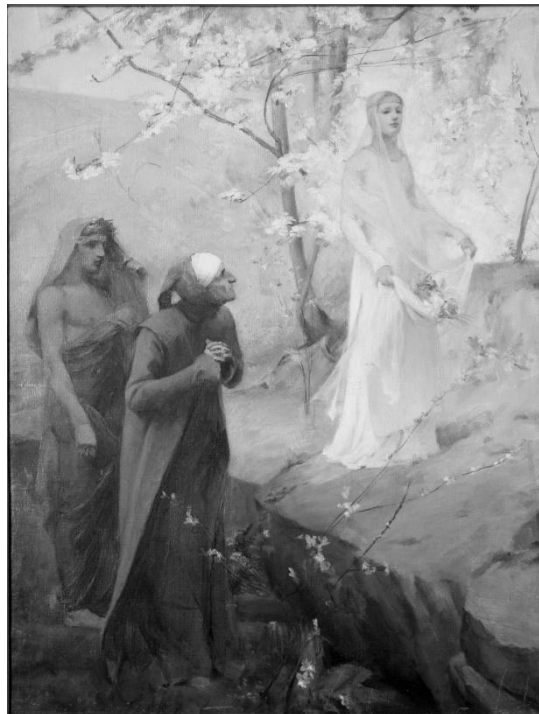


# DANTE TAPAA MATELDAN

Tapaustutkimus Dante-aiheisen maalauksen  
attribuoinnista



Hanna Hokkanen  
Pro gradu -tutkielma  
Jyväskylän yliopisto  
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Taidehistoria  
Kevät 2012

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Hanna Hokkanen	
Työn nimi – Title Dante tapaa Mateldan. Tapaustutkimus Dante-aiheisen maalauksen attribuoinnista.	
Oppiaine – Subject Taidehistoria	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Helmikuussa 2012	Sivumäärä – Number of pages 91
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Tutkielma käsittelee suomalaisessa yksityiskokoelmassa olevan maalauksen attribuoinnista eli tekijän selvittämistä. Kyseinen maalaus kuvaa kohtausta Dante Alighierin <i>Divina Commedia</i> -runoelman Kiirastuli-osasta. Maalauksen attribuoinnista ohella perehdytään myös teoksen provenienssin (omistajuushistorian) selvittämiseen sekä teoksen ajoittamiseen (dateeraamiseen). Tutkimuksen tavoitteena on maalauksen attribuointi, maalausta koskevan uuden tiedon hankkiminen sen omistajalle sekä perehtyminen siihen, millaista attribuointitutkimuksen tekeminen on ja oppia attribuoinnin tekemisestä käytännössä.</p> <p>Tutkimuskohteena olevan maalauksen tekijästä ei ole oltu aiemmin kiinnostuneita tutkimuksellisesta näkökulmasta. Toisaalta tutkimuksen alussa selvisi, että teoksen tekijästä oli olemassa epävarma arvio, joten lähtökohta tutkimuksen tekemiselle oli kiinnostava. Mikäli teoksen attribuointi varmuudella tietyn taiteilijan tekemäksi onnistuisi, voisi tuloksella olla laajempaa taidehistoriallista merkitystä.</p> <p>Tutkimus on menetelmältään empiirinen tapaustutkimus. Tutkimuksen teoreettinen kehys rakentuu mikrohistoriasta ja erityisesti Carlo Ginzburgin hahmottelemasta, mikrohistoriaan oleellisesti kuuluvasta johtolankaparadigmasta sekä Charles S. Peircen abduktiosta ja Janet Wolffin näkemyksistä taiteentutkimuksen tekemisestä.</p> <p>Tutkimuksessa selvisi tutkittavan maalauksen olevan kopio ranskalaisen Albert Maignanin (1845–1908) teoksesta <i>Le Dante rencontre Mathilda</i> (1881). Kyseisestä maalauksesta löytyi myös useita muita kopioita. Merkittävin tulos oli tutkittavan maalauksen attribuointi varmasti taiteilija Venny Soldan-Brofeldtin (1863–1945) maalaamaksi. Asia varmentui lopullisesti Pariisissa sijaitsevan Archives des Musées Nationaux'n kautta. Tutkimuksen perusteella on pääteltävissä, että Soldan-Brofeldt on maalannut teoksen todennäköisesti harjoitustyönä. Myös maalauksen provenienssi tarkentui ja maalaus kyettiin ajoittamaan varmuudella vuoteen 1889. Tutkimuksessa löytyi uutta tietoa monista muistakin Venny Soldan-Brofeldtin opiskeluaikanaan Pariisissa maalaamista kopioista.</p> <p>Tutkielma tuo esiin sen, kuinka attribuointitutkimusta tehdään, millaisia haasteita siihen voi sisältyä ja millainen prosessi tutkimuskohteena olevan maalauksen attribuointi oli. Samalla tutkimus tuo lisävalaistusta Venny Soldan-Brofeldtin Pariisin-aikaiseen tuotantoon ja liittyy hänen tuotantoonsa ”uuden” teoksen.</p>	
<p>Asiasanat – Keywords Attribuointi, Dante Alighieri, <i>Divina Commedia</i>, tapaustutkimus, provenienssitutkimus, mikrohistoria, Venny Soldan-Brofeldt, Albert Maignan</p>	
<p>Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto.</p>	
<p>Muita tietoja – Additional information</p>	

