinen maailmansa ravintolamaailman sisällä.

Piirustuksissa on tarkat yksityiskohdat jätetty pois, jolloin kuvasta tulee hyvin keskeneräisen oloinen. Luonnosmaisuuutta lisää se, että hahmot on piirretty vain muutamalla viivalla ja jättämällä varjostukset minimiin. Katsoja voi nähdä pöydällä pullon tai lasin ja ihmishahmot vierekkäin, mutta esimerkiksi henkilöiden tunnistamista helpottavat yksityiskohdat puuttuvat. Kanerva näyttää piirustuksessa kaikki lopputulokseen johtaneet viivat ja niiden muodot, jolloin kuvan luonnosmaisuus korostuu. Kyseessä näyttää olevan nopeasti hahmoteltu kuva kahdesta ihmisestä, jotka joko juttelevat tai viettävät aikaa keskenään. Se syy miksi Kanerva on halunnut tallentaa juuri nämä hahmot, jää arvoitukseksi ja katsojan oman mielikuvituksen varaan.

Kuvassa 16 on toisen hahmo käsi ylhäällä ikään kuin hänellä olisi tupakka kädessään tai sitten hän nojaa poskeaan käteen. On vaikea tietää varmasti polttaako henkilö vai ei, sillä käsi on kuvattu vain muutamalla kynän vedolla. Kuvassa 17 on myös toisen hahmon käsi ylhäällä, nyt näkyvissä on sormet. Sormien asennosta voisi päätellä, että henkilöllä on tupakka kädessä, mutta sitä ei näy ja siksi asiasta ei voi tässäkään kuvassa olla täysin varma. Oli tupakka kuvassa tai ei, voi kuvasta aistia hahmojen välisen hetkellisyyden. Edellisessä kuvassa näyttää olevan keskustelu käynnissä ja toisesta voisi kuvitella näkevänsä tauon, jonka aikana toinen keskustelija ottaa tupakasta henkäyksen. Molemmissa piirustuksissa hetkisyttä korostaa hahmojen läheisyys, varsinkin kuvan 16 hahmojen kääntyminen toisiinsa päin.

Kuvia voi verrata Enckellin luonnokseen *Mies ja nainen pöydän ääressä* (kuva 18). Enckellin kuvassa on samoin kuin Kanervallakin kaksi ihmistä keskustelemassa, todennäköisesti kahvilassa tai ravintolassa. Mutta vaikka Enckellin kuvassa on kyseessä selkeä luonnos, on se huomattavasti yksityiskohtaisempi ja valmiimman oloinen kuin Kanervan piirustukset. Enckellin piirustuksessa on selkeät yksityiskohdat ja varjostukset ja siksi se ei vaikuta niin keskeneräiseltä kuin Kanervan hahmotelmat. Kuva vaikuttaa pikemminkin selkeältä luonnokselta, jonka perusteella taiteilija on tehnyt tai aikoo tehdä myöhemmin maalauksen.

Enckellin kuvassa näyttää olevan samanlaista hetkellisyyttä pariskunnan keskustelussa ja sirpalemaisuuutta kuvatavassa, mutta Kanervan fragmentaarisuus korostuu voimakkaampana.

Olen tässä luvussa käsitellyt Kanervan piirustuksia ihmisistä erilaisissa tilanteissa ja ravintoloissa. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan taiteilijan omakuvia ja hänen luomiaan muotokuvia. Tarkoituksena on hahmottaa, sisältävätkö omakuvat ja muotokuvat samanlaisia fragmentaarisia piirteitä kuin piirustukset vai onko niissä eroja.

3.2. Omakuvat vs. muotokuvat

Tämän luvun aluksi nostan käsiteltäväksi ensin Kanervan omakuvat ja niiden fragmentaariset piirteet. Sen jälkeen tarkastelen Kanervan maalaamia muotokuvia ja pyrin hahmottamaan omakuvien ja muotokuvien välisiä yhtäläisyyksiä ja/tai eroja. Sekä omakuvien että muotokuvien kohdalla esitän myös piirustuskokoelmasta muutamia piirustuksia painottamaan niiden yhtäläisyyksiä ja eroja vesiväreillä ja öljyväreillä maalattuihin omakuviin ja muotokuviin.

3.2.1. Taiteilijan omakuvien ominaispiirteitä

... *armoitettu värin runoilija ja subjektiivisen tuntemistavan horjumaton tulkki.*⁹⁰

Taidekriitikko Timo Valjakka mainitsee Galleria Mikkolassa vuonna 1987 pidetyn Kanervan yksityisnäyttelyn esittelytekstissä, että Kanerva on maisemakuvauksissa maalannut samasta kohteesta useita versioita, joissa on vain vähän eroja. Niistä muodostuu kuvasarja, joka kertoo Kanervan taidosta tuoda esiin näkemäänsä.⁹¹ Vaikka Valjakka puhuu maisemista, voisi hänen ajatustaan soveltaa myös Kanervan maalaamiin omakuviin, joita hän teki uransa aikana lukuisia. Aulikki Kanervalla on lista, jossa on tiedot 45 omakuvasta, mutta hän epäilee kuvia olevan vieläkin enemmän.⁹²

Kirjailija H. Ahtela eli oikealta nimeltään Einar Reuter (taidekriitikko, taidemaalari 1881–1968) kertoo hankkineensa Kanervan ensimmäisen omakuvan vuonna 1945. Kyseessä oli

⁹⁰ Taidekriitikko Einari Vehmas (1902–1980) kuvaili näin Aimo Kanervaa Suomen Taiteen Vuosikirjassa vuonna 1947. Vehmas jatkoi kuvaillen Kanervan tyyliä välillä rajuksi leimahdukseksi ja toisaalta ihastuttavan pelkistetyksi. Vehmas 1947, 31.

⁹¹ Valjakka 1987, 4.

⁹² Aulikki Kanervan sähköposti tekijälle 04.04.2020.

Taidehallin näyttelyssä myynnissä ollut teos vuodelta 1941, jonka hän osti suoraan taiteilijalta ja maksoi siitä 7000 mk. Niihin aikoihin Kanerva ei ollut vielä saanut tunnustusta taidemaailmassa eikä hänen teoksiaan ollut helppo myydä. Ahtelan mukaan teos näytti siltä kuin taiteilija olisi syövyttänyt *siihen sisintänsä*.⁹³

Aimo Kanervan vuonna 1941 maalaama omakuva (kuva 19) esittää taiteilijan kellertävää taustaa vasten. Taiteilijan kuva vaalean taustan kontrastina on erittäin tumma, niin kasvot kuin ylävartalo erottuvat selkeästi. Vain hieman punaista väriä siellä täällä on korostamassa otsaa, nenää, poskea, suuta ja kaulaa. Taiteilija on jättänyt näkyviin vahvat siveltimen jäljet, ja puserossa olevat siniset viivat vain korostavat tummaa vaikutelmaa. Kanerva on jättänyt näkyviin mm. mustia päänmuotoa myötäileviä hankausviivoja. Kellertävä taustaväri päänympärillä on kuin takaa tuleva valo, jopa sädekehänomainen kehys mustanpuhuville kasvoille. Kuvan reunoja kohti taustaväri hieman tummenee ja mukaan sekoittuu sinertävää väriä.

Taidehistorioitsija Salme Sarajas-Korte (1925–2017) kuvaili vuonna 1960 *Taide*-lehdessä em. teoksen värisävyjen kuultavan toisaalta runsaiden maalikerrosten läpi ja toisaalta olevan vain lähes olemattomiin hangattuja. Hän myös mainitsee, että omakuvassa näkyy jo piirteitä taiteilijan myöhempien omakuvien tyylistä. Sarajas-Korten mukaan Kanervan omakuvat heijastavat taiteilijan sisintä:

*... omakuva on hänelle synteesi. Se on ”ihmisen kuva”, olento, joka on vaipunut raskaaseen olemassaoloonsa ja menettänyt yksilölliset piirteensä. Itsessään taiteilija löytää koko maailman ja koko olevaisuus projisoituu häneen.*⁹⁴

Runoilija Åke Gulin (1906–1988) löysi myös Kanervan omakuvista voimaa ja läpikuultavia taustavärejä, joita korostaa tummasävyinen taiteilijan omakuva luoden syvyysvaikutelman teokseen.⁹⁵ Saman tyyppistä tummaa väriskaalaa vasten vaaleampaa taustaa on Kanerva käyttänyt myös omakuvissa vuosilta 1945 (kuva 20) ja 1946 (kuva 21).

Kanervalle musta oli tärkeä väri. Se juonsi nuoruuden vaatetukseen, jolloin hän käytti mustaa solmiota ja hattua.⁹⁶ Waltari muistelee teoksessaan, kuinka Kanerva oli joskus esittänyt ristiriitaisen ajatuksen, että mustan pitäisi olla ainoa taiteilijan tarvitsema väri.⁹⁷

⁹³ Ahtela, H. [Einar Reuter] 1970, 86.

⁹⁴ Sarajas-Korte 1960, 46–47.

⁹⁵ Gulin 1978, 88–89.

⁹⁶ Kanerva 1989, 14.

⁹⁷ Waltari 1977, passim.

Taidehistorioitsija Elina Heikka kirjoitti Kanervan käyttäneen mustaa sekä itse värinä, ääriivoissa ja myös tehosteena muiden värien tummentamisessa. Taiteilija käytti väriä joskus vain hienovaraisesti korostamaan kuvaa, kuten vuoden 1952 maalauksessa *Kannu (kuva 22)*.⁹⁸ Kanerva itse kuvailee vuosien 1945–47 aikana tekemiään töitään kuin niissä olisi päässyt irti sotavuosina kertyneet tunteet. Tämän jälkeen hän halusi muutosta, jotta voisi kehittyä edelleen.⁹⁹

Edellä mainitut 1940-luvun muotokuvien tummat sävyt ja keskeneräisyyden tunne erottuvat selkeästi, jos rinnalle asetetaan vuonna 1946 taidemaalari Ester Heleniuksen (1875–1955) maalaama muotokuva Aimo Kanervasta (kuva 23). Helenius ihaili Enckellin värien käyttöä ja pyrki omassa taiteessaan yhdistämään värien maailmaa mystiikan olemukseen.¹⁰⁰ On mielenkiintoista havaita, miten eri tavalla Kanerva näki itsensä verrattuna siihen, miten Helenius näki hänet. Heleniuksen teoksessa on kirkkaat värit ja selkeät yksityiskohdat. Kanervalla taas tumma väri lähes peittää yksityiskohdat. Asento on molemmissa samantyyppinen, hieman viisto etuprofiili. Kanerva on teoksessaan kääntänyt päänsä vastakkaiseen suuntaan kuin Heleniuksen kuvassa. Omakuvassa taiteilijalla on kuitenkin pää pystyssä ja silmät auki, kun vastaavasti Heleniuksen teoksessa hänellä on silmät kiinni ja pää hieman painunut alaspäin. Vaikka Heleniuksen teoksessa on siveltimen käytöllä ja mahdollisesti hankaamalla saatu pinnan epätasaisuutta, vaikuttaa se kuitenkin Kanervan omakuvaan verrattuna täysin valmiilta. Kanervan luonnosmaisuuksien mustan päävärin käytössä ja vaaleassa taustassa on kuin vastakohta Heleniuksen teokselle. Ja kuitenkin molemmissa kuvissa on sama henkilö samana vuonna maalattuna.

Gulinin mainitsema syvyyden tunne nousee keltaisen, mustan ja/tai sinisen vastakohtaisuudesta kaikissa kolmessa Kanervan omakuvateoksessa teoksessa 1940-luvulta. Niissä tausta ikään kuin hehkuu ja Kanervan hahmo nousee vahvasti etualalle.

Taidemaalari Wassily Kandisky (1866–1944) kuvailee värien ominaisuuksia teoksessa *Kandisky: Taiteen henkisestä sisällöstä*. Hänen mukaansa värit voivat olla lämpimiä tai kylmiä ja jakautua lisäksi vaaleisiin ja tummiin sävyihin. Keltainen ja sininen ovat perustana sävyjen lämmön tai kylmyyden mieltämisessä. Voidaan ajatella, että värit ovat linjassa, jolla ne lähenevät katsojaa tai siirtyvät hänestä kauemmaksi sävystä riippuen. Värin aineellisuus muuttuu, mutta väri itsessään pysyy samana samalla, kun ne kulkevat vaakasuoraa linjaa. Näin

⁹⁸ Heikka 2003, 26.

⁹⁹ Kanerva 1989, 66.

¹⁰⁰ Reitala 1990, 236.

lämpimät sävyt tulevat lähelle katsojaa, kun kylmät puolestaan menevät kauemmaksi. Vastakohtat musta ja valkoinen vastaavasti tuovat väriin tumman tai vaalean sävyn ja saavat väriin myös liikkeen katsojan luo tai pois päin. Väreissä tuntuu, että keltainen väri luo ympärilleen liikettä jälleen kohti katsojaa, kun sininen vetäytyy pois päin kohti omaa keskustaansa. Vaikutusta korostaa valkoisen liittäminen keltaiseen (vaaleus) ja mustan siniseen (tummuus). Valkoinen haalistaa ja voi jopa häivyttää, kun musta voimistaa sävyjä.¹⁰¹

Jos tarkastellaan vuosien 1941, 1945 ja 1946 teoksia Kandiskyn ajatuksia vasten, voi niistä löytää keltaisen laajenemaan pyrkivän vaikutuksen ja vastaavasti sinimustan hahmon ikään kuin keräävän värit kasaan ja painuvan hahmon sisään. Ensivaikutelmana näyttää, että hahmo on etualalla ja vaalean kellertävä tausta jää syvyydessä kauas taakse. Kuitenkin, jos kuvaa katsoo todella keskittyneesti ja suhteellisen pitkään, voi mielessään nähdä kuinka tumma hahmo ikään kuin painuu taustan sisään. Taustan keltainen pyrkii kohti etualaa ja sitä katsovaa ja sininen/musta painuu taaksepäin. Samalla kellertävän taustan vaaleus ja siihen sekoittuvat siniharmaat korostusvärit luovat vaikutelman taustan keskeneräisyydestä. Raaputusjäljet, esimerkiksi jokaisessa kuvassa pään ympäristössä olevat mustat viivat, tuovat mieleen Blochin mainitseman tarkoituksellisen keskeneräisyyden. Taiteilija on halunnut jättää raaputusjäljet näkyviin.

Kaikissa kolmessa kuvassa myös itse hahmo on luonnosmainen. Vaikka järki toteaa, että tämä on valmis teos, tuntuu siinä olevan keskeneräisyyttä. Kirjasta otetun valokuvan perusteella on vaikea sanoa, onko taiteilija jättänyt joitain kohtia maalaamatta niin, että taustakankaan valkoinen tulee maalauksesta läpi vai onko hän hangannut ja raapinut pintaa niin, että siellä täällä kuultaa valkeaa. Joka tapauksessa mustan vahva pääväri ja siihen istutetut pienet värikorostukset jättävät Lahelman ja *non finito* -ajatusten mukaisesti katsojan päätettäväksi onko teos valmis vai ei. Myös omakuvassa vuodelta 1943 (kuva 24) on samanlaista läpikuultavuutta ja taustakankaan heijastumista maalin läpi. Siinä on myös samaa mustan päävärin valta-asemaa kuin edellä mainituissa omakuvissa.

Vuonna 1943 Kanerva maalasi myös toisen omakuvan, *Kontupohjan omakuvan* (kuva 25), joka poikkeaa edellisistä teoksista värityksensä puolesta. Se näyttää ehkä jopa piirustukselta, vaikka on öljyväreillä maalattu. Värimaailma on huomattavasti monipuolisempi ja kirkkaampi kuin edellisissä mustanpuhuvissa teoksissa. Omakuvan hahmo on maalattu kyllä mustilla, terävillä ääri viivoilla, mutta kasvojen ja koko kuvan vaaleus poikkeaa merkittävästi edellisistä.

¹⁰¹ Kandinsky 1981, 79–80.

Valkoisia kasvoja Kanerva on korostanut todella terävillä siveltimenvedoilla nenän, suun ja silmien kohdalla sekä muutamilla keltaisilla ja harmailla väriläikillä. Kasvojen valkoinen väri ikään kuin sulautuu saman väriseen taustaan. Taustan vaaleus tuo kuvaan tunteen keskeneräisyydestä, joka odottaa taiteilijan viimeistelyä. Varsinkin, jos kuva asetetaan rinnakkain edellisten omakuvien kanssa, nousee mieleen ajatus, että taustaväritys vielä puuttuu.

Kuitenkin teosta tarkemmin katsoessa voi huomata, että luonnosmaisuus on sen vahvuus. Valkoisuus, kirkkaat värit ja terävät mustat viivat luovat vaikutelman siitä, että taiteilija on halunnut tehdä täysin erilaista kuin aiemmin. Myös silmät ovat selkeämmin näkyvissä kuin edellä mainituissa kuvissa. Kanerva on itse kertonut olleensa tyytyväinen teokseen ja antoi myös tarkkoja ohjeita isälleen kehyksien hankintaan. Hänelle oli tärkeää, että oikeanpuoleinen osa teosta on hyvin esillä kokonaisuudessaan.¹⁰² Kanerva miehineen olivat sota-aikana useissa eri kaupungeissa ja kylissä Karjalassa.¹⁰³ Vuonna 1943 he viettivät jonkin aikaa Kontupohjassa. Kanerva kuvailee paikkaa ikäväksi ja masentavaksi, kaupungin asukkaat olivat lähteneet eikä sieltä löytynyt mieleistä maalattavaa. Niinpä hän käytti itseään ja teki *Kontupohjan omakuvan*.¹⁰⁴

Kun edellä mainitut omakuvat asetetaan rinnakkain, on niistä helppo havaita samankaltaisuutta taiteilijan asennossa. Kaikissa on asento hieman sivuttain, ei suoraan kohti katsojaa. Sama toistuu myös vuonna 1952 maalatussa *Punapohjaisessa omakuvassa* (kuva 26), joka on Kansallisgallerian omistuksessa ja Ateneumin taidemuseon muotokuvagalleriassa esillä.