# Sisällysluettelo

1. JOHDANTO.....	5
1.1 Aiheen valinta.....	5
1.2 Tutkimuksen tavoitteet .....	5
1.3 Tutkimuksen luonne ja metodiikka .....	6
1.3.1 Carlo Ginzburg, mikrohistoria ja johtolangat .....	7
1.3.2 Abduktio .....	9
1.3.3 Janet Wolffin tutkimusmenetelmät .....	10
1.4 Alkuvaiheet, tutkimuskysymyksiä ja merkittäviä käännteitä tutkimuksessa .....	11
2. ATTRIBUOINTI.....	13
2.1 Mitä on attribuointi? .....	13
2.2 Attribuoinnin historia länsimaissa renessanssista 1870-luvulle.....	14
2.3 Morellin vaikutukset.....	18
2.4 Morellin jälkeen.....	19
2.5 Attribuointiin liittyviä ongelmia ja haasteita .....	24
2.6. Miksi attribuoidaan?.....	27
3. DANTE-MAALAUUS ATTRIBUOINNIN KOHTEENA .....	28
3.1 Maalauksen kuvaus .....	28
3.2 Dante ja Divina Commedia .....	31
3.2.1 Kiirastuli ja Matelda.....	33
3.2.2 Danten Divina Commedia kuvataiteilijoiden tuotannossa .....	36
3.3 Maalauksen provenienssista .....	38
3.4 Asiantuntija-arvioita maalauksesta .....	40
3.5 Alkuperäisteoksen jäljillä.....	43
3.6 Tutkimuksen myötä esiin nousseita taiteilijoita.....	44
3.6.1 Venny Soldan-Brofeldt .....	44
3.6.2 Cairoli vai Caironi? .....	47
3.6.3 Albert Maignan.....	47
3.6.4 Ingeborg Westfelt-Eggertzin kopio.....	50
3.6.5 Westfelt-Eggertzin biografiaa.....	53
3.6.6. Felix Deronce .....	55
3.7 Katsaus Pariisin vuoden 1881 Salonkiin .....	58

3.7.1 Maignanin maalauksen vaiheista.....	59
3.7.2 Päätelmiä Maignanin maalauksen provenienssista .....	61
3.7.3 Grafiikantöitä Maignanin maalauksesta .....	63
3.8 Venny Soldan Pariisissa .....	63
3.9 Westfelt, Frosterus ja Soldan Pariisissa .....	67
4 Taideteosten kopiot .....	69
4.1 Taideteosten kopioiminen 1800-luvun Pariisissa .....	70
4.2 Venny Soldan-Brofeldtin kopioimia maalauksia .....	72
5. TULOKSET .....	76
6. LOPPUSANAT.....	77
Lähteet .....	80
Liitteet .....	89

## 1. JOHDANTO

### 1.1 Aiheen valinta

Taidehistoriallisessa tutkimuksessa lähtötilanteessa on monesti taideteos jonka tekijä on selvillä. Näin ollen teoksen dateeraaminen (ajoittaminen) ja attribuominen (osoittaminen tietyn taiteilijan tekemäksi) on ongelmatonta: taiteilija on signeerannut ja päivännyt teoksensa, se on muotokieleltään kyseiselle taiteilijalle ominainen tai tyypillinen ja se saattaa olla vielä asiakirjalähteistäkin tunnistettava.<sup>1</sup> Kun tutkija kohtaa taideteoksen, jonka tekijä ei olekaan tiedossa, hänellä on vastasaan monenlaisia haasteita.

Tässä tutkimuksessa paneudun yksityisomistuksessa olevan Dante Alighierin *Divina Commedia* -aiheisen maalauksen attribuomiseen ja samalla teoksen ajoittamiseen sekä provenienssin (omistajuushistorian) selvittämiseen. Olen aloittanut tutkimuksen vuonna 2007, jolloin osallistuin kirjallisuuden ja taidehistorian oppiaineiden yhteiseen Dante-aiheiseen proseminariin. Seminaaria edelsi teemaan johdatteleva kurssi, jonka aikana yhdeksi proseminaaritutkielman aiheeksi tarjottiin *Divina Commedia* -aiheista maalausta, jonka tekijästä ei tuolloin ollut tietoa. Attribuoinnin problematiikasta kiinnostuneena aihevalinta oli minulle helppo, vaikka aihe ei ole helpoimmasta päästä – mitä voi saada selville maalauksesta, johon saa ensi kosketuksen kuvan perusteella ja josta tuolloin tunnistaa vain aiheen?

Proseminaaritutkielman valmistumisen jälkeen tutkimastani taideteoksesta selvisi seikkoja, jotka johdattivat tutkimusta aivan uuteen suuntaan ja herättivät uusia, mielenkiintoisia kysymyksiä, joita halusin pro gradu -tutkielmassani käsitellä ja selvittää perusteellisesti. Samaan aikaan olen työstänyt tutkimuksestani myös artikkeleita laitoksen Dante-reseptiota Suomen taiteessa ja kulttuurissa käsittelevään kokoomateokseen.

### 1.2 Tutkimuksen tavoitteet

Tavoitteeni on selvittää tutkimuskohteena olevan, kontekstitiedoiltaan puutteellisen Dante-aiheisen maalauksen tekijä eli attribuoida teos ja perustella näkemykseni mahdollisimman huolellisesti. Attribuomisprosessin avaamisen rinnalla käsitelen myös maalauksen ajoittamista ja pro-

---

<sup>1</sup> Vakkari & Ervamaa 2001, 284.

venienssia. Tämän lisäksi tavoitteeni on antaa maalauksen omistajalle mahdollisimman paljon tietoa hänen maalauksestaan, sillä teosta ei ole aiemmin tutkittu eikä sen tekijästä ole oltu tutkimuksen kannalta kiinnostuneita. Kolmantena tavoitteenani on oman tutkimusprosessin kautta perehtyä siihen, millaista attribuointitutkimuksen tekeminen käytännössä on ja oppia attribuoinnista.

Jokainen attribuointitutkimus saa muotonsa prosessin edetessä, kuhunkin kohteeseen liittyvien yksilöllisten probleemien mukaisesti. Niinpä tutkimusta aloittaessaan harvoin tietää, millaiseen lopputulokseen päätyy. Usein tulosta – ihannetapauksessa varmaa attribuointia – kiinnostavampi on prosessi, jonka lopputulos varsinainen attribuointi on. Tutkimus etenee harvoin suoraviivaisesti. Sen sijaan se ottaa kiinnostavia sivuaskelia, tekee yllättäviä mutkia ja vie tekijänsä aivan uusien, ennalta aavistamattomien kysymysten äärelle. Näin kävi myös omassa tutkimuksessani. Selostan tässä työssäni, kuinka olen attribuointitutkimusta tehnyt, millaisia tuloksia olen saanut, millaisia johtopäätöksiä olen saatujen tulosten perusteella tehnyt ja perustelen tekemäni attribuoinnin. Esittämieni perusteluiden jälkeen asetan työni ja tekemäni attribuoinnin muiden arvioitavaksi ja kriittisen tarkastelun alaiseksi.

### 1.3 Tutkimuksen luonne ja metodiikka

Tutkimukseni on kohteensa luonteesta johtuen empiirinen tapaustutkimus. Vaihtoehtoisesti olisi ollut mahdollista tehdä attribuointiaiheinen pro gradu -tutkielma, jossa esimerkiksi taidemuseoiden attribuoinnattomasta taideteospoolista valitaan useita teoksia tarkastelun kohteeksi. Oma valintani on kuitenkin ollut perehtyä yhteen taideteokseen syvällisesti ja perusteellisesti, mikrotasolla, ja lähestyä teoksen kautta avautuneita laajempia teemoja ja aihekokonaisuuksia. Tutkimukseni maalaus on näin ollen keskiössä, ja pyrin tarkastelemaan sitä eri näkökulmista ja näkemään sen laajemmassa kontekstissa. Tätä tutkimusstrategista valintaa tuki vielä se, että tutkimani teos osoittautui varsinaiseksi kulttuuristen kerrostumien tiivistymäksi.<sup>2</sup>

Metodisesti tämä attribuointitutkimus ammentaa monista lähteistä. Yleisiä metodioppaita ei attribuoinnista ole toistaiseksi kirjoitettu, mutta aiheesta löytyy silti jonkin verran kirjallisuutta. Tärkeimpänä teoreettisena oppaanani attribuoinnin ja provenienssitutkimuksen maailmaan on toiminut Johanna Vakkarin teos *Lähde ja silmä*. Hän on kirjoittanut aiheesta artikkelit

---

<sup>2</sup> Myös taidehistorioitsija Aby Warburg suositteli tutkijan keskittävän voimansa yhteen kohteeseen, esimerkiksi yhteen esineeseen. Näin sen tutkimiseen voidaan suunnata maksimaalinen ”liikevoima”. Vuojala 1997, 47.

myös Pinx-kirjasarjan *Arki- ja pyhäpuvussa* -osaan yhdessä Jukka Ervamaan kanssa sekä Arja Elovirran ja Ville Lukkarisen toimittamaan kirjaan *Katseen rajat*.<sup>3</sup>

Olen rakentanut tutkimukseni teoreettisen rungon kolmesta osiosta: mikrohistorias- ta ja erityisesti Carlo Ginzburgin hahmottelemasta, mikrohistoriaan kiinteästi kuuluvasta johto- lankaparadigmasta, filosofi-kielitieteilijä Charles Sanders Peircen abduktiosta ja taidesosiologi Janet Wolffin näkemyksistä taiteentutkimuksen tekemisestä. Käsittelen seuraavassa ensin mikro- historiallista tutkimusotetta yleisesti, siirryn sitten johtolankaparadigman käsittelyyn, minkä jäl- keen otan esille abductionin ja viimeiseksi käsittelen Wolffin näkemyksiä taiteentutkimuksesta.