Teos poikkeaa edellisistä siinä, että tausta on nimensä mukaisesti kokonaan punainen. Se ei ole niin värejä läpipäästävä kuin edellisten kolmen taustat. Taustaa on taiteilija kyllä raaputtanut, mutta siitä huolimatta se näyttää tasaiselta ja yksiväriseltä. Toinen huomiota herättävä seikka on siniharmaan värin käyttö ihon värinä. Enää ei aiempia omakuvia hallinnut musta ole kasvojen väri eikä myöskään Kontupohjan valkoiset kasvot. Siniharmaissa kasvoissa on taiteilija korostanut mm. ruskealla piirteitä, mutta varsinkin kauempaa katsottuna kasvot näyttävät tasaisemmin maalatuilta kuin aiemmissa omakuvissa. Kanerva itse kertoo tehneensä

¹⁰² Kanerva 1989, 50–51.

¹⁰³ Kanerva haavoittui aivan talvisodan lopussa ja siitä toipuminen vei kauan. Kanerva 1989, 32–33. Jatkosodassa hän oli ilmasuojelukomppanian vänrikki. Haavoittumisen vuoksi komentopaikat olivat lähinnä rajan tuntumassa erilaisissa kylissä, joissa pääosin oli rauhallista. Siellä hänellä oli mahdollisuus myös tehdä taidetta. Kanerva 1989, 41–43.

¹⁰⁴ Kanerva 1989, 50.

teoksen Otalammella vastapainoksi siellä maalaamilleen tummille kuusikoille¹⁰⁵ (kuvat 27 ja 28).¹⁰⁶

Teosta katsoessa tulee vaikutelma, että taiteilija katsoo suoraan katsojaan, kuten edellisissäkin omakuvissa. Tarkemmin katsoessa voi kuitenkin mieltää katseen olevan vain lähes suoraan katsojaan, hieman ehkä vinosti alaspäin. Sama toistuu kaikissa Kanervan omakuvissa, mutta *Punapohjaisessa omakuvassa* katsekontakti tuntuu tässä vahvemmalta kuin aiemmin maalatuissa omakuvissa, joissa musta maali häivyttää katseen hieman sen varjoon. Vaikka asento on kaikissa neljässä maalauksessa lähes sama, vaikuttaa punapohjaisen teoksen hahmo olevan suuremmin kohti tarkkailijaa.

Mikäli katse tosiaan on hieman alaviistoon (kuva 29, yksityiskohta teoksesta), herää kysymys, missä taiteilijalla on ollut peili tätä ja vastaavasti muita teosta tehdessään. Onko peili ollut alempana taiteilijaa vastapäätä? Aulikki Kanervan mukaan taiteilija käytti työhuoneessaan suurta peiliä, jonka hän asetteli nojatuolin selkänojaa vasten. Muualla, jo sotavuosina maalatessaan, on hän käyttänyt peiliä, jonka on käsiinsä saanut. Aulikki Kanerva ei muista kuitenkaan itse olleensa todistamassa omakuvan maalaushetkiä.¹⁰⁷

Kuusamo korostaa kuinka katsojina asetamme omakuvan tarinan, joka kertoo taiteilijasta ja hänen yksityiselämästään. On kuitenkin huomattava, että kuva on taiteilijan maalaama taideteos. Se ei ole kertomus hänen elämästään vaan kuva, jonka hän on maalannut henkilöstä. Derrida on havainnut tämän kirjoittaessaan, että omakuvateos tarvitsee taiteilijalta tiedon, että kyseessä on omakuva. Ilman tällaista tietoa voi teos olla vain muotokuva jostakin henkilöstä.¹⁰⁸

Taidekriitikko Michael Fried käsittelee 1996 julkaistussa teoksessa *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s* Derridan kuvausta taidemaalari Henri Fantin-Latourin (1836–1904) omakuvista. Derridan ajatuksen¹⁰⁹ mukaan meillä ei ole tarkkaa varmuutta siitä, että näkemämme Fantinin omakuva on taiteilijan heijastus peilistä. Omakuvissa emme näe peiliä emmekä sitä, mitä taiteilijan käsi tekee ja mitä todellisuudessa maalaa. On aina myös mahdollista, että taiteilija ei olekaan kuvannut itseään maalaamassa itseään vaan esimerkiksi

¹⁰⁵ Kanerva 1989, 71.

¹⁰⁶ Kuvat ovat esimerkkejä 1951–1953 tehdyistä kuusikkomaalauksista. Tämän tutkielman puitteissa oli mahdotonta löytää juuri se vesivärimaalauksista, josta Kanerva kertoo *Omakuva*-teoksessa. Oheiset kuvat on kuitenkin maalattu samoihin aikoihin ja toimivat esimerkkinä tummista puista, joita Kanerva mielellään maalasi niin vesiväreillä kuin öljyväreilläkin.

¹⁰⁷ Aulikki Kanervan sähköposti tekijälle 04.04.2020.

¹⁰⁸ Kuusamo 2010, 98–101.

¹⁰⁹ Derrida käyttää termiä ”*hypothesis of sight*” ja ”*hypothesis of intuition*”. Fried 1996, 367.

toisen henkilön tekemässä jotain muuta. Jää siis arvailun varaan, olemmeko me katsojina siinä, missä taiteilijalla on ollut peili.¹¹⁰

Lahelman mukaan taiteilija maalaa omakuvaan näkemänsä peilikuvan, mutta myös omat ajatuksensa omasta taiteestaan ja roolistaan taiteilijana. Omakuva on siis yhdistelmä teoksen kohdetta ja sen tekijää. Omakuvaa maalatessaan taiteilijalla on vapaus esittää kuvansa oman mielensä mukaisesti sitä muokaten toisin kuin toisesta ihmisestä muotokuvaa maalatessa. Silloin hänellä on vähemmän ilmaisun vapautta. Se ei kerro katsojalle taiteilijasta sen enempää kuin mikä tahansa muu saman taiteilijan maalaus. Tämän sisäistäminen on katsojalle haastavaa, sillä katsoja kuvittelee näkevänsä omakuvassa taiteilijan todellisen peilikuvan. 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alkupuolella taiteilijat ymmärsivät, että omakuvan teossa oli helpompaa maalata oma ulkonäkö kuin saada näkyviin oma sisin.¹¹¹

Semiootikko Juri Lotmann (1922–1993) on tuonut termin *autokommunikaatio*¹¹² kuvailemaan henkilön keskustelua itsensä kanssa. Se on erilaista kuin henkilön viestintä toiselle henkilölle. Itsensä kanssa käyty keskustelu tai viestintä auttaa hahmottamaan omia ajatuksiaan tai tunteitaan. Esimerkiksi henkilö voi kirjoittaa ajatuksiaan päiväkirjaan ja samalla selkiyttää niitä. Myös omakuvan Lotmann mieltää vastaavaksi tavaksi kartoittaa omia tuntojaan. Kuitenkin valmista teosta katsoessaan katsoja heijastaa siihen myös omat ajatuksensa. On siis mahdotonta tavoittaa täysin sitä *autokommunikaatiota*, jota taiteilija on käynyt teosta maalatessaan, katsoja voi vain kuvitella sen.¹¹³

Saksalaisen taidehistorioitsija Erika Billeterin (1927–2011) mukaan omakuva ei ole enää taiteilijan itsetutkiskelua tai kuvausta eletystä elämästä. Hän käyttää itseään aihemateriaalina, jolloin omakuvassa taiteilija on sekä väline että kuvan lähde. Vain taiteilija itse voi selittää mitä omakuva esittää. Lahelma esittää omakuvan sisällön muuttuneen kysymyksestä kuka minä olen kysymykseksi mitä tarkoittaa minä.¹¹⁴

Filosofi Arthur Danto (1924–2013) käsittelee ajatusta, että taiteilija tarjoaa teoksellaan katsojalle mahdollisuuden kurkistaa elämää taiteilijan silmien kautta ja samalla kokea kuvan aikaansaamia tuntemuksia¹¹⁵ Danton ajatusta seuraten voi ajatella, että Kanervan teokset vetävät katsojan taiteilijan maailmaan irti suorasta todellisuudesta. Kanervan omakuvat ovat

¹¹⁰ Fried 1996, 367–370.

¹¹¹ Lahelma 2014, 77–81.

¹¹² Kuusamo 2010, 107.

¹¹³ Kuusamo 2010, 107–109.

¹¹⁴ Lahelma 2014, 243–244.

¹¹⁵ Eldridge 2009, 90–91.

kuin vahvojen tunteiden tallennettuja hetkiä. Tämä näkyy varsinkin mustan sävyttämässä omakuvissa. Ehkä juuri tämä tunteen tallentaminen tuo teoksiin hetkellisyyttä. Toisaalta myös Gombrichin ajatusta maalausketken tapahtumien näkyvyydestä teoksessa seuraten voisi kuvitella Kanervan omakuvista näkyvän, kuinka taiteilijan katse on kääntynyt oletetun peilin ja maalauskancaan välillä. Liike peilistä kankaaseen ja takaisin peiliin voisi selittää omakuvien hieman vinon katseen.

Mielenkiintoinen vertailukohta *Punapohjaiselle omakuvulle* on taidemaalari Mikko Laasion (1913–1997) omakuva, jonka hän maalasi 1959 eli 7 vuotta Kanervan omakuvaa myöhemmin (kuva 30). Laasio oli Kanervan opiskelutoveri Taideyhdistyksen piirustuskoulussa ja hän kuului Kanervan tapaan *Lokakuun ryhmään*. Hänet tunnetaan maisema- ja asetelmamaalauksista.¹¹⁶

Laasion omakuvaa reunustaa vaalean harmaa ja lähes valkoinen tausta, joka ei ole tasainen. Samoin kuin Kanervan teoksessa, on tässäkin vartalosta nähtävissä vain hartiat ja hieman ylävartaloa. Yhtäläisyyttä tuo myös maalauksen alareunan valkoisuus, joka kuitenkin on Laasiolla epätasaisempaa kuin Kanervalla. Kanervan alaosan valkoisuus keskittyy pääasiassa vartalon kohdalle, kun Laasiolla se ylettyy laidasta laitaan.

Toisin kuin Kanervalla, Laasio on maalannut kasvot vaaleammalla värillä ja sen vuoksi niissä korostuu yksityiskohdat selvemmin kuin Kanervan teoksessa. Tämä on ehkä syy siihen, että eitasaisesta taustasta huolimatta Laasion teos näyttää viimeistellymmältä kuin Kanervan työ. Kanervalla toki tausta tuo viimeistellyn tuntua, mutta itse taiteilijan kuva vaikuttaa ehkä juuri hieman epäselvien piirteiden vuoksi ei-valmiilta.

Lisäksi Kanervan teoksesta nousee vartalon valkoisuudesta johtuen luonnosmainen tunne. Ensin kuvaa nopeasti katsoessa on helppo ajatella, että taiteilija on jättänyt vartalon alareunan maalaamatta ja kankaan valkoisuuden näkyviin. Tarkemmin teosta tutkittaessa voi huomata, että se osa teosta on maalattu valkoisella maalilla, ei jätetty vain maalamatta (kuvat 31a ja 31b). Kuitenkin valkoisen maalin levitystapa epätasaisesti tuo mieleen kysymyksen teoksen keskeneräisyydestä. Keskeneräisyys puolestaan korostaa aikaa, kuinka kauan taiteilija on teosta tehnyt ja aikooko hän vielä käyttää paljon aikaa sen viimeistelyyn. Tämä on tietyllä tapaa ristiriitainen tunne teosta katsoessa, sillä teoksen signeeraus kuitenkin osoittaa, että viimeistelyä ei enää tule.

¹¹⁶ Tervo 2007, 231.

Taiteilija käyttää paljon aikaa maalatessaan omakuvan. Ei vain itse maalaaminen vaan myös peili ja välineet pitää asetella oikein. Sen lisäksi itse maalausprosessi kestää.¹¹⁷ Kuusamo mainitsee Derridan jättävän vastaamatta kysymykseen siitä, miten kauan taiteilija maalasi teosta. Voimme myös suurpiirteisesti jäljittää ajankohdan teoksen maalaamiselle, mutta itse taideteoksesta se ei näy.¹¹⁸ Kanervan teoksissa on kyllä signeerauksessa usein myös vuosiluku tai vuosiluvut, mutta itse omakuva ei meille kerro tarkkaa ajankohtaa tai ajanjaksoa sen teolle. Taiteilija on antanut joitakin viitteitä ajankohdista omakuvassa, jonka Kanerva aloitti ennen ensimmäisen vaimonsa Veeran kuolemaa vuonna 1978 (kuvat 32). Taiteilija on kertonut, kuinka hän kymmenen vuotta myöhemmin päätti, että teos oli valmis ja laittoi vuosiluvun 1988 teokseen signeerauksen viereen.¹¹⁹ Vaikka emme voi tästäkään teoksesta päätellä niitä hetkiä, jolloin Kanerva työsti teosta, antavat vuosiluvut kuitenkin Garrettin ajatusten mukaisesti jonkinlaisen aikajanan teoksen valmistusprosessille ja tuovat siten ajan osaksi kuvaa.

Tämä teos on mielenkiintoinen myös sen vuoksi, että se poikkeaa aiemmin mainituista omakuvista. Tässä taiteilijan kasvot ja silmät ovat suoraan kohti katsojaa ja se vaikuttaa viimeistellymmältä kuin aiemmin mainitut maalaukset. Kasvoissa, hiuksissa ja vartalon yläosassa on tarkkoja yksityiskohtia, eikä kuvan alaosa katoa valkoiseen kuten esimerkiksi *Punapohjaisessa omakuvassa*. Vaikka kuvan läpi kuultaa valkoista varsinkin takissa, yksityiskohtaiset ja terävät reunaviivat poistavat teoksesta keskeneräisyyden tunteen. Kuva muistuttaa omakuvia enemmän muotokuvaa toisesta henkilöstä. Muotokuvamaisuutta korostaa myös se, että omakuvaa ei esitä vain päätä ja olkapäitä vaan esittää enemmän, aina lähes vyötärölle asti. Kuvasta on helppo kuvitella, että malli eli taiteilija itse istuu kädet sylissä samoin kuin usein muotokuvissa on malli esitetty. Teos on kokonaisvaltaisempi kuin pelkkää yläruumista esittelevät omakuvat. Lisäksi kuvassa on vahva syvyysvaikutelma, joka näkyy taiteilijan selkeänä erottumisena taustasta ja vielä lisäksi pään ikään kuin työntymisenä eteenpäin. Myös nämä seikat korostavat sitä, että kyseessä on valmis teos. Kanerva on sanonut muokanneensa ja hanganneensa kuvaa paljon¹²⁰ ja siitä on jälkiä näkyvissä. Ne kuitenkin sulautuvat kuvaan niin täydellisesti, että keskeneräisyyden tunne katoaa.

Myös Kanervan piirustuksissa on usein johtolankoja ajankohtaan. Ne on usein päivätty ja joissain jopa maininta missä tilanteessa kuva on piirretty. Näin ne ovat Kuusamon mainitsemia johtolankoja, mutta niistäkään ei voi päätellä nimenomaista hetkeä, ellei ole ollut taiteilijan

¹¹⁷ Kuusamo 2010, 112.

¹¹⁸ Kuusamo 2010, 114–115.

¹¹⁹ Kanerva 1989, 150.

¹²⁰ Kanerva 1989, 150.

mukana tilanteessa. Kanervan piirustuksessa *5.7.77 Kitsi Omakuva allergialäikkä otsassa* (kuva 33) on hyvin tarkoin määritelty missä ja minä päivänä kuva on piirretty. Kanerva on itse kertonut, kuinka toisena Ketomellan kesänä hän sai itikoiden pistoista allergiaa ja joutui käymään Muoniossa lääkärin luona. Hän on myös kertonut, että silloin hän piirsi kyseisen kuvan.¹²¹ Aika on siis nähtävissä päivätasolla piirustuksessa. Meidän olisi kuitenkin mahdotonta määrittää kuvaa omakuvaksi ilman taiteilijan tarkentavaa kirjoitusta. Ilman näitä merkkejä kyseessä olisi vain kuva jostain henkilöstä, jolla on jotain punaista kasvoissa. Kanervan kertomuksen ja kuvassa olevien merkkien avulla voimme nähdä ajallisen tapahtuman taiteilijan elämästä.

Gulinin mukaan Kanervan myöhemmissä omakuvissa korostuu mustalla tehdyt yksilölliset ominaisuudet.¹²² Niissä on Gulinin mainitsemien piirteiden korostuksen ja vaalean taustan vuoksi vieläkin enemmän fragmentaarisuuden tunnetta kuin varhemmissa omakuvissa. Kanervan litografioissa vuodelta 1989 mustat henkilön piirteet korostuvat taustaa vasten. Maaliskuussa 1989 tehdyissä kahdessa kuvassa on valkoinen tausta (kuvat 34 ja 35) ja kahdessa myöhemmin samana vuonna tehdyissä tummempi, mustasävyinen tausta (kuvat 36 ja 37).

Kanerva on kuvaillut kuinka hän kuvanveistäjä Kain Tapperin (1930–2004) kanssa perehtyivät ensimmäistä kertaa litografiamenetelmään talvella 1988. Kanerva teki muotokuvia Tapperista ja päinvastoin. Menetelmä oli molemmille uusi ja varsinaiset valmiit kuvat he näkivät vasta kesän jälkeen.¹²³

Verrattaessa vuoden 1989 neljää litografiaa keskenään, on jokaisessa erilainen mies erilaisin ilmein. Kuitenkin jokainen on tehty samalla tekniikalla ja samasta henkilöstä. Omakuvissa korostuu luonnosmaisuuksia taiteilijalle tyypillisellä tavalla häivyttämällä hartialinjan alapuolinen vartalon osa vähitellen näkymättömiin ja korostamalla pään sekä kasvojen osuutta. Ilmeet luovat kuvan hetkestä, joka on pikaisesti vangittu paperille. Kasvojen jokainen yksityiskohta on tarkoin harkittu, ja ne korostavat Kanervan kasvojen ominaisuuksia. Kuitenkin on yllättävää havaita, miten erilaisia litografiat ovat toisiinsa verrattuna juuri kasvojen ilmeiden kohdalta.

Kun Kanervan litografioiden rinnalle asetetaan taidemaalari Sam Vannin (1908–1992) omakuva vuodelta 1950 (kuva 38), voi huomata niissä eroja. Vaikka menetelmä on ollut molemmilla taitelijoilla sama, näkyy Kanervan teoksissa hänelle tyypillinen luonnosmaisuuksia

¹²¹ Kanerva 1989, 110.

¹²² Gulin 1978, 89–91.