### 1.3.1 Carlo Ginzburg, mikrohistoria ja johtolangat

Mikrohistorioitsija Carlo Ginzburgin<sup>4</sup> hahmottelema ja mikrohistorialliseen historian tutkimukseen kiinteästi kuuluva johtolankaparadigma näkyy tutkimuksessani vahvimmin ja toimii sen ”punai- sena lankana”. Mikrohistoriassa tutkimuksellisena lähtökohtana ovat tyypillisesti ”suppeahkot, ajallisesti, alueellisesti ja tutkittavien henkilöiden määrän suhteen rajatut ilmiöt”. Tutkimuskoh- teet eivät kuitenkaan ole kooltaan rajoitettuja, sillä kyse on ennen kaikkea näkökulman yksityis- kohtaisuudesta. Aineiston analysointiin kuuluvat tarkka lähiluku, ”rivien välistä” lukeminen ja tulkinta sekä perusteellisuus ja intensiivisyys. Usein yksi poikkeuksellinen lähde on mikrohistori- assa toiminut tutkimuksen alullepanijana. Lähteiden ei tarvitse silti olla uusia ja aiemmin tutki- mattomia, vaan mikrohistorioitsija voi kysyä ”vanhaltakin” lähteeltä uusia kysymyksiä ja yhdis- tellä vanhoja lähteitä innovatiivisella tavalla.<sup>5</sup>

Mikrohistorioitsijoiden pääkysymyksiä on, mitä voimme tietää historiaan kadon- neista ihmisistä<sup>6</sup>. Samaa kysymystä mukailen pyrin työssäni selvittämään ja osoittamaan, mitä on mahdollista saada selville taidehistoriaan kadonneesta maalauksen tekijästä. Mikrohistorialliseen tutkimusmetodiin kuuluu kiinteästi myös yksiselitteisyyden välttäminen ja tyypillistä on, että tutkimuksen lukijakin haastetaan pohtimaan mahdollisia vaihtoehtoja. Tutkimuksen etenemistapa tehdään näkyväksi, eikä tuloksia pyritä esittämään aukottomina. Omasta tutkimuksestaan – josta sittemmin syntyi teos *Il formaggio e i vermi* – puhuessaan Ginzburg mainitseeekin, että ”hypo-

<sup>3</sup> Ks. Vakkari 2006; Vakkari & Ervamaa 2001; Vakkari 1998.

<sup>4</sup> Mikrohistoriallisesta tutkimuksesta ks. alan klassikoksi muodostunut Ginzburgin *Il formaggio e i vermi* (suom. *Juusto ja madot*), jossa Ginzburg syventyy 1500-luvulla eläneen, kerettäläisyydestä syytetyyn mylläri Menocchion maailmankuvaan. Toinen merkittävä alan tutkimus on Natalie Zemon Davisin *Women on the Margins. Three Seventeenth-Century Lives* (suom. *Kolme naista, kolme elämää 1600-luvulla*).

<sup>5</sup> Elomaa 2001, 61–63.

<sup>6</sup> Muir 1991, xxi.

teeseista, epäilyksistä ja epävarmuuksista tuli -- osa kertomusta --<sup>7</sup>. Ginzburgia seuraten pyrin itsekin tuomaan tutkimukseni epävarmuutta osoittavat elementit esille ja lukijan arvioitavaksi.

Mikrohistorialliseen metodiin kuuluu myös Ginzburgin hahmottelema johtolankaparadigma, joka puolestaan on sukua abduktiolle (ks. luku 1.3.2). Ginzburg näkee johtolankoihin, ”oireisiin” ja jälkiin perustuvan tietokäsityksen pohjautuvan metsästyskulttuurista, sillä jäljittäessään metsästäjä oppi lukemaan saaliskohteensa jättämiä merkkejä ja löytämään saaliin. Johtolankoihin, merkkien ja oireiden tulkintaan sekä semiotiikkaan perustuva tieto-opillinen malli on Ginzburgin mukaan saanut ihmistieteissä jalansijaa 1870–80-luvuilta eteenpäin ja se on ollut laajasti käytössä, vaikka siitä ei Ginzburgin mukaan ole esitetty eksaktia teoriaa.<sup>8</sup>

Johtolankaparadigmassa pienet, näennäisesti merkityksettömät vihjeet ovat niitä, joiden avulla pyritään päättämään jotakin niiden takana olevasta laajemmasta todellisuudesta. Ginzburg käsittelee esseessään laajasti merkkeihin perustuvan tietokäsityksen käyttökohteita ja käyttää yhtenä esimerkkinä niistä lääketiedettä: oireiden perusteella lääkäri jäljittää sairauden.<sup>9</sup> Johtolankaparadigman käytöstä hyvinä esimerkkeinä toimivat myöhemmin esiteltävä Morellin attribuointimetodi, Sir Arthur Conan Doyle’n luomat Sherlock Holmes -salapoliisiromaanit ja Sigmund Freudin psykoanalyysi. Taidehistorioitsija Enrico Castelnuovo on rinnastanut taiteentutijan salapoliisiin, ”joka löytää rikoksen tekijän (taulun) sellaisten johtolankojen perusteella, jotka ovat useimmille muille mitäänsanomattomia”<sup>10</sup>. Tutkimusmetodini vertaaminen salapoliisin työhön onkin varsin perusteltua – etsin historian kätköihin kadonneen maalauksen tekijän jälkeensä jättämiä johtolankoja, joiden avulla konstruoin aiemmin tapahtuneen maalausprosessin.

Petri Vuojala toteaa tutkimuksessaan taidehistorioitsija Aby Warburgista (1866–1929) tämän tutkimusmetodin muistuttavan poliisin työtappaa rikosta selvitetäessä. Vuojala jatkaa, että Warburgin keskittyi tutkimaan asioita, jotka ensi silmäyksellä näyttävät mitättömiltä. Vuojalan näkemyksen mukaan myös Warburg etsi johtolankoja esimerkiksi historiallisesti marginaalisista lähteistä, joiden avulla voisi kaivautua syvemmälle esimerkiksi henkilön tai tapahtumien taustoihin.<sup>11</sup>

Johtolankaparadigmaan liittyen on tarpeen tehdä vielä ero kahden termin, oireen ja johtolangan, välillä. Umberto Eco rajaa käsitteet siten, että oire (*symptom*) ei suoraan viittaa sen aiheuttajaan. Vihje tai johtolanka (*clue*<sup>12</sup>) sen sijaan linkittyy fysikaalisesti sen edustamaan asiaan.

<sup>7</sup> Ginzburg 1996, 183.

<sup>8</sup> Ginzburg 1996, 37, 45, 49–50; Elomaa 2001, 64.

<sup>9</sup> Elomaa 2001, 64; Ginzburg 1996, 45–50.

<sup>10</sup> Ginzburg 1996, 39.

<sup>11</sup> Vuojala 1997, 44–45.

<sup>12</sup> Englannin kielen ”johtolankaa” tai ”vihjettä” tarkoittava sana *clue* on aikanaan ollut *clew*-sanan variantti kirjoitusmuoto, jotka molemmat ovat tarkoittaneet palloa, erityisesti lanka- tai narukerää. Collins English



Oireen kohdalla jatkuvuus menneisyyden tai nykyisyyden syyn ja seurauksen kohdalla on välttämätön, kun taas vihjeen/johtolangan kohdalla tämä jatkuvuus on vain potentiaalisesti olemassa. Econ mukaan vihjeet ovatkin kompleksisia oireita.<sup>13</sup> Caprettini puolestaan huomauttaa narratiivisessa esimerkissään, ettei näitä kahta tule sekoittaa toisiinsa – ei pidä lukea merkinä sitä, mikä voi tarkoittaa myös oiretta toisesta todellisuudesta<sup>14</sup>.

### 1.3.2 *Abduktio*

Mikrohistorioitsija Edward Muir lainaa filosofi-kielitetieteilijä Charles Sanders Peircea käsitellessään abduktiota. Kyseessä on päättelyn muoto, jossa lähdetään liikkeelle ilman valmista teoriaa, jota faktojen avulla pyrittäisiin todentamaan oikeaksi. Abduktio ei todista mitään, vaan se ainoastaan vihjaa, että jotain voi olla. Peircen mukaan abduktio on ensimmäinen askel tieteellisessä päättelyssä. Tyypillinen päättelyjärjestys abduktiossa on seurauksesta taustatekijöihin. Abduktion merkityksellisyys tässä tutkimuksessa, erityisesti sen alkuvaiheessa, tulee abduktiolle ominaisesta luovasta potentiaalista: se sallii arvailun, luovat hypoteesit ja ideoinnin.<sup>15</sup>

Menetelmänä abduktio on yhtäältä sekä hedelmällisin, toisaalta epävarmin siksi, ettei se varo arvailujen esittämistä. Abduktiolla ja arvailulla on myös vaaransa. Esimerkiksi juuri mikrohistoriassa, jossa abduktiivista päättelyn muotoa ja arvailuakin hyödynnetään, muodostetut argumentit voivat olla haavoittuvaisia sirkulaarisuudelle eli kehäpäätelmille. Mikrohistorioitsija Carlo Ginzburgin mukaan väärin kehäpäätelmien noidankehän välttämiseksi tutkimusten useiden itsenäisten osioiden tulee kohdata, jolloin virheen mahdollisuus pienenee. Vakuuttavin argumentti saadaan, kun ”osoittavat ja demonstroivat todisteet” yhdistyvät. ”Ginzburgin partaveitsen”<sup>16</sup> mukaan vähiten hypoteeseja vaativaa tulkintaa tulisi pitää kaikkein todennäköisimpänä.<sup>17</sup>