¹²³ Kanerva 1989, 142–143.

yksityiskohdista huolimatta. Vannin omakuvan detaljit ovat terävämpiä ja vieläkin tarkempia kuin Kanervalla ja tekevät kuvasta viimeistellymmän näköisen kuin Kanervan teokset. Tummataustaisissa litografioissa on vielä valkostaustaisiakin suurempi ero Vannin teokseen. Kuitenkaan missään edellä mainituissa detaljit eivät ole palapelin osien kaltaisia fragmentteja vaan enemmänkin kokonaisuutta korostavia yksityiskohtia. Kyse ei siis ole irrallisista fragmenteista vaan kohtia teoksessa, jotka tuovat kokonaisuuden esiin. Vannilla detaljit korostavat kasvojen osia, silmiä, nenää ja suuta luoden niiden avulla taiteilija kasvot. Kanerva käyttää yksityiskohtia paikoitellen, kuten korostamaan terävää nenää. Hän kuitenkin pehmentää yksityiskohdan merkitystä tummilla varjostuksilla, jotka saavat katseen kiinnittymään enemmänkin kokonaisuuteen. Varjostukset itsessään toimivat siis detaljeina, jotka korostavat koko kuvaa ja luovat tunteen luonnosmaisuudesta. Vannilla vastaavasti varjostukset toimivat päinvastoin detaljien korostajana.

Tässä luvussa olen tarkastellut Kanervan omakuvia ja niiden ominaispiirteitä. Seuraavaksi siirryn Kanervan maalaamiin muotokuvaan. Muotokuvien tarkastelussa nostan luvun lopussa vertailukohteiksi myös muutaman Kanervan vesiväreillä maalaaman teoksen.

3.2.2. Muotokuvien eroja ja yhtäläisyyksiä omakuviin

*Pyrkimyksenäni on niin maisema- kuin henkilökuvassa etsiä totuus aiheesta. Pyrkimys on löytää totuus pelkistämisen kautta. Minä todella yritän löytää luonnosta ja ihmisestä sen mikä siinä puhuu, toisin sanoen karsimaan epäolennaisuudet. Tämä ei estä minua tutkimasta yksityiskohtia...*¹²⁴

Tässä luvussa tutkin Aimo Kanervan maalaamia muotokuvia. Useimmat muotokuvat esittivät hänen ystäviään tai heidän lapsiaan ja idea niihin tuli Kanervalta.¹²⁵ Teokset *Kasvot* (kuva 39) ja *Taidekauppia S, Sivori* (kuva 40) 1940-luvulta muistuttavat Kontupohjassa tehtyä omakuvaa (kuva 25). Muotokuvissa ei ole aikaisempien omakuvien kaltaista mustan värin valta-asemaa, vaikka molemmissa on vaatetus tehty tummalla. Molemmissa muotokuvissa kasvojen vaaleus korostaa mustia ääri viivoja samoin kuin Kontupohjan kuvassakin. Myös teosten taustaväritys ikään kuin työntää hahmot etualalle kaikissa kolmessa teoksessa.

¹²⁴ Tauriainen 1993, 23–24.

¹²⁵ Aulikki Kanervan sähköposti tekijälle 18.03.2021.

Taidehistorioitsija Leena Peltola (1921–2008) kuvailee Kanervan olleen taidemaalareiden Tyko Sallisen (1879–1955) ja Eemu Myntin (1890–1943) manttelinperijä nuorten taitelijoiden johtamisessa. Kanerva oli Peltolan mukaan vahvan ilmaisun taiteilija, joka piti kiinni omasta visiostaan. Hänen muotokuvissaan on nähtävissä voimakkaita ekspressionismin piirteitä.¹²⁶ Timo Valjakan mukaan Kanervan taiteesta löydetään usein viitteitä Schjerfbeckiin, Salliseen, Cézanneen ja jopa itämaiseen taiteeseen. Ehkä näin onkin, mutta Valjakan mielestä kyseessä on pikemminkin tapa tehdä taidetta kuin samanlaisista ominaisuuksista.¹²⁷

Myös taidehistorioitsija Erik Kruskopfin mukaan Aimo Kanerva voidaan lukea ekspressionistisen taiteen tekijäksi, mutta hänen taiteensa oli erittäin persoonallista ja poikkesi Sallisen ja Myntin tyylistä. Kanerva edusti taiteilijapolvea, joka herätti kiinnostusta sodan loputtua. Kanervan teokset olivat muotokieleltään Sallista ja Mynttiä minimaalisempia ja siten nykyaikaisempia kuin muiden 1940-luvun lopun taiteilijoiden teokset. Kanervalle jäi taiteeseen yksilöllinen ilmaisutapa, jossa kuvallisuuden rakenteessa on tietynlaista liikkumavaraa.¹²⁸ Tulkitsen Kruskopfin tässä tarkoittavan nimenomaan Kanervan taiteesta löytyvää fragmentaarisuutta. Hänen kuvistaan on helppo nähdä mitä niissä esitetään, mutta teoksissa on lähes aina mukana luonnosmaisuus ja hetken olemus. Tämä näkyy hyvin edellä mainituissa muotokuvissa ja *Kontupohjan omakuvassa*, joissa lähes piirustuksenomainen kuvaustapa jättää teokset keskeneräisen tuntuiseksi. Vaikka teokset ovat kaikki öljyväreillä maalattuja, voisi niitä kuvitella väriliiduilla piirretyiksi. Näistä kolmesta maalauksesta *Kasvot*-teos on viimeistellyimmän tuntuinen lähinnä monipuolisen väriskaalansa vuoksi. *Omakuvassa* ja *Sivorin muotokuvassa* väripaletti on niukempaa varsinkin kasvojen kohdalla.

Mielenkiintoinen vertailuteos Kanervan *Taidekauppias S, Sivorin muotokuvalla* on kymmenen vuotta myöhemmin, 1956 taidemaalari Unto Koistisen (1917–1994) maalaama teos *Jorma* (kuva 41). Kyseessä on öljyvärimaalauksena, joka ensi silmäyksellä se muistuttaa hyvin paljon Kanervan teosta. Kruskopf on kirjoittanut Koistisen taiteelle olleen tyypillistä muotokuvissa pidennetyt, vakavat hahmot ja sinivihreä värimaailma.¹²⁹ Kruskopfin mainitsevat elementit näkyvät *Jorma*-teoksessa selkeästi. Alaspäin painunut pää tuo kuvaan surumielisyyttä. Vaikka Kanervan teoksessa on myös hahmo kääntänyt katseensa hieman alaspäin, ei siitä nouse melankolista tunnetta. Yhdennäköisyys johtuu lähes piirustuksenomaisesta siveltimenkäytöstä ja kasvojen muodoista ja vaaleasta värityksestä, joille tumma asu antaa vahvan kontrastin.

¹²⁶ Rác & Peltola 1977, 318.

¹²⁷ Valjakka 1987, 4.

¹²⁸ Kruskopf 1990, 85–86.

¹²⁹ Kruskopf 1990, 105–106.

Koistisen teos on kuitenkin huomattavasti tarkempi yksityiskohtien esittämisessä ja luo teoksesta viimeistellymmän kuvan. On kuin Kanervan teos olisi ollut luonnos Koistisen kuvaan, vaikka kuvattavat kohteet ovatkin eri henkilöitä eri vuosikymmeniltä.

Vuonna 1953 Kanerva perheineen muutti Helsingin Tempelikadun asuntoon, joka oli ollut samana vuonna menehtyneen taidemaalari Verner Thomén (1878–1953) ateljee. Uusi työtila mahdollisti sen, että ystävät saattoivat tulla sinne maalattaviksi. Monet Kanervan muotokuvista esittävät kirjailijoita¹³⁰. Näitä hän aloitti maalaamaan uudessa työhuoneessa *kirjailija Mika Waltarin muotokuvalla* vuonna 1956 (kuva 42).¹³¹

Michael Friedin mukaan Fantin-Latourin henkilökuvat ovat niin todellisia, että katsoja mielsi henkilöt eläviksi malleiksi eikä niinkään taiteilijan muokkaaman henkilöksi. Teoksen ihminen näytti siltä, että häntä ei ole ennen ikuistettu maalaukseen ja että hän on kuvassa täysin luonnollisesti poseeraamatta.¹³² Samaa voisi sanoa Kanervan öljyvärein maalatusta Waltarin muotokuvasta. Kuvassa kirjailija on sinistä taustaa vasten selkeästi erottuva hahmo, jonka kasvojen yksilölliset piirteet on hyvin tarkasti kuvattu. Kanervalle ominaisesti hän on käyttänyt mustaa rajaamaan kasvojen muotoja, kuten suuta ja nenää. Kasvoilla käytetty monipuolinen värimaailma saa ne näyttämään eläviltä kuin kirjailija olisi parhaillaan läsnä eikä kyse olisi muotokuvasta.

Kanerva on kuvannut, kuinka hän suhtautui jo 1940-luvulta asti Waltariin kuin isähahmoon. Kuuluisa Waltari tuntui nuoresta opiskelijasta pikemminkin vanhemmalta kuin ikätoverilta. Maalauksen edetessä Kanerva pyrki oppimaan uutta mallistaan perehtymällä Waltarin kirjoittamaan *Sinuheen*. Kirja oli hänelle ennestään tuttu, mutta nyt hän etsi siitä viitteitä Waltarin luonteeseen. Hän myös liitti kuvaan järkälemäisyyttä, jota hän oli löytänyt puisista veistoksista.¹³³

Kuvataiteilija, tutkija Mika Karhun mukaan taiteilijat esittävät hahmot erilaisia kuvallisia vertauskuvia hyväksikäyttäen. Suorassa oleva koetaan myönteisten tunteiden asennoksi. Taiteilija voi myös käyttää vertauskuvallisia menetelmiä esittäessään kuvattavan katsetta ja silmiä. Silmät voivat kertoa, mitä ihminen tuntee ja miten hän suhtautuu sosiaaliseen ympäristöönsä. Katse ja henkilön asento tai ilme yhdessä voivat kertoa ihmisestä paljon.

¹³⁰ Kanerva luettelee *Omakuva*-kirjassa maalaamiaan kirjailijoita:” --- *Veijo Meri, Hannu Salama, Marko Tapio, Matti Hälli, Matti Kurjensaari, Jomppa Ojajarju, Pekka Kejonen ja kirjailijakenraali K.M. Wallenius.*” Kanerva 1989, 81.

¹³¹ Kanerva 1989, 86–87.

¹³² Fried 1996, 198–200.

¹³³ Kanerva 1989, 86–87.

Toisaalta taiteilija voi jättää katseen tai silmien varjoon, jolloin katsoja ei pysty tulkitsemaan kohdetta tai hänen tunteitaan.¹³⁴ Waltarin muotokuvassa malli istuu suorassa ja katsoo hieman alaspäin katsojan ohi. Asento korostaa Kanervan hakemaa järkälemäisyyttä. Silmien suunta jättää katsojan mallin ajatusten ulkopuolelle, kuten Karhu katsetta kuvailee. Kanerva on kirjassaan sanonut, että vaikka hän tapasi Waltaria usein maalauksen tekovaiheessa, jäi kirjailijan luonne kuitenkin hieman salaperäiseksi.¹³⁵ Ehkä siksi taiteilija kuvasi kohteen katsomassa jonnekin, jota ei katsoja voi saavuttaa.

Kuvan fragmentaarisuus on toisaalta selkeä, mutta toisaalta sitä on vaikea hahmottaa. Siveltimenvedot teoksessa, varsinkin vaatetuksessa kulkevat moneen suuntaan luoden elävyyttä ja syvyyttä puvun takkiin. Toisaalta myös tausta, jossa näkyy läpikuultavuutta ja paikoin teoksen työstön jälkiä (varsinkin käsivarsien ja pään alueella), tuo mieleen vuosien 1978–1988 aikana työstetyn omakuvan (kuva 32). Omakuva tosin on vaaleampi ja siksi ehkä myös hieman luonnosmaisempi versio Waltarin kuvasta. Omakuvassa on muotokuvaa enemmän jätetty tausta pilkottamaan teoksen kuvan läpi. Aulikki Kanervan mukaan taiteilija ei yleensä raaputtanut maalia vaan mieluummin jätti kankaan pinnan esiin.¹³⁶ Kanerva itse kertoo, kuinka hän kokee tyhjän taustakankaan valkoisuuden vaativaksi. Hän ei aina halunnut maalata sitä kokonaan piiloon vaan liitti sen osaksi teoksen värimaailmaa. Tällaisissa tapauksissa työstä toisinaan huomautettiin sen olevan viimeistelemätön. Toisinaan taas taiteilija halusi ehdottomasti koko taustavalkoisen piiloon.¹³⁷

Taidekriitikko Jean-Clarence Lambertin mukaan japanilaiselle taiteelle on tyypillistä, että taiteilija jättää teokseen tarkoituksella paljaita kohtia. Katsojan tehtävänä on täyttää nuo tilat teosta tarkastellessaan. Japanilaisen taiteen ominaisuuksia ovat yksinkertaisuus ilman koreilevia taustoja ja valon aikaansaamia tunnelmia. Minimaalista taidetta, jossa kuitenkin pienimmätkin kohdat tarkkaan tehtynä.¹³⁸ Lambertin ajatuksia mukaillen voi nähdä, että Kanerva on halunnut jättää kankaan osaksi teosta katsojan mielikuvituksen täydennettäväksi.

Sisustusarkkitehti Axel Vervoordtille kauneus on elämän tavoin keskeneräistä ja ohimenevää.¹³⁹ Vervoordt yhdessä japanilaisen arkkitehdin Tatsuro (Taro) Mikin kanssa

¹³⁴ Karhu 2013, 14–18.

¹³⁵ Kanerva 1989, 86.

¹³⁶ Aulikki Kanervan sähköposti tekijälle 17.05.2020.

¹³⁷ Kanerva 1989, sisäkansi.

¹³⁸ Lambert 1976, 8.

¹³⁹ Vervoordt et al. 2010, 8.

käyttävät työstään käsitettä *Wabi*¹⁴⁰, jonka he muodostivat lainaten ajatusta japanilaisesta estetiikasta. Vervoordt käyttää myös japanilaista käsitettä *ma*, jolla hän tarkoittaa esineen ympärillä olevaa jännitteistä tilaa sekä *mu* ja *ku*, jotka viittaavat tyhjyyteen. Vervoordt kertoo arvostavansa taiteilijoita, joilla on taito korostaa kohdetta tyhjyyden avulla.¹⁴¹ Kanerva toisinaan maalasi koko kuvan taustan valkoiseksi kuten kirjailija Väinö Linnan (1920–1992) *muotokuvassa* (kuva 43). Idea kuvaan tuli WSOY:n silloiselta pääjohtajalta Yrjö Jäntiltä (1905–1985). Hän antoi Kanervalle vihjeen helmikuussa 1962, että kirjailijasta voisi tehdä piirustuksen sillä aikaa, kun tämä oli sairaalassa tutkittavana. Niinpä 08.02.1962 Kanerva lähti taksilla kohti sairaalaa ja saikin kuljettajalta ilmaisen kyydin kerrottuaan matkansa tarkoituksen. Kuljettaja arvosti Linnaa ja halusi omalta osaltaan osallistua muotokuvan tekoon. Kanerva halusi maalata öljyväreteoksen piirustuksen sijaan ja kirjailijan muotokuva valmistui kolmen maalaustapaamisen jälkeen.¹⁴²

Muotokuvassa kirjailijan hahmo ja erityisesti valkoinen paita erottuvat mustien ääri viivojen ja valkoisen eri sävyjen avulla. Valkoinen tausta tuo kuvaa Vervoordtin ajatusten mukaista tyhjyyden tunnetta ja sitä kautta päähuomio kiinnittyy Linnan hahmoon. Vaikka voisi kuvitella, että yksin vaalea tausta toisi kuvaan viimeistelemättömyyden tunteen, mutta myös taiteilijan siveltimenvedot ja pienet väriviivat Linnan kuvassa ovat niitä yksityiskohtia, jotka tekevät siitä luonnosmaisen. Tausta on vain tausta, jota vasten katsoja näkee kirjailijan vahvat piirteet. Ruskean ja harmaan eri sävyt kirjailijan ihossa tekevät taiteilijalle tyypillisesti hieman keskeneräisen vaikutelman. Mustat rajaukset korostavat kirjailijan yksilöllisiä piirteitä samoin kuin edellä mainitussa Waltarin teoksessa.

Jos kuvaa verrataan litografiamenetelmällä tehtyihin omakuviin (kuvat 34 ja 35) on Linnan kuva huomattavasti viimeistellympi. Litografioiden valkoinen tausta on tarkoituksella jätetty työstämättä. Niissä omakuva tuntuu leijailevan tyhjiössä toisin kuin Linnan kuvassa. Vastaavanlaista tyhjiön vaikutelmaa on Kanerva käyttänyt useissa, varsinkin vesivärein tehdyissä kukkakuvissaan, joissa kukka on pieni fragmentti kasvista (kuvat 44 ja 45). Linnan muotokuvasta puuttuu kukkakuvissa havaittavissa oleva aikatekijä. Katsoja näkee kukan hehkeänä ja tietää sen kohta lakastuvan. Taiteilija on ikuistanut sen juuri ennen kuihtumista. Mutta Linnan muotokuvassa aika jää katsojalta havaitsematta. Voisi kuvitella Vervoordtin

¹⁴⁰ Vervoordt käyttää kirjoituksessaan alusta alkaen käsitettä *isolla* alkukirjaimella kirjoitettuna erisnimen tapaan. Yhdessä Mikin kanssa he muodostivat käsitteen kuvaamaan heidän lähestymistapaansa omaan työhönsä. Taustalla oli japanilainen ajatus vaatimattomuuden ja nöyryyden yhdistämisestä luonnon tarjoamiin innoituksen lähteisiin. Käsitteellä ei myöskään ole ajallista merkitystä, heille se tarkoittaa ajattomuutta. Vervoordt et al. 2010, 7–10.

¹⁴¹ Vervoordt et al. 2010, 10–11.

¹⁴² Kanerva 1989, 88.

Wabin mukaisesti, että kuva on ajaton. Siinä ei näy kirjailijan eletty elämä, nykyhetki eikä hänen tulevaisuutensaakaan. Kirjailija katsoo suoraan kohti katsojaa ja onkin helppo samaistua ajatukseen mallin tarkasta kuvauksesta, kuten Fried kuvaili katsojan tuntemuksia Fantin-Latourin muotokuvista. Linnan muotokuvassa on siten jotain samaa kuin Waltarin kuvassa. Mieleen tulee ajatus molemmista kirjailijoista maalaushetkellä juttelemassa taiteilijan kanssa. Ehkä aika näkyy kuitenkin teoksissa siten, että katsoja voi kuvitella juuri tällä kuvan hetkellä taiteilijan puhuvan vuorostaan ja mallin kuuntelevan tarkasti. Kanerva onkin kertonut, kuinka vuolaasti Linna keskusteli maalauksen teon aikana.¹⁴³ Ehkä hän tässä hetkessä vuorostaan kuunteli taiteilijan kommentteja.

Filosofi Ernst Cassirerin (1874–1945) mukaan taiteilijan tekemä maalaus ei ole suora kuvaus näkemästään, esimerkiksi maisemasta vaan se on hänen oma näkemyksensä siitä. Taiteilijan persoonallinen tapa tuoda kuvaamansa esiin riippuu myös olosuhteista, joissa teos tehdään. Säävaihtelut, vuorokauden aika, vuodenaika, kaikki vaikuttavat siihen, mitä taiteilija maisemassa näkee. Ja katsoja ottaa omakseen taiteilijan luoman maiseman sellaisenaan realistisen maiseman sijaan.¹⁴⁴ Taidekriitikko John Bergerin (1926–2017) mukaan katsomme asioita muodostamalla samanaikaisesti yhteyden niiden ja itsemme välillä. Taiteilijan luoma teos on merkkikokoelma hänen näkemistavastaan. Kun katsojana tarkastelemme teosta, mielipiteemme siitä perustuu omaan tapaamme katsoa asioita.¹⁴⁵

Cassirerin ajatusta seuraten on Linnan muotokuva helppo hyväksyä kirjailijan näköiskuvaksi. Ehkäpä taiteilija on maalatessaan liittänyt siihen myös ympäristön vaikutusta ja todellisen hahmon vaikutelma johtuu siitä. Olihan ainakin ensimmäinen maalausistunto tapahtunut sairaalassa. Kanerva mainitsee, että he eivät puhuneet syistä miksi kirjailija oli tutkittavana.¹⁴⁶ Siitä huolimatta jokainen sairaalassa käynyt tietää, että sen ympäristö vaikuttaa ainakin jollain tasolla kävijään, oli hän terve tai ei. Onko taiteilija tahtonut tuoda kuvassa esiin surumielisyyttä vai onko kyse vain katsojan mielikuvasta? Todennäköisesti katsoja ei kuitenkaan tiedä, että teos on ainakin osittain maalattu sairaalassa.

Muotokuvassa katsojan huomio kiinnittyy kirjailijan kasvoihin ja niiden korostettuihin yksityiskohtiin. Kuusamon mukaan saatamme nähdä muotokuvassa mallin elämäntarinan. Vaikka kuva on maalattu tiettyä hetkenä, siinä näkyy kohteen kasvoilla siihenastisen elämän

¹⁴³ Kanerva 1989, 90.

¹⁴⁴ Cassirer 2016, 163–166.

¹⁴⁵ Berger 1977, 9–10.

¹⁴⁶ Kanerva 1989, 90.

merkit.¹⁴⁷ Linnan muotokuvan yksityiskohdat eivät kuitenkaan ole Kuusamon mainitsemia elämäntarinan fragmentteja vaan persoonallisen henkilön ominaisuuksia korostavia. Ne muodostavat kirjailijan kasvojen henkilöllisyyden ja siten vahvistavat valmiin teoksen tuntua.

Kanerva ei ollut halukas maalaamaan tilausmuotokuvia, sillä hän ei kokenut niiden olevan omaa aluettaan. Muutamia hän kuitenkin suostui tekemään. Vuonna 1975 Kanervan annettiin ymmärtää, että hänet kutsutaan maalaamaan presidentti Urho Kekkosesta (1900–1986) muotokuva. Taidemaalari alkoi suunnitella teosta ja luonnosteli sitä saatavilla olevien materiaalien avulla. Tilaaja, Pohjois-Pohjalainen Osakunta kuitenkin päätti lopulta antaa työn Pohjanmaalta kotoisin olevalle taidemaalari Veikko Vionojalle (1909–2001). Tämän jälkeen Kanerva oli yhteydessä presidenttiin ja sopi hänen kanssaan vapaamuotoisesta muotokuvasta, mutta lopulta presidentin terveys esti sen toteutumisen. Samoin peruuntui alkujaan Suomen Pankista annettu toimeksianto, joka peruttiin, koska kyseiselle johtajalle haluttiinkin antaa toisenlainen lahja.¹⁴⁸

Kanerva itse on kertonut maalanneensa historioitsija, poliitikko *L. A. (Lauri Aadolf) Puntilan* (1907–1988) sekä ministeri *Olavi J. (Johannes) Mattilan* (1918–2013) tilausmuotokuvat.¹⁴⁹ Puntila toimi Hämmäläis-Osakunnassa ensin kuraattorina vuodesta 1930 vuoteen 1933 ja inspektorina vuodesta 1955 vuoteen 1962.¹⁵⁰ Puntila henkilökohtaisesti otti yhteyttä Kanervaan ja toivoi taiteilijan maalaavan Osakunnan tilaaman muotokuvan. Ensiksi ei taiteilija innostunut asiasta, mutta suostui siihen kuitenkin. Lopulta hän oli tyytyväinen, sillä malli oli mielenkiintoinen kuvattava.¹⁵¹

Puntilan muotokuvassa vuodelta 1962 (kuva 46) on vähäistä värin käyttöä keskittyen lähinnä siniseen. Värimaailmaa on tehostettu vaatetuksessa harmaalla ja kasvojen alueella ruskean eri vivahteilla. Mustan värin rajaukset tuovat kasvoihin mallin persoonalliset piirteet. Taustan läpikuultavuus näyttää siellä täällä maalamattomia kohtia ja paljastaa taustakangasta. Tämä tuo aineettomuutta teoksen valoarvoihin.¹⁵² Kuten edellä kirjoitettu kuvaus *Ars Universitaria* -näyttelyluettelossa painottaa, on Puntilan muotokuvassa Kanervan teoksissa tyypillistä tummien ja vaaleiden värien vastakohtaisuutta. Mallin kasvot erottuvat sinisestä taustasta

¹⁴⁷ Kuusamo 2008, 19.

¹⁴⁸ Kanerva 1989, 112–114.

¹⁴⁹ Kanerva 1989, 82.

¹⁵⁰ von Bonsdorff, B. 1990, 125.

¹⁵¹ Kanerva 1989, 82.

¹⁵² Barron 1990, 233. *Ars Universitaria* -näyttelyluettelossa mainitaan analyysin kirjoittajaksi Marjukka Barron pro seminaarin osallistujana ja apulaisprofessorin Jukka Ervamaan johdolla. *Ars universitaria 1640–1990; Muotokuvia Helsingin yliopiston kokoelmista* 1990, kansilehti.

hyvinkin vaaleina. Teoksessa on luonnosmaisuuutta, joka nousee taustasta ja mallin ääri viivojen viereen jätetyistä työstöjäljistä. Useissa Kanervan kuvissa näyttää olevan juuri tällaista työstöjälkien näkyviin jättämistä painottamaan teoksen keskeneräisyyden tunnetta. Jäljet myös tuovat kuvaan Gombrichin mainitsemaa ajankuvausta, sillä ne näyttävät kuinka taiteilija on muokannut teosta ensimmäisestä siveltimen vedosta valmiiksi asti.

Luonnosmaisuus korostuu, jos teoksen vierelle asetetaan kolme vuotta aiemmin, vuonna 1959 taidemaalari Tapani Raittilan (1921–2018) tekemä maalaus samasta mallista (kuva 47). Raittilan teos Puntilasta vaikuttaa huomattavasti viimeistellymmältä. Kanervan värimaailma ja siveltimen käyttö sekä summittaiset yksityiskohdat ovat hyvin erilaiset kuin Raittilalla. Raittilan värit eivät ole läpikuultavia ja siveltimen jälki on hyvin tasaista. Värit pysyvät paikoillaan niille osoitetussa paikassa eikä selkeitä työstöjälkiä ole jätetty näkyviin. Tasaisen värinen musta puku erottuu Kanervan sinisellä korostetusta vaatteesta huomattavasti. Lisäksi Raittilan maalaamat tarkat yksityiskohdat niin mallin kasvoissa kuin koko olemuksessakin antaa lähes peilikuvaa muistuttavan tunteen teokseen. Kanerva puolestaan esittää vain viittauksia malliin vähäisillä yksityiskohdilla ja tummilla tehosteilla.

Teosten mallit ovat hieman erilaisissa asennoissa. Molemmat seisovat hieman vinottain, mutta Raittilan teoksessa Puntilalla on toinen käsi pöydän pintaa vasten ja toisessa ilmeisesti kynä. Tämä tuo virallisen muotokuvan tunteen maalaukseen. Pöydän ja kynän lisääminen saavat teoksen muistuttamaan *miljöömuotokuvaa*.¹⁵³ Kanervan malli pitää molempia käsiä housujen taskuissa ja saa siten kuvaan rennomman vaikutelman. On kuin Kanerva ei olisi halunnut maalata virallista muotokuvaa vaan pikemminkin vain esittää mallinsa korostamalla hänen luonnettaan. Teos ei vaikuta peilikuvalla vaan on Cassirerin mainitsema taiteilijan tulkinta näkemästään. Maalaus on yhä esillä Hämmäläis-Osakunnan tiloissa Helsingissä.

Toisen muotokuvan tilauksesta Kanerva teki seitsemän vuotta myöhemmin, vuonna 1969 Valmetin silloisesta pääjohtajasta Olavi J. Mattilasta. Mattila oli ostanut useita Kanervan maalauksia itselleen ja myös Valmetin tiloihin.¹⁵⁴ Teos (kuvat 48a ja 48b) on edelleen Valmetin omistuksessa, nykyään Järvenpään toimipisteessä.¹⁵⁵

Tässä muotokuvassa malli on istumassa hieman vinosti katsojaan päin. Vaikutelma istumisesta tulee hieman takakenoisesta asennosta, käsien asennosta sylissä sekä oikean alareunan

¹⁵³ 1800-luvun taiteilijat maalasivat miljöömuotokuvia, joissa kuvaan lisättiin erilaisia elementtejä kertomaan siitä, kuka malli oli. von Bonsdorff, A-M. 2018, 48.

¹⁵⁴ Kanerva 1989, 81–83.

¹⁵⁵ Maria Vilppulan sähköpostit tekijälle 30.11.2021, 13.12.2021 ja 14.12.2021.

tummasta värityksestä, joka saattaa olla tuolin selkänöjä. Mallin totinen olemus korostuu sinistä taustaa vasten, joka toistaa Puntilan teoksen taustaa. Mattilan kuvassa on taustaväri hieman vaaleampi ja siinä kuultaa pohjakangas enemmän läpi kuin Puntilan muotokuvassa. Mattilan ympärillä on väriä hangattu, joten kuvassa on ikään kuin vaalea ääriiviiva, joka kiertää mallin hahmoa. Puntilan teoksessa vastaavasti on työstöjälkiä ympäri mallia, mutta ne ovat lähinnä sinisen ja mustan värin jälkiä. Mattilan kuvassa on myös vaatetuksessa taiteilija jättänyt pohjakangasta näkyviin ja korostanut ruskeaa takkia vaalealla värillä. Kasvot ovat jälleen hyvin vaaleat, joissa on persoonallisia piirteitä korostettu tummalla. Toinen puoli kasvoista jää osittain piiloon nenän taakse, mutta piirteet ovat selvät ja tarkat. Yksityiskohtaiset kasvot, kuten Puntilankin kuvassa, vaikuttavat lähes valokuvamaisilta. Ne ovat taiteilijan ilmaisua erittäin niukoilla muodoilla.

Kun Mattilan ja Puntilan kuvat asetetaan vierekkäin, on niissä hätkähdyttävän paljon samaa. Tausta ja tapa, jolla mallit on kuvattu, muistuttavat toisiaan. Kuitenkin taustakankaan näkymisestä ja valkoisen korostusvärin käytöstä johtuen Mattilan teos vaikuttaa Puntilaan verrattuna luonnosmaiselta ja viimeistelemättömältä. Tämä ristiriita keskeneräisyyden tunteen ja toisaalta tarkkojen yksityiskohtien painottuminen kasvoissa tuntuu noudattavan samaa kaavaa useissa Kanervan teoksissa. Tällaisista teoksista huokuu luonnosmaisuus, mutta yksityiskohdat kertovat selkeästi, että teos on täysin valmis. Ajallisuus jää katsojalle vain maalausprosessin jäljistä havaittavaksi.

Aulikki Kanerva muistelee, että rouva Kirsti Herlin tilasi Kanervalta muotokuvan miehestään Kone Oy:n toimitusjohtaja Pekka Herlinistä (1932–2003) vuonna 1988. Taiteilija suostui ottamaan työn vastaan.¹⁵⁶ Tämän tutkielman yhteydessä ei kyseistä teosta ollut mahdollista saavuttaa, joten se jää tutkielman ulkopuolelle.

Samana vuonna, 1988, Kanerva maalasi tilausmuotokuvan myös Martti Siiralasta, joka niihin aikoihin tutki hänen piirustuksiaan.¹⁵⁷ Työn tilasi Therapeia-säätiö ja muotokuva on edelleen säätiön tiloissa Helsingissä.¹⁵⁸ *Martti Siiralan muotokuva* (kuva 49) esittää hänet keltaista taustaa vasten. Kanerva on käyttänyt muotokuvassa samanlaisia tehosteita, joita löytyy muistakin hänen maalaamistaan teoksista: mustat rajaukset, läpikuultava tausta, tummalla tehostetut kasvojen yksityiskohdat ja pienet väriläiskät korostamassa kasvoja ja kaulaa. Valkoinen takki tuo mieleen mallin ammatin. Fragmentaarisuutta korostaa keltaisen taustan

¹⁵⁶ Aulikki Kanervan sähköposti tekijälle 18.03.2021.

¹⁵⁷ Kanerva 1989, 143.

¹⁵⁸ Liisa Korkiakosken sähköposti tekijälle 23.11.2021.

epätasaiset siveltimen vedot sekä mallin ympärille jätetyt selkeät työstöjäljet. Muotokuvassa näkyvät maalausprosessin jäljet luovat mallin ympärille ikään kuin liikevarjostukset. Katsojana voi kuvitella näkevänsä mallin juuri kääntäneen päätään ja siten olevan kuin pysäytyskuva ajasta.

Kun asetetaan vierekkäin Puntilan, Mattilan ja Siiralan muotokuvista tarkennukset pään ja kasvojen kohdalta, on helppo nähdä niiden samankaltaisuus (kuvat 50, 51, 52). Kaikissa kolmessa teoksessa mallin kasvoilla on vahva valkoinen väri, jota on paikoitellen korostettu tehostevärillä. Piirteet on maalattu tummilla ääri viivoilla ja hyvin vahvasti varsinkin silmien, nenän ja suun kohdalla. Puntilan kasvojen värimaailma on lähempänä todellista ihonväriä kuin Mattilan ja Siiralan, joiden kasvot ovat valkeammat ja harmahtavaan väritykseen viittaavat. Sen vuoksi varsinkin Siiralan kuva vaikuttaa lähes läpinäkyvältä. Malli kuitenkin selkeästi erottuu taustasta. Kaikilla kolmella on hieman sulkeutunut ilme. Vaikka Puntilan teoksessa on mallin silmät lähes viirut ja Mattilalla sekä Siiralalla silmät auki, ei heidän katsettaan voi tavoittaa. Henkilöt katsovat vinosti ohi katsojan. Samanlaista asentoa Kanerva on käyttänyt monissa omakuvissaan, kuten piirustuksessa vuodelta 1984 (kuva 53).

Kanerva on käyttänyt keltaista taustaväriä ja valkoista vaattetusta muissakin teoksissaan, esimerkiksi vuoden 1968 teoksessa *Kuvanveistäjä*¹⁵⁹ (kuva 54) ja *Omakuvassa* vuodelta 1970–1972 (kuva 55). Taidekoti Kirpilän kokoelmiin kuuluu taidemaalari Åke Mattaksen (1920–1962) tekemä muotokuva Kanervasta sekä Kanervan vastaavanlainen maalaus Mattaksesta. Ystävykset maalasivat teokset 1960-luvun alkupuolella. Tutta Palin kirjoittaa vain vuoden välein maalattujen teosten muistuttavan toisiaan. Hän lisää taidehistorioitsija Anneli Lindströmin ajatuksen siitä, että taiteilijan tekemä muotokuva hyvin tuntemastaan ihmisestä muistuttaa omakuvan tekoa.¹⁶⁰ Peltola puolestaan painottaa, että Tapper ja Kanerva olivat pitkäaikaisia ystäviä. Hänen mukaansa Kanervan omakuvassa ja Tapperin muistinvaraisesti tehdyssä muotokuvassa on molemmissa tummalla maalatut kasvopiirteet, jotka nousevat esille taustasta. Niiden vastakohtana teoksen värimaailmat ja muodot luovat elegantin yhdistelmän.¹⁶¹ Voikin kysyä, johtuvatko teosten yhtäläiset maalaustavat Lindströmin ajatuksia mukaillen Tapperin ja Kanervan välisestä ystävyyydestä, joka heijastuu teoksiin toisiaan muistuttavina piirteinä?

¹⁵⁹ Teos on Kain Tapperin muotokuva. Peltola 1993, 8–9.

¹⁶⁰ Palin 2017, 51.

¹⁶¹ Peltola 1993, 8–9.

1800-luvun loppupuolella alkoi muotokuvissa olla sekä taiteilijoilla että lääkäreillä valkoinen takki päällä. Samankaltaisuus lääkärin ja taiteilijoiden vaateuksissa vertautuu Palinin mukaan osaamisen tunnusmerkkinä.¹⁶² Tätä ajatusta noudattaen voisi Kanervan nähdä leikitellen teoksissa niin lääkärin (Siirala) kuin kahden taiteilijankin (kuvataiteilija ja kuvanveistäjä) ammattitaidon merkeillä. Kanervan omakuva ja Tapperin muotokuva ovat hyvin samankaltaisia keskenään, mutta eroavat Siiralan kuvasta väriykestä huolimatta. Siiralan teoksen taustaväritys ja taustan siveltimen vedot ovat epätasaisempia verrattuna kahteen muuhun. Sekä omakuvan että Tapperin kuvan taustat ovat tasaisia eivätkä päästä taustakangasta näkymään läpi. Näiden teosten välimaastoon voi sijoittaa kirjailija *Hannu Salaman* muotokuva (kuva 56). Siinä taustaväri on levitetty epätasaisesti, mutta ei kuitenkaan niin läpikuultavasti kuin Siiralan muotokuvassa. Väri itsessään on lähempänä Kanervan ja Siiralan teosten taustaa, mutta siveltimen jälki ei ole yhtä tasaista kuin niissä.