---

Dictionaryn mukaan *clue*-sana tarkoittaa ”opasta ratkaisuun”. Merkitys juontuu antiikin tarinasta, joka kertoo Theseuksesta ja Minotauroksesta. Suuri ateenalainen sankari Theseus joutui uhrattavaksi Minotauros-hirviölle, joka asui Kreetalla kuningas Minoksen labyrintissä. Theseuksen ulospääsy labyrintista olisi ollut mahdotonta ilman kuningas Minoksen tytär Ariadnea ja tämän Theseukselle antamaa lankakerää. Kulkiesaan labyrintissä Theseus purki samalla lankakerää ja palatessaan keräsi sitä kokoon ja löysi näin ulos labyrintistä. 1600-lukuun mennessä *clue*-sanon kuvainnollinen merkitys oli unohdettu ja kaikki assosiaatiot lanka- tai narukerään katkenneet. Varsinkin viimeaikaisten salapoliisikertomusten suosion myötä sana *clue* on ensisijaisesti tarkoittanut ”opasta ratkaisuun” (”guide to a solution”). *Word Histories and Mysteries* 2004, 53–54; MOT Collins English Dictionary [verkkohakemisto].

<sup>13</sup> Eco 1983, 211–212.

<sup>14</sup> Caprettini 1983, 139. (Teoksen sisällysluettelossa kirjoittajan nimi on virheellisesti muodossa Carettini.)

<sup>15</sup> Muir 1991, xviii–xix; Bonfantini & Proni 1983, 131; Sebeok & Umiker-Sebeok 1983, 18.

<sup>16</sup> Vrt. Occamin partaveitsi: ”periaate, jonka mukaan ilmiöiden selitysten on oltava mahdollisimman yksinkertaisia”. MOT Gummerus Uusi suomen kielen sanakirja 1.0 [verkkohakemisto].

<sup>17</sup> Muir 1991, xviii–xix.

Käsillä oleva tutkimus lähti liikkeelle puhtaan abduktiiviselta pohjalta, sillä se ei perustunut mihinkään teoriaan tai hypoteesiin, vaan lähti liikkeelle faktoista – päinvastoin kuin induktio, jossa edetään hypoteesin pohjalta. Tutkimuksen edetessä ja kertyneiden tietojen perusteella minun oli mahdollista muodostaa hypoteesi maalauksen tekijästä ja jatkaa tutkimusta etsimällä faktoja, toisin sanoen todisteita, hypoteesini verifioimiseksi tai falsifioimiseksi. Tällöin tutkimus siirtyikin jo osittain induktiiviseen suuntaan, kun fokusoin huomioni niiden lähteiden suuntaan, joista lopulliset todisteet hypoteesini varmentamiseksi saattaisivat löytyä. Metodisesti abduktio täydentää käyttämäni mikrohistoriallista tutkimusmetodia ja tuo näkyvämmäksi ja konkreettisemmaksi sen, kuinka olen tutkimustani tehnyt.

### 1.3.3 Janet Wolffin tutkimusmetodit

Taidesosiologi Janet Wolffin näkemykset siitä, kuinka taideteosta tulisi tutkia ja analysoida, ovat toimineet kolmantena komponenttina tutkimukseni menetelmällisessä kehyksessä. Tutkimuksen mikro- ja makrotasoja käsittelevä Wolff kirjoittaa teoksessaan *The Social Production of Art* seuraavasti:

Analyysin tulisi pystyä sisällyttämään itseensä kaikki ne ‘tasot’ ja tekijät, jotka ovat vaikuttaneet [taide]teosten tuotantoon. Alkulähteen fokus itse työn mikrotasoon laajenee käsittämään tuottajan, esteettisen koodiston, poliittisen ja sosiaalisen kontekstin; pätevä tutkimus joka alkaa tietyn aikakauden sosiaalisen struktuurin yleisestä luonnehdinnasta, selvittää lopulta tiettyjen tekstien tai maalausten käytössä olevat ideat/aatteet ja poliittiset mielipiteet. Jokaisessa tapauksessa kulttuurisen tuottajan spesifinen biografinen mediaatio on yksi oleellinen analyysin elementti.<sup>18</sup>

Tutkimukseni rajauksesta johtuen pysyttelen pääasiassa Wolffin mainitsemalla mikrotasolla, mutta käsittelem jonkin verran myös useita mielenkiintoisia teemoja, joita tutkimusprosessin edetessä nousi esille.

---

18 Wolff 1981, 140: “The analysis should be able to incorporate all the ‘levels’ and factors which have contributed to the production of the works. An initial focus on the micro-level of the work itself will broaden out to encompass producer, aesthetic code, political and social context; an adequate study which begins from a general characterisation of the social structure of a particular period will eventually trace through the working ideas and politics in particular texts or paintings. The specific biographical mediation of the cultural producer is one significant element in the analysis in each case.”