Siiralan hahmon työstöjäljet ja mallin ääriviivat ovat suurpiirteisempiä, eikä yksityiskohdat ole niin tarkoin maalattuja kuin ne ovat Kanervan ja Tapperin kuvassa. Salaman kuvassa näkyy hankausjälkiä Salaman pään ja käsivarsien ympärillä, joten se sijoittuu myös tässä mielessä Siiralan ja kahden muun mainitun teoksen välimaastoon. Siiralalla, Tapperilla ja myös Salamalla kasvojen toinen puoli jää varjoon, Kanervalla vähemmän. Vaikka Tapperin kuvassa tummuus hallitsee kasvoja, on persoonalliset piirteet selkeästi näkyvissä. Siiralan piirteet on enemmänkin hahmoteltu kasvoille ja siinä on hetkellisyyttä työstöjäljistä johtuen. Salaman teos on mielenkiintoinen sikäli, että siinä kasvat ovat samalla tavalla valkoiset kuin Siiralan kuvassa, mutta kasvojen varjostus ja hiukset tuovat vahvasti yhteyttä Tapperin kuvaan. Vaikka kaikki kolme (Tapper, omakuva ja Salama) teosta on maalattu suunnilleen samoihin aikoihin ja omakuvan ja Salaman teoksen valmistuminen kesti useita vuosia, ei erot Siiralaan teokseen nähden selity ainakaan täysin aikakauden perusteella. Onhan Puntilan muotokuva maalattu jo 1962 ja siinä on samantapaista siveltimen käyttöä kuin Siiralan maalauksessa.

Palinin mukaan maalausta tehdessään modernin ajan taiteilija etsii kuvattavan yksilöllisiä ominaisuuksia ja esittää ne osaamisellaan. Katsoja havainnoi silloin teoksen esteettistä kokonaisuutta.¹⁶³ Tätä ajatusta seuraten voi todeta, että Kanervan teoksissa hän on nimenomaan pyrkinyt esittämään löytämänsä ominaisuudet mallistaan, ei niinkään tekemään valokuvamaista näköisyyttä. Tämä koskee niin omakuvia ja tutuista tehtyjä muotokuvia, mutta myös tilauksesta maalattuja muotokuvia. Ehkä sen vuoksi Siiralan teoksesta on löydettävissä toisia enemmän

¹⁶² Palin 2007, 11.

¹⁶³ Palin 2007, 38.

fragmentaarisia piirteitä. Tällaisia ovat lukuisat näkyvissä olevat maalausprosessin jäljet, lasimainen läpikuultavuus ja hahmotelmia muistuttavat yksityiskohdat esimerkiksi kasvoissa.

Lasimaisuutta esiintyy vahvasti myös Kanervan vesivärimaalauksessa tyttärestään *Eevasta* vuonna 1964 (kuva 57). Mikkola kuvailee teosta pro gradu -tutkielmassaan läpikuultavaksi¹⁶⁴. Gulinin mukaan Kanervan vesivärimaalaus tyttärestään Eevasta on erinomainen esimerkki Kanervan muotokuvista ja vesiväriteoksista. Nuori Eeva-tytär on esitetty hienovaraisesti luonnollisen näköisenä.¹⁶⁵ Maalauksessa hän on hieman vinossa asennossa silmät auki ja pää pystyssä. Jää arvoitukseksi, mitä malli katsoo. Kasvot ovat kapeat ja lähes valkoiset, vain pientä varjostusta nenän ja posken kohdalla.

Taiteilijat ovat käyttäneet vesivärejä jo vuosisatoja niillä aikaan saatujen lumoavien tulosten vuoksi. Vesivärien käyttö on haastavaa, sillä esimerkiksi oikeaoppinen valkoinen saadaan aikaan jättämällä kohta maalaamatta. Lisäksi väreissä on lisättävä ensin vaaleat sävyt ja sitten niitä voi tummentaa. Taiteilijan on myös tunnettava vesivärien käyttäytyminen veden kanssa.¹⁶⁶

Saksalaisen taidehistorioitsija Götz Adrianin mukaan Cézannen mielestä vesivärit vangitsivat läpikuultavuudellaan taiteilijan ilmaisun ja samalla paljastivat sen, miten teos oli maalattu. Värien lisääminen vesivärimaalauksissa jättää näkyviin koko maalausprosessin, jossa jokainen värikerros on peruuttamaton.¹⁶⁷ Tätä ajatusta voi myös soveltaa Kanervan tyttären muotokuvaan, jossa vaaleansininen paita on todella ohuella värillä maalattu ja tuskin erottuu hieman väritetystä, haaleasta taustasta. Vain kauluksen kohdalla on lisätty värikerroksia tummentamaan paidan väriä.

Maalausprosessin näkyminen vaaleasta tummempaan tuo kuvaan ajallisuutta. Kanerva on painottanut sitä, kuinka hän monesti työskentelee vesivärien kanssa useita tunteja ennen kuin teos on valmis. Vesivärien käyttö ei yleisestä ajattelumallista huolimatta ole välttämättä nopeaa.¹⁶⁸ Tulkitseen vesiväreillä työskentelyn eroavan voimakkaasti piirtämisen tilannekuvista, joissa ajallisuus liittyi hetken tallentamiseen. Tyttären muotokuvassa kuitenkin yhdistyy nimenomaan vesivärien käyttöön liittyvien menetelmien vuoksi ajallisuus sekä Gombrichin

¹⁶⁴ Mikkola 1979, 49–51 ja 84–85. Mikkola luettelee muutamia muitakin Kanervan vesiväreillä maalaamia muotokuvia sekä kaksi omakuvaa, mutta ne ovat jo vuonna 1979 olleet yksityisomistuksessa. Vaikka silloin omistajat olivat tiedossa, ei tämän tutkielman yhteydessä ollut mahdollista jäljittää kyseisiä teoksia. Sen vuoksi ne on jätetty tämän tutkielman ulkopuolelle. Mikkolan pro gradu -tutkielmasta on mahdollista lukea kuvausta niistä edellä mainituilta sivuilta.

¹⁶⁵ Gulin 1978, 89–91.

¹⁶⁶ Smith 1995, 6–7.

¹⁶⁷ Adriani 1983, 16.

¹⁶⁸ Tauriainen 1993, 23–24.

prosessin että Garrettin maalaustekniikkatietoisuuden kautta. Vesivärien käyttö vaatii siis aikaa ja sen vuoksi teoksessa on mukana myös ajantunne.

Eevan muotokuvassa tytön tummat hiuksissa on pieniä vaaleampia korostusvärejä. Kasvonpiirteiden yksityiskohdat korostuvat valkoisissa kasvoissa ja antavat mallille persoonallisen ilmeen. Varsinkin avoimet silmät on maalattu niin elävän näköisiksi, että katsoja odottaa tytön räpäyttävän silmiään ihan kohta. Myös tämä tuo katsojan ajatuksiin ajan tunteen, tyttö ei voi pitää silmiä kauan auki räpäyttämättä niitä.

Kanerva on kertonut käyttävänsä mielellään lumppupaperia vesiväriteoksiin, sillä se säilyttää värinsä eikä muutu ajan myötä. Työskentelyn aluksi hän kastelee koko paperin ja sitten piirtää lyijykynällä haluamansa muodot luonnosmaisesti. Vasta tämän jälkeen on värin vuoro. Vesivärit ja oikea paperi yhdessä saavat aikaan ihastuttavan värin ja aineettomuuden tunnelman. Kanervan mukaan vesiväritaide on muokannut myös hänen öljyväriteoksistaan hienovaraisempia.¹⁶⁹

Kanervan tapa piirtää ja käyttää vesivärejä tuo mieleen 1800-luvun taiteilijat. Cézannelle pääviesitys oli viivan ja värin tuominen paperille peräkkäisinä vaiheina. Hänen vesiväriyönsä olivat ilmaisua piirtämisen ja maalaamisen välissä. Cézanne totesi usein, että vesiväreillä maalaaminen oli ajanvietettä ja vaivaton keino tehdä maalauksia öljyväritöiden välissä.¹⁷⁰ 1800-luvulla Ranskassa lisäksi monet muutkin taiteilijat yhdistivät kynän ja vesivärit teoksissaan.¹⁷¹

Kanerva aloitti vesivärien käytön omien sanojensa mukaan jo vuonna 1948 maalatessaan maisemia Sotkamon seuduilla. Lokakuussa 1948 oli näitä teoksia esillä Artekissa järjestetyssä Kanervan yksityisnäyttelyssä.¹⁷² Kanerva ei kuitenkaan laittanut Cézannen tavoin vesivärejä, piirtämistä ja öljyvärejä arvojärjestykseen, ne kaikki olivat hänelle mieluisia ja jatkuvasti käytettyjä työskentelytapoja.¹⁷³

Vuonna 1988 Kanerva alkoi käyttää vesiväritöiden pohjana luonnosvihkoja, jotka oli tehty nepalinpaperista. Pienempiä vihkoja (15x12 cm) on olemassa kolme kappaletta ja hieman isompia kaksi. Lisäksi Kanerva sai Aulikki Kanervan ystävältä samanlaista paperia arkkeina. Toinen isommista vihkoista kuuluu Kansallisgallerian kokoelmiin ja kaikki muut ovat Aulikki

¹⁶⁹ Tauriainen 1993, 23–24.

¹⁷⁰ Simms 2008, 3–4.

¹⁷¹ Simms 2008, 4.

¹⁷² Kanerva 1983, 3. Kts. myös Kanerva 1989, 67.

¹⁷³ Aulikki Kanervan sähköposti tekijälle 29.8.2019. Kts. myös Kanerva 1989, 141.

Kanervalla. Vaikka tällaiselle paperille vesiväriteoksen teko poikkesi aiemmasta paperista, käytti Kanerva niitä mielellään eikä halunnut enää palata aiempaan. Lisäksi lehtiö oli kätevä tapa säilyttää teokset eikä niitä ollut mahdollista myydä siitä.¹⁷⁴

Vaikuttaa siltä, että tällaisen riisipaperin käyttö toi Kanervan vesivärimaalauksiin vieläkin enemmän luonnosmaisuu­den tunnetta. Tämä näkyy erinomaisesti 3-vuotiaan *Mortimer Hallmanin* muotokuvassa (kuva 58) ja Kanervan *Omakuvassa* (kuva 59). Molemmat kuvat Kanerva on tehnyt 1990 luonnoskirjaan, joka kuuluu nykyään Kansalliskallerian kokoelmiin.

Pojan kuvassa on jälleen kuvattu vain yläruumis ja siitäkin korostuneemmin pään osuus. Hartialinja sulautuu paperiin niin, että näyttää jopa siltä kuin kuvassa olisi vain pojan pää. Kynänjälkiä korostaa varsinkin hiuksissa käytetyt vesivärit, samoin kasvoilla poskissa. Paperin valkoinen väri on hallitseva myös pojan ihonvärinä, ja kasvojen muodot erottuvat ääri­viivojen kautta. Ohut ja hieman epätasainen paperilaatu luo kuvaan liikkeentuntua ilman, että taiteilija on sitä mitenkään maalannut. Lisäksi maalausprosessin jäljet kertovat ajan kulumisesta teoksen valmistamisessa. Pojan kasvojen yksityiskohdat erottuvat selkeästi kasvoista ja antavat henkilölle persoonallisen ilmeen. Kuvassa täyttyy myös keskeneräisyyden tunne, joka nousee nimenomaan kynän ja vesivärin yhteiskäytöstä sekä erittäin niukasta väripaletista. Ääri­viivat on kuitenkin tehty varmallalla kädellä ja siten saatu teoksesta täysin valmis maalaus.

Kanervan omakuva on tehty eri tavalla. Siinä on havaittavissa kyllä kynän luonnostelujäljet, mutta kuva on maalattu vahvoin, joskin lyhyin siveltimenvedoin. Tumma väriskaala kasvojen ääri­viivoissa ja hiuksissa korostaa omakuvan ilmettä ja niiden yksityiskohtia. Nenä ja suu ovat saaneet ruskeanpunertavaa korostusväriä, samoin hieman myös poski. Omakuvassa on jälleen Kanervan toisista omakuvista tuttu asento hieman sivuttain ja katse ohi katsojan. Silmät on maalattu vain mustina pisteinä, mutta silmä­naluksia on taiteilija korostanut paksuilla mustilla siveltimenvedoilla.

Kuvan maalaus­aikana Kanerva oli 81-vuotias ja se on tehty vain noin 1,5 vuotta ennen hänen kuolemaansa. Ikä näkyy teoksessa kasvojen uurteissa ja ehkä hieman harventuneissa hiuksissa. Vaikka myös tässä teoksessa yläruumis sulautuu paperiin ja paperin laatu on sama kuin pojan kuvassa, tuntuu omakuva valmiimmalta ja vähemmän luonnosmaiselta. Vahvat ja leveät siveltimenvedot korostavat kasvoja eivätkä ne uppoa paperiin. Teoksessa ei myöskään ole pojan kuvan lailla liikkeen tuntua, tässä teoksessa liike on pysähtynyt.

¹⁷⁴ Aulikki Kanervan sähköposti tekijälle 23.3.2020. Kts. myös Kanerva 1989, 149–150.

Tässä tutkielmani varsinaisessa tutkimusosiossa, luussa 3, olen tarkastellut Kanervan maalaamia muotokuvia ystävistään ja tutuistaan sekä muutamia harvoja tilausmuotokuvia, joita hän maalasi. Tarkastelun kohteena on ollut muotokuvien yksityiskohdat, keskeneräisyyden tunne ja luonnosmaisuuksien sekä mahdollinen ajan näkyminen. Näitä piirteitä olen verrannut sekä toisten taiteilijoiden tekemiin muotokuviiin että Kanervan omakuviin. Seuraavaksi teen johtopäätökset edellisten lukujen analyysien pohjalta ja pyrin vastaamaan tutkielmani alussa esittämiini tutkimuskysymyksiin Aimo Kanervan ihmiskuvien fragmentaarisuudesta.

4. JOHTOPÄÄTÖKSET

Pro gradu -tutkielmassani olen tarkastellut kuvataiteilija, professori Aimo Kanervan tekemiä piirustuksia, omakuvia sekä muotokuvia. Jokaista aihealuetta on käsitelty omana kokonaisuutenaan. Tutkielmassani pyrin löytämään vastauksia tutkimuskysymyksiini: Miten fragmentaarisuus esiintyy Kanervan ihmisiä esittävissä teoksissa sekä millaisia yhdistäviä ja minkälaisia erottavia piirteitä Kanervan piirtämällä ja öljy- sekä vesiväreillä tehdyissä ihmiskuvissa voi olla.

Fragmentaarisuuden näkökulman taustalla oli Ville Lukkarisen kirjoitukset fragmentista ja siihen liittyvistä ominaisuuksista. Näiden ajatusten pohjalta nostin fragmentaarisuuden piirteiksi detaljit, luonnosmaisuuksien sekä ajan näkymisen Kanervan teoksissa. Analyysini osoitti, että fragmentaarisuus ei kuitenkaan ole yksiselitteinen käsite, jonka voi helposti havaita teoksissa. Varsinkin öljy- ja vesiväriteoksissa fragmentaarisuuden piirteiden ”löytäminen” voi olla haasteellista.

Tutkielman teoreettinen viitekehys perustui fragmentaarisuuden käsitteeseen ja miten sen ominaispiirteinä yksityiskohtia eli detaljeja, luonnosmaisuuksia sekä aika ymmärretään tässä tutkimuksessa. Yksityiskohtien havainnointi on kiinteässä suhteessa siihen, miten teos voidaan katsoa luonnosmaiseksi. Ne joko vahvistavat tai toisaalta myös vähentävät sitä. Luonnosmaisuuksien voi esiintyä keskeneräisyytenä, joka on kautta aikojen tunnettu *non finito* - tekniikkana. Koska aika on yksi fragmentaarisuusprosessin osa, oli luonnollista etsiä Kanervan teoksista myös viitteitä siitä, näkyykö aika niissä.

Kanervan piirustuskokoelmaan tutustuminen osoitti, että hän loi piirustuksia kaikkialla mukanaan kuljettamiensa pienten lyijykynien avulla. Paperin virkaa täyttämään kelpasi niin ravintoloiden laskut kuin servietit tai tupakka-askitkin. Jo tämä tapa, käyttää ympäriltään

löytämiään materiaaleja avuksi, toi piirustuksiin fragmentaarisuutta, jossa korostuu luonnosmaisuus ja aika. Piirustukset on pääasiassa nopeasti vedetty paperille ja mallin tietämättä, jolloin niissä on vahvasti mukana myös yhteys Jacques Derridan kuvailemaan muistinvaraiseen piirtämiseen. Kuvat eivät esitä mallia valokuvan tarkasti, vaan niissä on pääpaino persoonallisten piirteiden tallentamisessa. Näissä piirteissä yksityiskohdan merkitys korostuu ja luo vastakohtan useimmiten muun vartalon luonnosmaiselle kuvaamiselle.

Tutkimuksen perusteella voi todeta, että suurin osa piirustuksista täyttää fragmentaarisuuden piirteet. Kuvat ovat pääosin luonnosmaisia ja niissä näkyy aika tallennushetkenä. Luonnosmaisuus korostuu teosten nimettömyydessä, vain muutamissa on kohteen nimi. Jokaisessa kuvassa on kuitenkin aina taiteilijan nimikirjaimet A.K. sekä usein myös päivämäärä tai vuosiluku.

Detaljit jakavat piirustukset kahteen ryhmään ja niillä on tärkeä osa kokonaiskuvassa. Ne joko korostavat luonnosmaisuuksia tai niiden puute vähentävät sitä. Joissain piirustuksissa on todella tarkkoja yksityiskohtia, joilla Kanerva on halunnut korostaa jotain omasta mielestään merkittävää kohteessa. Silloin kuva vaikuttaa viimeistellyltä ja jopa harkitulta. Luonnosmaisuus on kuitenkin läsnä piirustuspaperina toimivan materiaalin kautta. Piirustuskokoelmasta voi päätellä, että myös nämä kuvat on tehty nopeasti jossain tilanteessa. Toisinaan kuvissa on vähän tai ei lainkaan tarkkoja detaljeja. Ne ovat vain muutamalla viivalla aikaansaatuja muotoja, joiden merkitys jää katsojalta piiloon.

Piirustuskokoelman tutkiminen osoitti myös, että näiden kahden piirustustyyppin väliin jäävät ne teokset, joissa on muutamia todella tarkoin tehtyjä yksityiskohtia, mutta muu osa kuvasta on vain hahmotelmaa. Keskeneräisyyden tunnelma on vahva ja jättää tilaa katsojan mielikuvitukselle täyttämään puuttuvat kohdat.

Ravintoloissa tehdyissä piirustuksissa nopean tallentamisen merkitys korostuu. Ne alleviivaavat tilannetta, jossa ne on tehty. Katsoja voi aistia kynän liikkeen alustalla, kun taiteilija on vetänyt nuo muutaman muodot talteen. Aika on vahvasti läsnä. Näissä piirustuksissa aikaa alleviivaa myös käytetty paperi, joka on usein ravintolalasku. Nämä kuvat ovat katkelmia ravintolaillasta ja keskittyvät pääosin tietyn pöydän henkilöihin. He eivät ole huomanneet taiteilijan tarkkailua ja siksi tallennettu kuva on kuin välähdys, pysäytetty hetki heidän elämästään. Katsoja voi kuvissa melkein aistia ravintolan hälinän ja kyseisessä pöydässä käydyn keskustelun äänet, vaikka koko ravintolaa ei näissä kuvissa näy. Taustalla ei ole toisia pöytiä tai ihmisiä. Pöydän ääressä istuvia asiakkaita korostaa useimmiten valkoinen tausta,

jolloin kohteesta tulee lähes aineettomassa ympäristössä oleva kuva. On vain ravintolapalapelin palanen, yksi pöytä ja sen ihmiset. Ravintolapiirustuksista voi kuitenkin melkein nähdä ja kuulla ympäröivän ravintolan elämän ja sen äänet. Katsoja on läsnä pöydässä. Kanervan piirustuksien voi katsoa jatkavan perinnettä, jossa taiteilijat ovat jo 1800-luvun lopulta lähtien tallentaneet ihmisiä ravintoloissa ja kahviloissa.

Kanervan lukuisia omakuvia voi tarkastella sarjana, jolloin niistä löytyy useita yhteisiä piirteitä. Tässä tutkielmassa on tarkasteltu kaikkiaan viittätoista omakuvaa, jotka ajoittuvat eri vuosille ja vuosikymmenille. Ne on myös tehty erilaisia tekniikoita käyttäen. Fragmentaarisuuden näkökulmasta omakuvien tutkimustulokset ovat hieman ristiriitaiset.

Kanerva esittää itsensä omakuvissa lähes aina (muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta) vinossa etuprofiilissa ja vain ylävartalo näkyvissä. Vaikka kuvat eivät esitä koko ruumista ja usein ylävartalon alaosa on jätetty tarkoituksellisesti sulautumaan taustaa, on ylävartalo kuitenkin selkeä kokonaisuus. Ne eivät ole palapelin osia, fragmentteja ihmisruumiista. Yhteistä omakuville on kasvojen pienet väripilkahdukset, jotka korostavat yksityiskohtaisia piirteitä, kuten silmiä, nenää ja suuta. Omakuvissa yksityiskohtien vastapainona on usein yksivärinen tausta, jossa ei ole mitään viitteitä maalauspaikkaan. Taustassa on paljon maalausprosessin työstön jälkiä ja värikerrokset näkyvät toistensa alta. Maaluskangas pilkottaa myös usein taustasta läpi.

Värimaailma, tekotapa tai asento voi vaihdella teoksissa, mutta yhteistä niille on mallin omakuva tyhjillään olevaa taustaa vasten. Varsinkin litografioissa valkoinen ja musta tausta luovat lähes aineettoman tilan, jossa omakuvan hahmo on. Tausta on erittäin luonnosmainen ja katsojan mielestä jopa keskellä työstöprosessia. Yksityiskohtien ja taustan kontrasti luo ristiriitaisen tunteen teoksen fragmentaarisuudesta, onko teos valmis vai ei.

Omakuvista nouseva keskeneräisyyden luonnosmaisuus kuitenkin vahvistaa ajatusta ajan kulumisesta. Teos odottaa viimeistelyä, jota ei kuitenkaan ole tulossa. Sen vahvistaa signeeraus ja vuosiluku. Teoksia katsoessa ajan merkitys liittyy katsojan mielikuvitukseen ja teoksiin luomaan tarinaan. Katsoja voi nähdä teoksissa taiteilijan elämän. Toisaalta katsoja voi kuvitella, kuinka kuvien persoonallinen ilme kertoo pysäytetystä hetkestä. Jos katsoja tuntee litografiamenetelmän, voi hän aistia teoksissa ajan, jonka prosessi on vienyt. Näin ne kuuluvat Kanervan teoksiin, joissa aika on korostamassa niiden fragmentaarisuutta. Riippuu katsojasta, miten hän täydentää niitä mielessään. Siksi ne ristiriitaisuuden tunteesta huolimatta jatkavat taiteen *non finito* -perinnettä.

Tarkastelluissa omakuvissa on muutama poikkeus, jotka eroavat yleisestä linjasta ja hämmentävät omakuvien fragmentaarisuuden tarkastelua lisää. 1943 Kontupohjan kylässä sota-aikana maalattu omakuva, vaikuttaa lähes piirustukselta muihin omakuviin verrattuna. Piirustuksenomainen teos on kuin luonnos, vaikka siinä on samalla tavalla korostettu yksityiskohtia kuin muissakin.

Myös 1952 maalattu öljyväriomakuva poikkeaa aiemmista. Tämän teoksen tausta on toisin kuin muissa omakuvissa sileä ja erittäin voimakkaalla värillä maalattu. Vaikka taustaa on raaputettu, ei se anna taustaväriä näkyä läpi. Myös ihonvärinä käytetty siniharmaa luo teokseen erilaisen valmiin kuvan tunteen kuin muissa teoksissa. Kasvoja on korostettu väripirskahduksilla, mutta niistä puuttuu aiempien omakuvien keskeneräisyys.

Viimeistely vaikutelma tulee myös omakuvasta, jota taiteilija maalasi kymmenen vuoden ajan. Kuvan alaosa ei katoa taustaan tai valkoiseen väriin, vaikka väriskaala onkin vaaleampaa kuin kuvassa muuten. Kuva on täynnä yksityiskohtia, jotka korostavat niin kasvopiirteitä kuin vaatetustakin. Ihminen on maalattu määrätietoisin ääriviivoin ja koko kuva on pikemminkin selkeä muotokuva kuin taiteilijan omakuva.

Nämä kolme teosta ovat kuin toistensa vastakohtia ja ne asettuvat muiden omakuvien linjassa ääripäihin. Kontupohjan teos on luonnos ja muut kaksi ovat täysin valmiita. Muut omakuvat sijoittuvat niiden väliin. Edellä mainitut kaksi viimeistellyn tuntuista teosta asettuvat myös *non finito* -ajatusmaailman ulkopuolelle. Herääkin kysymys, ovatko ne poikkeuksia säännöstä? Toisaalta ne myös vahvistavat päätelmän, että Kanervan omakuvat eivät kaikilta osin ole fragmentaarisia. Johtopäätöksenä voi todeta, että tämä osa-alue vaatisi laajemman otannan omakuvista, ehkä jopa kaikkien taiteilijan lesken Aulikki Kanervan tiedossa olevan 45 omakuvan analysointia.

Muotokuvista tutkimuksessa kävi ilmi, että ne noudattelevat pitkälti omakuvien fragmentaarisuutta. Muotokuvissa kuvattavan ihmisen piirteiden korostaminen tarkoilla yksityiskohdilla tuo kuvaan Kanervalle omakuvista tutun luonnosmaisuuuden. Omakuviin vertautuu myös teosten tausta, joka on joko värikerrosten ja raaputuksen tai hankauksen sävyttämä tai täysin valkoinen. Eniten samoja piirteitä omakuvien kanssa löytyy Kanervan maalaamista tilausmuotokuvista, joita on taiteilijan tuotannossa vain neljä. Näissä teoksissa kasvoja on omakuvien tapaan korostettu detaljeilla, jotka tuovat mallin kasvopiirteet esiin. Detaljien yksityiskohtaisuus on terävä kontrasti muuhun osaan teosta. Omakuvien tavoin tilausmuotokuvien mallia ympäröi taustan raaputusjäljet, jotka tuovat kuvaan keskeneräisyyttä.

Myös taustojen siveltimen vetojen jäljet ja värikerrosten läpäisevyys ovat tuttuja omakuvista. Aika näkyy teoksissa lähinnä maalausprosessien kautta työstöjälkinä.

Samoin Kanervan vesiväreillä maalaamat muotokuvat vertautuvat omakuvien fragmentaarisuuteen. Teosten läpikuultava ja pelkistetty värimaailma, pienten korostusvärien käyttö sekä taustaan katoava malli, ovat vahvoja luonnosmaisuuksia tuovia piirteitä. Tarkat detaljit kasvoissa myös vahvistavat yhteyttä omakuviin. Epätasaisen pinnan suhde vesiväreihin nepalinpaperissa toi lisäksi teoksiin liikkeentuntua. Ajan kulu näkyy vesiväriteoksissa maalausprosessissa, joka on monivaiheinen ja aikaa vievä.

Tutkimus osoitti, että myös muotokuvien joukossa on fragmentaaristen piirteiden suhteen edellisistä poikkeavia teoksia. Teosten *Taidekaupias Sivori* ja *Kasvot* samanlainen piirustusmainen maalaustapa ja terävien yksityiskohtien korostaminen ovat lähes rinnakkaisia *Kontupohjan omakuvaan* verrattuna. Kasvojen korostukset ja mustat ääriviivat tuovat teoksiin samankaltaisuutta. Luonnosmaisuus tulee myös taustan ja hahmon välisestä kontrastista, jossa malli on selkeästi erottuva etualalla oleva ihminen. Molemmissa muotokuvassa omakuvan tapaan ajan tunne liittyy keskeneräisyyteen. Työ odottaa ja aika kuluu, mutta teosta ei viimeistellä. Nämä muotokuvat ovat kuin suora jatke *non finito* -perinteelle ja siten vahvasti muistuttavat omakuvia.

Fragmentaarisuuden toisen ääripään muodostavat Mika Waltarin ja Väinö Linnan muotokuvat. Detaljit ja niiden aikaan saama persoonallisuuden esiintyminen ovat niin voimakkaat, että katsoja mieltää teokset helposti todellisiksi, peilikuvamaisiksi kuviksi. Vaikka molemmista teoksista löytyy luonnosmaisuuksia, ei niitä miellä keskeneräisiksi samaan tapaan kuin muita omakuvia. Nämä ovat täysin valmiita teoksia, jotka eivät tarvitse viimeistelyä. Ne luovat illuusion henkilöistä, jotka elävinä keskustelevat taiteilijan kanssa samaan aikaan kuin hän ikuistaa heitä kankaalle. Aika on läsnä katsojan mielikuvassa näistä keskusteluista.

Lisäksi Kanervan muotokuvissa on muutamia, joiden fragmentaarisuus on näkyvämpää kuin edellä mainittujen kirjailijoiden kuvissa, mutta kuitenkin vähäisempää kuin esimerkiksi tilausmuotokuvissa. Näissä teoksissa on kyllä läsnä tarkat detaljit kasvojen piirteitä muodostamassa ja jonkin verran työstöjälkiä nähtävissä, mutta tausta ei päästä lasimaisesti väriä läpi samalla tavalla kuin esimerkiksi tilausmuotokuvissa. Nämä ovat valmiimpia teoksia, joista keskeneräisyys puuttuu. Myös teosten värimaailma keltaisesta taustasta valkovaatteiseen ja tummahiuksiseen malliin luo kokonaisuuden, joka ei ole kesken. Ja valmiissa teoksissa ei katsoja odota viimeistelyä, joten aika ei nouse ajatuksiin. Maalauksissa on kuitenkin aina

nähtävissä aika maalausprosessin kautta, niin myös näissä kahdessa teoksessa. Muotokuvamaalausta ei voi tehdä nopeasti, se vie aikaa.

Tutkimuksen perusteella voi havaita, että Kanervan tapa tehdä taidetta ei muuttunut kovinkaan paljon vuosien varrella. Alkuaikojen värien voimakkuus, vahvat siveltimenvedot ja mustan värin käyttö muuttuivat toki vaaleampiin väreihin ja myös vesivärien käyttöön, mutta persoonallinen tapa maalata pysyivät joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta luonteenomaisena taiteilijalle. Kanervalla oli taito omaksua ympärillään tapahtuvista muutoksista ja tapahtumista omaan taiteeseensa joitakin piirteitä, mutta ainakin muotokuvien kohdalla hän sulautti ne sujuvasti osaksi omalla tavallaan eikä mennyt muotivirtausten mukana. Hän otti tarvitsemansa kustakin aikakaudesta ja yhdisti sen omaan luomistapaansa.

Tämän tutkielman yhteydessä ei ollut mahdollista tarkastella Kanervan luomia Kristus-aiheisia maalauksia eikä hänen alastonkuviaan. Jatkotutkimuksissa tämä tutkielma voi kuitenkin luoda pohjaa myös niiden fragmentaarisuuden havainnoinnille. Lisäksi tämä tutkielma on pyrkinyt tuomaan yhden näkökulman Kanervan ihmiskuviin etsimällä niistä fragmentaarisia ominaispiirteitä. Näistä piirteistä varsinkin tarkoituksellinen keskeneräisyys liittyy tutkielman *non finito* -traditiota noudattaviin tutkimuksiin esittäen yhden taiteilijan merkityksen sen jatkumossa.

Tutkielma loi katsauksen yhden taiteilijan ihmisiä esittäviin teoksiin. Tutkielma luo pohjan jatkotutkimuksille, joissa olisi mielenkiintoista tarkastella 2000-luvun taiteilijoiden omakuvia ja muotokuvia. Jatkuuko *non finito* -perinne myös tämän päivän teoksissa? Millaisia omakuvia ja muotokuvia nykytaiteilijat tekevät? Vieläkö 2000-luvulla taiteilijoilla piirustus on yhtä tärkeä maalaamisen luomiskeino kuin se oli Kanervalle.

LÄHDELUETTELO

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

ARKISTOLÄHTEET

Aulikki Kanervan arkisto, Helsinki.

Siirala, Matti 1988. *Aimo Kanerva Tilannetaidetta*. Käsikirjoituskopio.

Kansallisgallerian arkistokokoelmat, Helsinki

Aimo Kanervan arkisto, Ateneumin taidemuseo.

Aimo Kanervan kirjeenvaihto.

Tekijän arkisto, Helsinki.

Aulikki Kanervan sähköpostiviesti tekijälle 29.08.2019.

Aulikki Kanervan sähköpostiviesti tekijälle 23.03.2020.

Aulikki Kanervan sähköpostiviesti tekijälle 04.04.2020.

Aulikki Kanervan sähköpostiviesti tekijälle 17.05.2020.

Aulikki Kanervan sähköpostiviesti tekijälle 18.03.2021.

Aulikki Kanervan sähköpostiviesti tekijälle 14.01.2022.

Liisa Korkiakosken sähköpostiviesti tekijälle 23.11.2021

Maria Vilppulan sähköpostiviesti tekijälle 30.11.2021

Maria Vilppulan sähköpostiviesti tekijälle 13.12.2021

Maria Vilppulan sähköpostiviesti tekijälle 14.12.2021

Yleisradio (YLE), Elävä arkisto, Helsinki.

Aimo Kanervan haastattelu. Taiteilija Aimo Kanerva ateljeessaan. Ohjelmasta: Toisen tasavallan kulttuurikuvia 09.05.1977. Julkaistu 26.09.2011. Teksti Jukka Lindfors. YLE Elävä arkisto. [<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2006/09/08/aimo-kanerva>].

PAINAMATTOMAT OPINNÄYTETYÖT

Jyväskylän yliopisto (JYX)

Taidehistorian laitos

Mikkola, Maija-Riitta 1979, *Aimo Kanervan Akvarellitaiteen kehityslinjoja*. Pro gradu -tutkielma.

Helsingin yliopisto (Hulib)

Avoin yliopisto

Sahi-Piipponen, Marita 2008. Itämaisen Taiteen Vaikutus Aimo Kanervan Vesiväritöihin. Proseminarityö.

SÄHKÖISET LÄHTEET

Abyssaaali 2014. Tieteen termipankki, Ympäristötieteet.

[<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Ymp%C3%A4rist%C3%B6tieteet:abyssaali>] (luettu 05.07.2021).

Aimo Kanerva 2004. Kuvataiteilijamatrikkeli. Suomen Taiteilijaseura

[<https://kuvataiteilijamatrikkeli.fi/taiteilija/aimo-kanerva>] (luettu 1.9.2019).

Fragmentti. Helda, Helsingin yliopisto.

[https://helda.helsinki.fi/handle/10138/18091/discover?rpp=20&sort_by=score&order=DESC&query=fragmentti&context=%2Fhandle%2F10138%2F18091%2Fdiscover] (luettu 10.09.2019 ja 12.01.2022).

Fragmentaarisuus. Helda, Helsingin yliopisto.

[https://helda.helsinki.fi/handle/10138/18091/discover?rpp=20&sort_by=score&order=DESC&query=fragmentaarisuus&context=%2Fhandle%2F10138%2F18091%2Fdiscover] (luettu 10.09.2019 ja 12.01.2022).

Garrett, Albert 1972. On Space and Time in Art. *Leonardo* vol. 5 nro 4/1972, 329–331.

[https://www-jstor-org.libproxy.helsinki.fi/stable/1572588?sid=primo&origin=crossref&seq=3#metadata_info_tab_contents] (luettu 06.01.2022).

Italia-Suomi: Non finito 2021. MOT Sanakirjat. Kielikone Oy.

[<https://www.sanakirja.fi/italian-finnish/non%20finito>] (luettu 23.07.2021).

Seddikki, Pirjo 2005. Sokean Muistelmät, Piirtämisen Surutyö. *Synnyt/Origins* nro 4/2005.

[<https://wiki.aalto.fi/download/attachments/172982779/seddiki.pdf?version=1&modificationDate=1348593196000&api=v2>] (luettu 03.02.2020, 15.03.2020, 23.06.2021, 28.06.2021).