#### *1.4 Alkuvaiheet, tutkimuskysymyksiä ja merkittäviä käännteitä tutkimuksessa*

Olen aloittanut tutkimukseni tarkastelemalla teoksesta saamaani digitaalivalokuvaa. Sen perusteella pyrin muodostamaan intuitioon perustuvan kokonaiskäsityksen maalauksesta ja mikäli mahdollista, esittää jo jonkinlaista arviota teoksen tekijästä ja/tai syntyajankohdasta. Joskus teoksen aihe voi sisältää vihjeitä tekijästään, joten huomioin myös tämän tarkastellessani maalauksesta otettua kuvaa. Koska tämä silmämääräinen, intuitioon perustuva ja siksi monien tutkijoiden myös hyvin kiistanalaisena pitämä tarkastelutapa ei tarjonnut johtolankoja, oli tietoa lähdeittävä etsimään muita keinoja hyödyntäen. Ensimmäiseksi matkustin valokuvaamaan ja tutkimaan maalausta itse sen nykyiseen sijaintipaikkaan ja tein silmämääräistä havainnointia, analysoin tarkasti yksityiskohtia ja mittasin teoksen. Maalauksen omistaja oli myös hyvin tärkeä tietolähde.

Alustavan attribuoinnin perustana olen käyttänyt löytynyttä perunkirjoitusta, jossa Dante-maalauksella on arvioitu Venny Soldan-Brofeldtin maalaamaksi. Tämän arvion falsifioimiseksi tai verifioimiseksi olen käyttänyt muun muassa runsaasti biografia- ja arkistomateriaalia ja soveltanut muotoanalyttistä vertailua. Maalaukselle ei tutkimusrahoituksen puuttuessa ole ollut mahdollista tehdä teknistä tutkimusta, mutta konservaattori, joka teosta oli aikanaan entisöinyt, valotti sitä, mitä teokselle oli tehty.

Teoksen ikonografista aihetta olen käsitellyt jokseenkin suppeasti, mutta ottanut kuitenkin selvää siitä, miten muut taiteilijat ovat samaa aihetta kuvanneet. Merkittävä uusi tieto tutkimuksen kannalta oli, kun tutkittavalle teokselle löytyi alkuperäisteos, minkä johdosta teoksen ikonografinen aihe osoittautui erityisen kiinnostavaksi ja paljonpuhuvaksi.

Aineistoni on monipuolinen ja olen hankkinut sitä ikään kuin pala kerrallaan sen mukaan, mihin suuntaan tutkimus on eri vaiheissaan suuntautunut. Tärkein tietolähde tutkimusprosessin alussa oli maalauksen omistaja. Kahden haastattelun ja omistajan löytämien dokumenttien avulla sain kerättyä arvokasta tietoa maalauksen historiallisista vaiheista ja mahdollisesta provenienssista. Tämän lähdemateriaalin ohella aineistonani ovat olleet arkistomateriaalit Suomessa ja ulkomailla, sanomalehdet, valokuvat, huutokauppaluettelot sekä perinteinen ja sähköpostiviestienvaihto lukuisten tutkijoiden ja muiden asiantuntijoiden kanssa eri puolilla maailmaa. Erityisesti kirjeenvaihto osoittautui tässä tutkimuksessa tärkeäksi tavaksi löytää etsimääni tietoa. Tutkimuksen alkuvaiheessa, jolloin teoksen alkuperäislähdettä ei vielä ollut löytynyt, sähköpostiviestienvaihto taidealan asiantuntijoiden kanssa toi paljon uusia johtolankoja. Kirjeenvaihdon kautta olen saanut arvokasta materiaalia, joka monta kertaa vei tutkimustani ratkaisevasti eteenpäin, mutta jota minulla ei olisi ollut mahdollisuutta lähteä itse etsimään ulkomailla sijaitsevista arkistoista tai muista lähteistä.

Maalauksen omistajan toivetta kunnioittaen en mainitse tutkimuksessani hänen eikä hänen sukunsa jäsenten nimiä. Samoin kerron suvun vaiheista omistajan toivomuksen mukaisesti vain siinä määrin kuin on tutkimukseni kannalta osoittautunut oleelliseksi. Pohdintani maalauksen provenienssista ja henkilöiden välisistä suhteista on tästä syystä rajattu käsittelyn ulkopuolelle.

Tutkimusprosessin edetessä tuli tietoon seikkoja, jotka suuntasivat tutkimusta uudelle alueelle ja vaikuttivat myös siihen, että tutkimuskysymykset muokkautuivat, osittain vaihtuivat ja alakysymyksiä tuli lisää. Ensimmäinen merkittävä käänne oli tekijäehdokkaan löytäminen, kun maalauksen omistajan haastattelussa selvisi, että vuonna 1955 Leonard Bäcksbacka on perunkirjoitusarviossaan esittänyt teoksen olevan Venny Soldan-Brofeldtin maalaama. Bäcksbackan arviossa ei ollut kirjallisesti täsmennetty mistä teoksesta arviossa oli kyse, mutta suvussa oli omistajan mukaan aina ollut vahva käsitys siitä, että arvio koskee juuri tutkimuskohteena olevaa Dante-maalausta. Samalla selvisi, että myös Hanna Frosterus-Segerstråle oli nostettu esiin perunkirjoitukseen liittyvillä muistiinpanosivuilla, minkä johdosta tekijäehdokkaita oli jo kaksi. Niinpä oli mahdollista paneutua näiden kahden taiteilijan tekijyyden verifioimiseen tai falsifioimiseen.