Sinisalo, Soili 2002. Kanerva, Aimo (1909–1991). Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997-

[<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkil%C3%B6/1297>]. URN:NBN:fi-fe20051410, (IAAN 1799-4349 verkkojulkaisu). (luettu 22.5.2020, 5.5.2021 ja 22.5.2021).

SANOMALEHDET

Hasán, David 1982. Tuhannen kapakan kautta. *Helsingin Sanomat* (HS) 05.12.1982.

PAINETUT LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Adriani, Götz 1983. *Cézanne Watercolors*. Transl. from Germany to English by Russel M. Stockman, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

Ahtela, H. [Einar Reuter] 1970. *Kauneutta tavoittamassa*. Hämeenlinna: Arvi A. Kristo Osakeyhtiö.

Barron, Marjukka 1990. Lauri Aadolf Puntila (1907–88); Poliittisen historian professori 1952–71, valtiotieteellisen tiedekunnan dekaani 1962–66. *Ars universitaria 1640–1990; Muotokuvia Helsingin yliopiston kokoelmista*. Toim. Kati Heinämies. Helsinki: Sinebrychoffin taidemuseo 29.3.1990–27.5.1990. Helsinki: Helsingin yliopisto, 232–233.

Baudelaire, Charles 1989. Modernin elämän maalari. *Modernin ulottuvuuksia, fragmentteja modernista ja postmodernista*. Toim. Jaakko Lintinen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 24–64.

Belting, Hans 2001. *The Invisible Masterpiece*. London: Reaktion Books Ltd.

Berger, John 1977. *Ways of seeing*. London: British Broadcasting Corporation & Penguin Books Ltd.

Berger, John 1980. *About looking*. New York: Pantheon Books,

Bloch, Ernst 2016. Toivon periaate, Das Prinzip Hoffnung (1959). *Estetiikan Klassikot II, Modernista Postmoderniin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus, 75–86.

von Bonsdorff, Anna-Mari 2018. Ikkunat auki kaupunkiin – moderni elämännäkemyks. *Kohtaamisia kaupungissa. Suomalaista taidetta 1900-luvulta*. Toim. Anu Utriainen. Helsinki: Ateneumin taidemuseo 18.10.2018–20.01.2019. Helsinki: Ateneumin julkaisut numero 105, 42–62.

von Bonsdorff, Bengt 1990. *Suomalainen MUOTOKUVA vuoden 1917 jälkeen; PORTRÄTT i Finland efter 1917*. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseo 26.01.–18.03.1990. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseon julkaisuja, Uusi sarja nro 1, Amos Andersonin taidemuseo.

Cassirer, Ernst 2019. Taide Symbolisena Muotona (Art 1944). *Estetiikan Klassikot II, Modernista Postmoderniin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä & Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus, 163–176.

Eldridge, Richard 2009. *Johdatus taiteenfilosofiaan*. Helsinki: Gaudeamus University Press.

Fried, Michael 1996. *Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago: The University of Chicago Press.

Gulin, Åke 1978. *Målare*. Helsingfors: Söderström.

Heikka, Elina 2003. Aimo Kanerva. *Henna ja Pertti Niemistön Nykyaikaisen taiteen kokoelma; Collection of Contemporary Art*. Toim. Kirsti Karvonen & Sari Romppanen. Hämeenlinna: Hämeenlinnan Taidemuseo.

Honour, Hugh & Fleming, John 1992. *Maailman Taiteen Historia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Johansson, Hanna 2005. *Maataidetta jäljittämässä: luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykyaikateossa 1970–1995*. Helsinki: Like.

Kallio, Rakel 1998. Tyyli – Taiteen Näennäinen Itsestäänselvyys. *Katseen rajat: taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen. Lahti: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus, 59–76.

Kandinsky, Wassily 1981. *Kandinsky: Taiteen henkisestä sisällöstä*. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura.

Kanerva, Aimo 1983. *Aimo Kanerva, vesivärimaalauksia – akvareller 1933–1983*. Helsinki: Helsingin Taidehalli 5.4.1983–24.4.1983. Helsinki: Helsingin Taidehalli, 3–5.

Kanerva, Aimo 1989. *Omakuva*. Porvoo: Werner Söderström.

Karhu, Mika 2013. Piirtämisen kartta. *Drawing in the flesh, Piirtäjän näkökulma*. Toim. Mika Karhu. Vantaa: Vantaan Taidemuseo & Toolbox,

Kortelainen, Anna 2007. ”Looking for a great fire” – L. Onerva, the first female art historian in Finland. *The shaping art history in Finland. Taidehistoriallisia tutkimuksia Konsthistoriska studier 36*. Ed. Johanna Vakkari. Helsinki: Taidehistorian Seura, 197–213.

Koskinen, Maija 2018. *Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista: Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928–1968*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Kruskopf, Erik 1990. Sodanjälkeinen kuvataide vuoteen 1960. *Ars Suomen Taide 6*. Toim. Salme Sarajas-Korte. Helsinki: Otava, 76–111.

Kuusamo, Altti 1990. *Kuvien edessä; Esseitä kuvien semiotiikasta*. Helsinki: Gaudeamus.

Kuusamo, Altti 1999. Yksityiskohdan teoria I. *Kuvasta Tilaan: Taidehistoria Tänäpäin*. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino, 59–98.

Kuusamo, Altti 2001. Vasarin näkemys taiteesta ja taitelijoista. *Giorgio Vasari: Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon*. Helsinki: Kustannusyhtiö Taide, 9–24.

Kuusamo, Altti 2008. Kasvojen merkkiluonteen läpinäkyvyydestä. Kasvojen elävöittämisen kielioppia, I osa. *Merkitysten maailmantorilla: dosentti Henri Bromsin juhla-julkaisu*. Toim. Sami Inkinen, Altti Kuusamo ja Mauri Ylä-Kotola. Lapin yliopiston hallinnon julkaisu nro. 44. Rovaniemi: Lapin yliopisto, 13–43.

Kuusamo, Altti 2010. Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet. Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa. *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* Toim. Maija Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä. Turku: UTU-kirjat, 98–123.

Lahelma, Marja 2014. *Ideal and Disintegration: dynamics of the self and art at the fin-de-siecle*. Helsinki: University of Helsinki

Lambert, Jean-Clarence 1976. Johdanto. *Taiteen maailmanhistoria: Japanilainen maalaustaide*. Helsinki: Ex Libris, 7–8.

Lindgren, Liisa 1996. *Elävä muoto, Traditio ja modernisuus 1940- ja 1950-luvun suomalaisessa kuvanveistossa*. Helsinki: Dimensio 1 Valtion taidemuseon tieteellinen sarja.

Lukkarinen, Ville 2015. *Piirtäjän maisema, paikan kokeminen piirtämällä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura SKS.

Lukkarinen, Ville 2017a. Aimo Kanervan tarkoin harkittuja luonnoksia. *Taiteen koti, A Home for Art: Juhani Kirpilän taidekokoelma*. Toim. Johanna Ruhonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura SKS, 153–155.

Lukkarinen, Ville 2017b (2008). Werner Holmberg ja fragmentin taide. *Fragmentti, muisto, maisema: Ville Lukkarisen kirjoituksia taiteesta ja arkkitehtuurista*. Toim. Anna Ripatti, Jukka Cadogan ja Linda Leskinen. Alkuperin julkaistu teoksessa *Hommage a Lauri Anttila*. (Toim. Hanna Johansson. Helsinki: Kuvataideakatemia, 2008). Helsinki: Taidehistorian seura, 43–57.

Lukkarinen, Ville 2020. *Kuutti Lavonen; Aika ja ikuisuus*. Toim. Maria Didrichsen & Otto Sélen. Helsinki: Didrichsenin taidemuseo 01.02.-03.05.2020. Helsinki: Didrichsenin taidemuseon julkaisu nro 76, 18–101.

Lyytikäinen, Pirjo 2012. Naisen elkeet miesten maailmassa. *Mirdja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, VII–XVII.

Niinivaara, Seppo (toim.) 1977. *Aimo Kanerva: retrospektiivinen näyttely: suomalaista maisemaa etsimässä = retrospektiv utställning: på spaning efter Finlands landskap*. Helsinki: Helsingin Taidehalli 08.10.-30.10.1977, Jyväskylä: Alvar Aalto -museo 04.11.-20.11.1977, Hämeenlinna: Hämeenlinnan Taidemuseo 01.12.-27.12.1977. Helsinki: Suomen Taideyhdistys, 11–12.

Nyberg, Patrik 2019. *Maalatut kasvat: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Ojajarju, Jorma 1982. *Minun Kosmokseni*. Porvoo: WSOY.

Ojanperä, Riitta 2018. Modernin, taiteen ja ihmisen kohtaamisia. *Kohtaamisia kaupungissa. Suomalaista taidetta 1900-luvulta*. Toim. Anu Utriainen. Helsinki: Ateneumin taidemuseo 18.10.2018–20.01.2019. Helsinki: Ateneumin julkaisut numero 105, 10–41.

Palin, Tutta 2004. *Oireileva miljöomuotokuva: yksityiskohdat sukupuoli ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Kustannus Oy Taide.

Palin, Tutta 2007. *Modernin muotokuvan merkit: Kuvia 1800- ja 1900-luvuilta Taidekoti Kirpilässä*. Helsinki: Taidekoti Kirpilän julkaisuja 4, Suomen Kulttuurirahasto.

Palin, Tutta 2017. Henkilökuvat ja maisemat keräilyn kohteena. *Taiteen Koti, A Home for Art: Juhani Kirpilän Taidekokoelma*. Toim. Johanna Ruhonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura SKS, 34–75.

Rácz, István & Peltola, Leena 1977. *Suomen Taidetta 1940–1975*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

- Peltola, Leena 1993. Aimo Kanerva. Lapin luonnon voimaa ja herkkyyttä. *Aimo Kanerva 1909–1991. Jenny ja Antti Wihurin rahaston kokoelma*. Rovaniemi: Rovaniemen taidemuseo, 7–9.
- Pointon, Marcia 2014. *History of Art, A Student's Handbook*. London: Routledge.
- Reitala, Aimo 1990. Maalaustaide 1918–1940. *Ars: Suomen taide 5*. Toim. Salme Sarajas-Korte. Helsinki: Otava, 222–243.
- Sarajas-Korte, Salme 1960. Aimo Kanerva. *Taide-lehti* 1/1960, 44–49.
- Simms, Matthew 2008. *Cézanne's Watercolors, Between Drawing and Painting*. New Haven: Yale University Press.
- Smith, Stan 1996. *Akvarellimaalarin käsikirja*. Karkkila: Kustannus-Mäkelä Oy.
- Stokstad, Marilyn & Cothren, Michael W. 2014. *Art History*. Pearson Education Inc.
- Tarkovski, Andrei 1989. *Vangittu aika*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Tauriainen, Heimo 1992 (1978). Aimo Kanerva kertoo työskentelystään. *Aimo Kanerva 1909–1991. Jenny ja Antti Wihurin rahaston kokoelma*. (Alkuperäinen artikkeli: Taide on pelkistettyä todellisuutta. Taidemaalari, professori Aimo Kanervan ajatuksenvirtaa, johdattelijana ja kuvaajana Heimo Tauriainen, *Kuvastin* 3/1978.) Rovaniemi: Rovaniemen taidemuseo, 23–24.
- Tervo, Tuija 2007. *Taiteen valo – juuret perinteessä, katse tulevassa*. Ennen näkemätöntä! Teoksia Fortumin Taidesäätiön kokoelmasta. Helsinki: Helsingin Taidehalli 06.10.-02.12.2007. Espoo: Fortumin Taidesäätiö.
- Waltari, Mika 1977. Aimo Kanerva: suomalaista maisemaa etsimässä = Aimo Kanerva: In Search of the Image of the Finnish Landscape. Espoo: Weilin + Göös.
- Vakkari, Johanna 2006. *Lähde ja silmä. Kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita*. Helsinki: Yliopistopaino, Palmenia-sarja.
- Vakkari, Johanna 2015. Silmän vuosisata. Näköhavainto ja tilallisuus maalaustaiteessa, valokuvassa ja liikkuvassa kuvassa 1800-luvulla. *Perspektiivi kuvataiteen historiassa*. Toim. Johanna Vakkari. Helsinki: Gaudeamus, 273–317.
- Valjakka, Timo 1987. Luonnon kosketus. *Aimo Kanerva*. Helsinki: Galleria Krista Mikkola 24.10.–22.11.1987. Helsinki: Galleria Krista Mikkola.
- Valkonen, Markku & Valkonen, Olli 1999. *Kauneuden jäljillä, Suomen taiteen vuosituhanet*. Toim. Sirpa Westerholm. Porvoo: WSOY.
- Vehmas, E[inari] J[ohannes] 1947. Viime talven tilitystä. *Suomen Taiteen Vuosikirja*. Toim. E[inari] J[ohannes] Vehmas & Y.A. Jäntti. Porvoo: Werner Söderström Osakeyhtiö, 7–41.
- Vervoordt, Axel, Paul, Michael & Miki, Tatsuro 2010. *Axel Vervoordt: Wabi Inspirations; text by Michael Paul; in collaboration with Tatsuro Miki*. Paris: Flammarion, S.A.

KUVALIITE



Kuva 1. Aimo Kanerva (1909–1991). *Kanerva*, 1970. Akvarelli, lyijykynä, 46 x 59 cm. Kokoelma: Tuomo Seppo. Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria / Jenni Nurminen.



Kuva 2. Aimo Kanerva (1909–1991), *Tapionkylää (Rovaniemen maakunta)*, 1957. Vesiväri, 33,5 x 61,5 cm. Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria / Kirsi Halkola.



Kuva 3. Aimo Kanerva (1909–1991). *Naisen kuva etuprofilissa*, 1933. Tussi tai kuulakärkikynä, 17 x 17,2 cm. Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Aulikki Kanervan arkisto. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 4. Aimo Kanerva (1909–1991). *Sotilas (?)*, 1934. Lyijykynä ja mahdollisesti liitu, 13 x 15 cm, Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Aulikki Kanervan arkisto. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 5. Aimo Kanerva (1909–1991). *Profilikuva, vain pää*, ei vuosilukua. Lyijykynä, 8 x 9 cm. Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Aulikki Kanervan arkisto. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 6. Aimo Kanerva (1909–1991). *Hahmo käsi poskella*, ei vuosilukua. Lyijykynä, 12 x 21 cm. Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Aulikki Kanervan arkisto. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 7. Aimo Kanerva (1909–1991). *Naisen sivuprofil*, 1974. Tussi, 11,5 x 16 cm. Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Aulikki Kanervan arkisto. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 8. Aimo Kanerva (1909–1991). *Sivuprofili*, 1978. Tussi, 17,5 x 21,5 cm. Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Aulikki Kanervan arkisto. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 9. Aimo Kanerva (1909–1991). *5 hahmoa pöydän ääressä*, 1983. Signeerauksessa Kosmos 29.3.83. Lyijykynä, 21,5 x 11 cm. Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Aulikki Kanervan arkisto. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 10. Aimo Kanerva (1909–1991). *Miehen etuprofili*, 1970. Signeerauksessa teksti: Pekka Kontio. Takapuolella teksti: Pekka Kontio 70 Taidehalli 77. Piirretty Eliten laskulle

Lyijykynä, 12 x 18,5 cm. Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Aulikki Kanervan arkisto.
Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 11. Aimo Kanerva (1909–1991). *Hahmo pöydän ääressä, pöydällä lasi ja pullo*, ei vuosilukua. Lyijykynä, 10,5 x 15,3 cm. Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Aulikki Kanervan arkisto. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 12. Aimo Kanerva (1909–1991). *Etuprofiili*, 1979. Signeerauksessa Kosmos 15.6.79. Kuulakärkikynä, 11,3 x 22,5 cm. Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Aulikki Kanervan arkisto. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 13. Aimo Kanerva (1909–1991). *Ihmisen pää*, 1947. Signeerauksessa teksti: Hotelli Helsinki. Takapuolella teksti: Kapakkanaama, Taidehalli 77. Tussi, 15 x 19 cm. Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Aulikki Kanervan arkisto. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 14. Eero Järnefelt (1863–1937). *Neljä herraa pöydän ääressä*, 1900–1999. Lyijykynä, paperi, 25 x 32,5 cm. Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.



Kuva 15. Aimo Kanerva (1909–1991). *4 hahmoa pöydän ääressä*, 1981. Signeerauksessa teksti: Kosmos 20.7.81. Lyijykynä, 28 x 20,5 cm, kuva rajattu kokoon 27 x 18 cm. Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Aulikki Kanervan arkisto. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 16. Aimo Kanerva (1909–1991). *Kaksi hahmoa pöydän ääressä*, 1984. Signeerauksessa teksti: Kosmos 27.2.84. Lyijykynä, 23,3 x 21 cm. Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Aulikki Kanervan arkisto. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 17. Aimo Kanerva (1909–1991). *Mies ja nainen pöydän ääressä*, 1972. Signeerauksessa teksti: Vintillä 29.9.72. Tussi, 18,5 x 12 cm. Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Aulikki Kanervan arkisto. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 18. Magnus Enckell (1870–1925). *Mies ja nainen pöydän ääressä*, luonnos, osa luonnoskirjaa, 1912. Lyijykynä paperille. Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria.



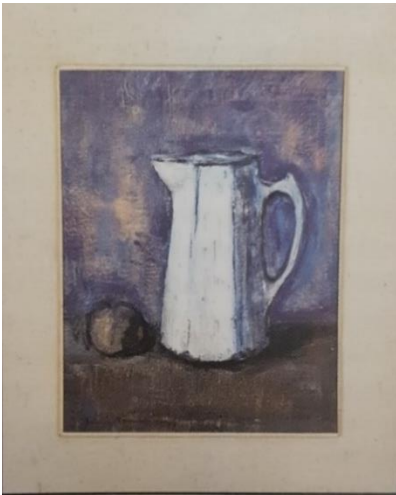
Kuva 19. Aimo Kanerva (1909–1991). *Omakekuva*, 1941. Öljy, 62 x 48 cm. Turun Taidemuseo. Kuva: Kanerva Aimo 1989. *Omakekuva*. Porvoo: Werner Söderström, 49.



Kuva 20. Aimo Kanerva (1909–1991). *Omakekuva*, 1945. Öljy, 54 x 46 cm. Kokoelma Bäcksbäcka. Helsingin kaupungin taidemuseo. Kuva: Kanerva Aimo 1989. *Omakekuva*. Porvoo: Werner Söderström, 69.



Kuva 21. Aimo Kanerva (1909–1991). *Omakuva*, 1946. Öljy, 55 x 51 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Kanerva Aimo 1989. *Omakuva*. Porvoo: Werner Söderström, 57.



Kuva 22. Aimo Kanerva (1909–1991). *Kannu*, 1952. Öljy kankaalle, 46 x 37 cm. Henna ja Pertti Niemistön Nykyaiteen kokoelma. Hämeenlinnan Taidemuseo. Kuva: Henna ja Pertti Niemistön Nykyaiteen kokoelma, Hämeenlinnan Taidemuseo. Toim. Kirsti Karvonen & Sari Romppanen. Helsinki: Oy Like Kustannus Ltd., 27.



Kuva 23. Ester Helenius (1875–1955). *Aimo Kanerva*, 1946. Öljy, öljy kankaalle, 65 x 54,5 cm. Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria/Hannu Aaltonen.



Kuva 24. Aimo Kanerva (1909–1991). *Omakuva*, 1943. Öljy kankaalle, 54 x 47 cm. Saastamoisen säätiön taidekokoelma, Espoon kaupunki, Espoon modernin taiteen museo EMMA. Kuva: Saastamoisen säätiön taidekokoelma: suomalainen taide = Saastamoinen stiftelsens konstsamling: finländsk kons = The Saastamoinen Foundation art collection: Finnish art 2006. Toim. Päivi Karttunen. Valokuvat: Ari Karttunen, Matti Ruotsalainen. Kuopio: Saastamoisen säätiö, 19.



Kuva 25. Aimo Kanerva (1909–1991). *Omakekuva*, 1943. Öljy, 69 x 49 cm. Kokoelma: Lahden Taidemuseo maalaukset. Lahden visuaalisten taiteiden museo Malva. Kuva: Aimo Kanerva, Finna.fi.

[https://finna.fi/Search/Results?filter%5B%5D=%7Eformat_ext_str_mv%3A%220%2FImage%2F%22&filter%5B%5D=%7Eformat_ext_str_mv%3A%220%2FWorkOfArt%2F%22&filter%5B%5D=%7Eauthor_facet%3A%22Kanerva%2C+Aimo%22&lookfor=aimo+kanerva&type=AllFields#muusa_lahti.urn%3Auuid%3A8D6FAD69-9F7A-4125-AEA4-14108C5B8B17] (luettu 13.10.2021).



Kuva 26. Aimo Kanerva (1909–1991). *Punapohjainen omakuuva*, 1952. Kangas, öljy, öljy kankaalle, 65 x 52 cm. Kokoelma: Agronomiliiton taidekokoelma. Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria / Hannu Pakarinen.



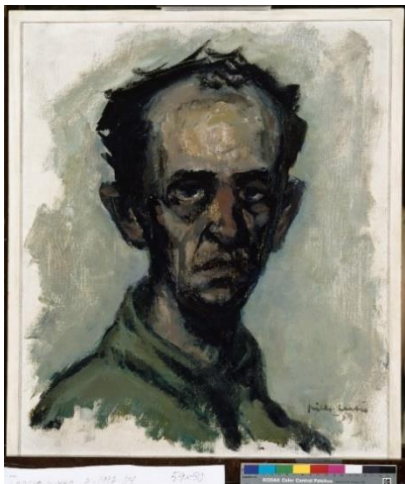
Kuva 27. Aimo Kanerva (1909–1991). *Metsä*, 1950–1951. Öljy kankaalle, 81 x 100 cm. Henna ja Pertti Niemistön Nykyaiteen kokoelma, Hämeenlinnan Taidemuseo. Kuva: Henna ja Pertti Niemistön Nykyaiteen kokoelma, Hämeenlinnan Taidemuseo. Toim. Kirsti Karvonen & Sari Romppanen. Helsinki: Oy Like Kustannus Ltd., 27.



Kuva 28. Aimo Kanerva (1909–1991). *Kuusikko*, 1952–1953. Öljy kankaalle, 116 x 89 cm. Mika Waltari (1977). Kuva: Waltari, Mika 1977. Aimo Kanerva: suomalaista maisemaa etsimässä = Aimo Kanerva: In Search of the Image of the Finnish Landscape. Espoo: Weilin + Göös.



Kuva 29. Aimo Kanerva (1909–1991). Yksityiskohta teoksesta *Punapohjainen omakuva*, 1952. Kangas, öljy, öljy kankaalle, 65 x 52 cm. Kokoelma: Agronomiliiton taidekokoelma. Kansallisgalleria. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2021.



Kuva 30. Mikko Laasio (1913–1997). *Omakuva*, 1959. Kangas, öljy, öljy kankaalle, 59 x 50 cm. Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria/Hannu Karjalainen.



Kuva 31a. Yksityiskohta teoksesta. Aimo Kanerva (1909–1991). *Punapohjainen omakuva*, 1952. Kangas, öljy, öljy kankaalle, 65 x 52 cm. Kokoelma: Agronomiliiton taidekokoelma. Kansallisgalleria. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2020.



Kuva 31b. Yksityiskohta teoksesta. Aimo Kanerva (1909–1991). *Punapohjainen omakuva*, 1952. Kangas, öljy, öljy kankaalle, 65 x 52 cm. Kokoelma: Agronomiliiton taidekokoelma. Kansallisgalleria. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2020.



Kuva 32. Aimo Kanerva (1909–1991). *Omakuva*, 1978–1988. Öljy, 81 x 65 cm. Oma kokoelma. Kuva: Kanerva Aimo 1989. *Omakuva*. Porvoo: Werner Söderström, 149.



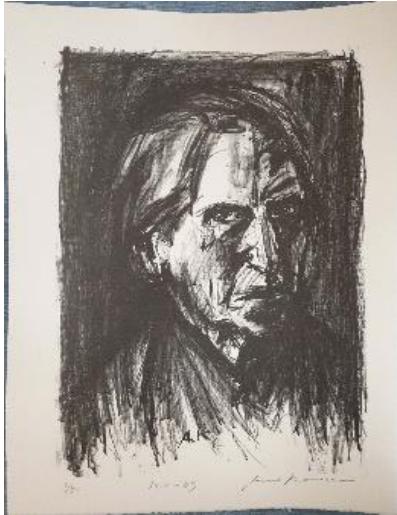
Kuva 33. Aimo Kanerva (1909–1991). *Omakuva allergialäikkä otsassa*, 1977. Signeerauksessa teksti: A.K. 5.7.-77 Kitsi. Tussi, 14,8 x 19,5 cm. Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Aulikki Kanervan arkisto. Kuva. Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



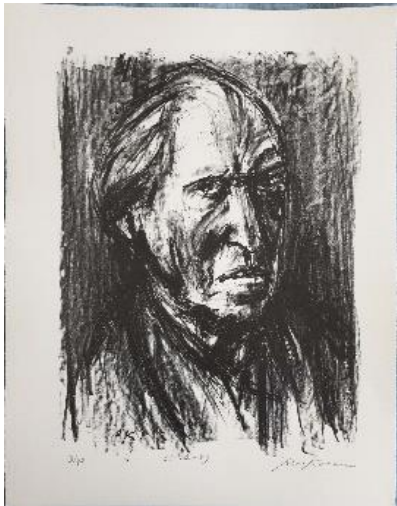
Kuva 34. Aimo Kanerva (1909–1991). *Omakuva*, 4.3.1989, 23/40. Litografia, 50 x 65 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 35. Aimo Kanerva (1909–1991). *Omakuva*, 6.3.1989, 2/40. Litografia, litografia, paperi, 50 x 65 cm. Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria/Jenni Nurminen.



Kuva 36. Aimo Kanerva (1909–1991). *Omakuva*, 24.4.1989, 8/40. Litografia, 50 x 65 cm. Yksityiskokoelma. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 37. Aimo Kanerva (1909–1991). *Omakuva*, 25.12.1989, 3/40. Litografia, 50 x 65 cm, Yksityiskokoelma. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



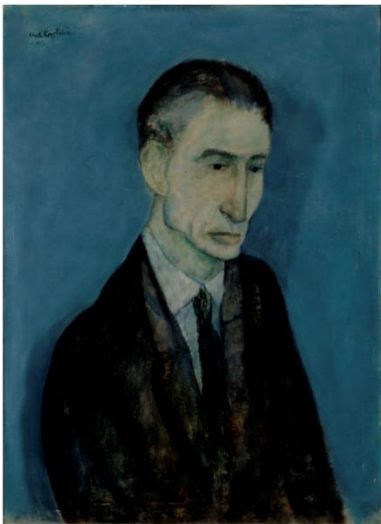
Kuva 38. Sam Vanni (1908–1992). *Omakuva*, 1950. Litografia, litografia, paperi, 37,8 x 24 cm. Kokoelma: Ester ja Jalo Sihtolan Taidesäätiön lahjoituskokoelma. Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria/Hannu Aaltonen.



Kuva 39. Aimo Kanerva (1909–1991). *Kasvot*, 1941. Öljy, 53 x 41 cm. Kuva: Hagelstam & Co. [<https://www.hagelstam.fi/catalog/product/view/id/172274/>] (luettu 09.11.2021).



Kuva 40. Aimo Kanerva (1909–1991). *Taidekauppias S (Sivori)*, 1946. Kangas, öljy, öljy kankaalle. Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria/Hannu Aaltonen.



Kuva 41. Unto Koistinen (1917–1994). *Jorma*, 1956. Kangas, öljy, öljy kankaalle, 80 x 60 cm. Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria/Pirje Mykkänen.



Kuva 42. Aimo Kanerva (1909–1991). *Kirjailija Mika Waltarin muotokuva*, 1957. Kangas, öljy, öljy kankaalle, 92 x 73 cm. Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria/Hannu Aaltonen.



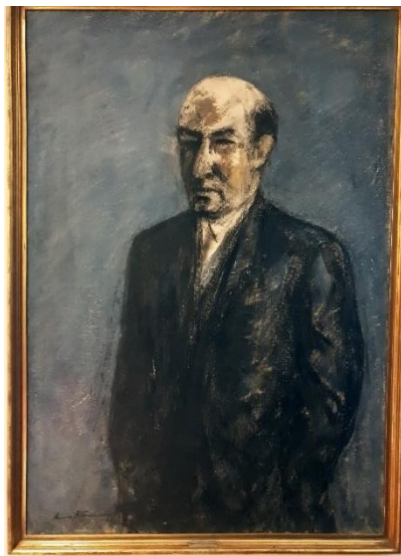
Kuva 43. Aimo Kanerva (1909–1991). *Väinö Linna*, 1962. Kangas, öljy, öljy kankaalle, 64 x 52 cm. Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria/Asko Penna (Tunnistekuva).



Kuva 44. Aimo Kanerva (1909–1991). *Kukkia*, 17.06.1981. Vesiväri, 51 x 66 cm. Kuva: Bukowskis. [<https://www.bukowskis.com/fi/lots/1261041-aimo-kanerva-vesivari-signeerattu-ja-paivatty-81>] (luettu 18.11.2021).



Kuva 45. Aimo Kanerva (1909–1991). 26.08.1985. Vesiväri, 76 x 56 cm. Kuva: Hagelstam & Co [<https://www.hagelstam.fi/aimo-kanerva-1909-1991-2>] (luettu 15.11.2021).

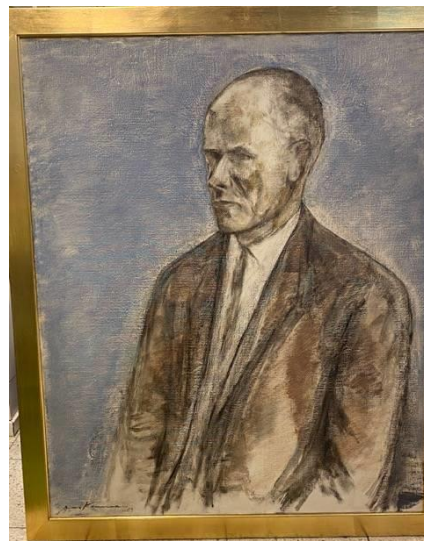
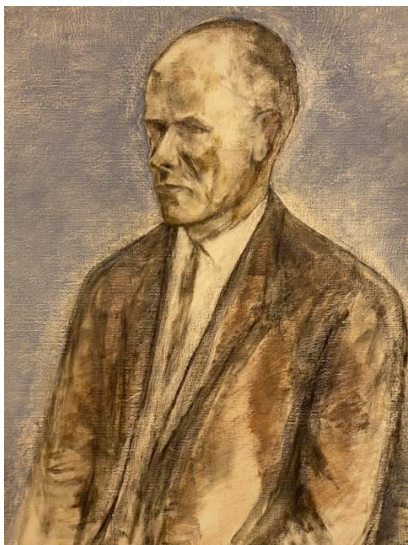


Kuva 46. Aimo Kanerva (1909–1991). *L. A. Puntila*, 1962. Öljy kankaalle, 116 x 81 cm.¹⁷⁵ Hämäläis-Osakunta. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2021.

¹⁷⁵ Taulun kokotiedot *Ars Universitaria* 1990, 232.



Kuva 47. Tapani Raittila (1921–2018). *L. A. Puntila*, 1959. 92 x 73 cm. Kulttuurirahasto. Kuva: Bonsdorf von Bengt 2010. *Suomalainen MUOTOKUVA vuoden 1917 jälkeen; PORTRÄTT i Finland efter 1917*. Valokuva: Seppo Hilpo. Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki 26.01.–18.03.1990. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseon julkaisuja, Uusi sarja nro 1, Amos Andersonin taidemuseo, 67.

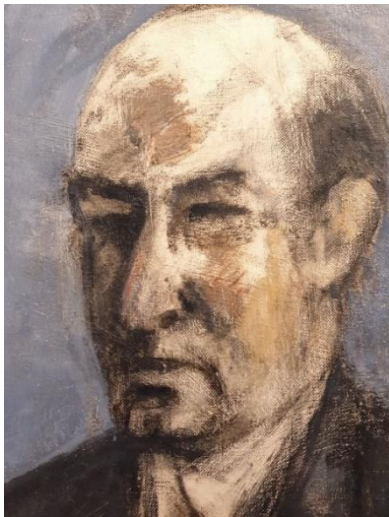


Kuvat 48a ja 48b. Aimo Kanerva (1909–1991). *Olavi J. Mattila*, 1969. 90x109 cm (kehyksineen)¹⁷⁶. Valmet. Kuva: Heikki Junno.

¹⁷⁶ Taulun maalausmenetelmästä ei ole täyttä varmuutta, mutta todennäköisesti öljy kankaalle. Marja Vilppulan sähköposti tekijälle 14.12.2021.



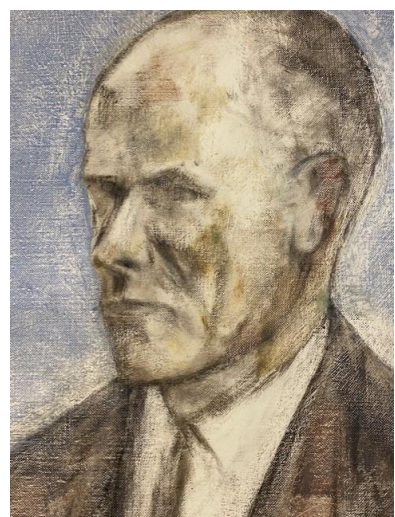
Kuva 49. Aimo Kanerva (1909–1991). *Martti Siirala*, 1988. Therapie-säätiö. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2021.



Kuva 50.



Kuva 51.



Kuva 52.

Aimo Kanerva (1909–1991). Yksityiskohtia muotokuvateoksista.

L.A. Puntila, 1962.
öljy kankaalle, 116 x 81 cm.
Hämäläis-Osakunta.
Kuva: Tuija Wasastjerna-
Toivanen, 2021.

Martti Siirala, 1988.
Therapeia-säätiö.
Kuva: Tuija Wasastjerna-
Toivanen, 2021.

Olavi J. Mattila, 1969.
90 x 109 cm.
Valmet. Kuva: Heikki Junno.



Kuva 53. Aimo Kanerva (1909–1991). *Omakuva Eliten peilissä, 30.5.84 Elite*. Tussi, 11,5 x 18 cm. Aimo Kanervan piirustuskokoelma. Aulikki Kanervan arkisto. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2019.



Kuva 54. Aimo Kanerva (1909–1991). *Kuvanveistäjä (Kain Tapper)*, 1968. Öljy kankaalle, 81 x 65 cm. Jenny ja Antti Wihurin rahaston kokoelma, Rovaniemen taidemuseo. Valokuva: Arto Liiti. Kuva: Rovaniemi: Rovaniemen taidemuseo. [<https://cumulus.rovaniemi.fi/rovtaide/>] (luettu 9.11.2021).



Kuva 55. Aimo Kanerva (1909–1991). *Omakuva*, 1970–1972. Öljy kankaalle, 67 x 52 cm. Jenny ja Antti Wihurin rahaston kokoelma, Rovaniemen taidemuseo. Valokuva: Arto Liiti. Kuva: Rovaniemi: Rovaniemen taidemuseo [<https://cumulus.rovaniemi.fi/rovtaide/>] (luettu 9.11.2021).



Kuva 56. Aimo Kanerva (1909–1991). *Hannu Salama*, 1972–1978. 100x91 cm. Otava Kustannus Oy. Kuva: Bonsdorf von Bengt 2010. *Suomalainen MUOTOKUVA vuoden 1917 jälkeen; PORTRÄTT i Finland efter 1917*. Valokuvat: Seppo Hilpo. Amos Andersonin taidemuseo, Helsinki 26.01.–18.03.1990. Helsinki: Amos Andersonin taidemuseon julkaisuja, Uusi sarja nro 1, Amos Andersonin taidemuseo, 83.



Kuva 57. Aimo Kanerva (1909–1991). *Eeva*, 1964. Vesiväri, 85,5 x 50 cm. Kansallisgalleria. Kuva: Kansallisgalleria/Nina Pätilä (Tunnistekuva).



Kuva 58. Aimo Kanerva (1909–1991). *Mortimer Hallman (3 v)*, 1990. Osa Aimo Kanervan luonnoskirjaa. Lyijykynä, vesiväri, 29 x 20 cm. Kansallisgalleria. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2020.



Kuva 59. Aimo Kanerva (1909–1991). *Omakekuva*, 1990. Osa Aimo Kanervan luonnoskirjaa. Lyijykynä, vesiväri, 29 x 20 cm. Kansallisgalleria. Kuva: Tuija Wasastjerna-Toivanen, 2020.