Suvussa kulkenut tieto on painottanut voimakkaasti Soldan-Brofeldtia, joten olen keskittänyt tutkimuksessani enemmän häneen kuin Frosterus-Segerstråleen, mutta koska hänetkin oli otettu esille, tutkin aluksi molempien taiteilijoiden tuotantoa ja biografiaa. Tutkimustyön edetessä alkoi kuitenkin yhä vahvemmin näyttää siltä, että Soldan-Brofeldt olisi maalauksen todennäköisin tekijä, joten Frosterus-Segerstrålen tarkempi tutkiminen ei näyttänyt enää tarpeelliselta. Eliminoin siis vaihtoehtoja, kunnes vain yksi näytti jäävän jäljelle. Kuten Muir toteaa, ”epätodennäköisen poistaminen eristää todennäköisen”<sup>19</sup>.

Tutkimukseni pääkysymys on: Kuka on Dante-maalauksen tekijä? Tavoitteenani on tutkia asiaa mahdollisimman perusteellisesti ja perustella tutkimukseni kautta muodostamani näkemykseni huolellisesti. Koska pian tietoon tuli Venny Soldan-Brofeldt ensisijaisena tekijäehdokkaana, tutkimukseni alakysymykseksi nousi: Onko Soldan-Brofeldt maalauksen tekijä? Tutkimustehtäviksi tulivat siten Bäcksbackan arvion verifiointi tai falsifiointi ja se, millä perustein Soldan-Brofeldt olisi teoksen tekijä – tai miksi ei olisi.

Jopa vartenotettavan tekijäehdokkaan löytymistä merkittävämpi käänne oli, kun löysin kuvan litografiasta, joka oli samanlainen kuin tutkittava maalaus. Tämä herätti kysymyksen kopioihin ja reproduktioihin liittyen – onko löytynyt litografia tehty Suomessa olevan maalauksen

---

<sup>19</sup> “--removal of the unlikely isolates the likely.” Muir 1991, xviii.

pohjalta vai päinvastoin, vai onko olemassa puuttuva lenkki, mikä osoittaisi molempien teosten olevan kopioita?

Tuo puuttuva lenkki löytyi yllättäen Ranskassa sijaitsevasta taidemuseosta, mikä herätti jälleen uusia kysymyksiä. Kyseinen maalaus on ollut esillä Pariisin Salongissa vuonna 1881, mikä antaa hieman vihjettä myös kopion syntyajankohdasta. Kuinka yhteneväinen kopio on esikuvaansa nähden? Onko kopio tehty alkuperäisteoksen vai esimerkiksi grafiikantyön perusteella? Onko Soldan-Brofeldtilla tai jollakin muulla suomalaisella taiteilijalla ollut suoria tai epäsuoria yhteyksiä alkuperäisen teoksen tekijään? Mikä on tuon teoksen proveniensi – missä teos on ollut ennen museon kokoelmiin saapumista? Auttaisiko tämän tietäminen sen selvittämisessä, onko Soldan-Brofeldt kopion tekijä? Entä toisiko taiteilijan henkilöhistorian tunteminen jotain valaistusta kopion tekijän selvittämistyöhön? Löytyisikö Soldan-Brofeldtin biografiatietojen kautta jotain yhteyksiä alkuperäisteokseen tai sen tekijään? Tätä yhteyttä etsin tutkimuksessa pitkän aikaa ja paneuduin siihen, sillä muuta ei pitkällisten tiedonhakujen perusteellakaan löytynyt, ennen kuin sain tiedon vielä toisesta, ruotsalaisesta kopiosta. Tuon kopion olemassaolo oli huomioitava tutkimuksessa muun muassa selvittämällä, oliko jompikumpi maalauksista toisensa kopio vai oliko molemmat maalattu ranskalaisteoksesta. Vielä oli selvitettävä, oliko Soldan-Brofeldtilla ja ruotsalaistaiteilijalla yhteyttä keskenään, tai yhteyttä ranskalaiseen.

Jälleen yksi käänne tapahtui, kun ranskalaisen tutkijakontaktini kautta löytyi vielä yksi teos, joka muistuttaa hyvin paljon Suomessa olevaa kopiota. Näin ollen tätäkin teosta täytyi tutkia huolellisesti ja ottaa huomioon mahdollisuus, että Suomessa oleva maalaus olisi kopio kopiosta. Tutkimustyön kautta löytyi siis alkuperäisteos, useita siitä tehtyjä kopioita, tietoa reproductioista ja alkuperäisteoksen tekijän maalaamasta toisinnosta ja luonnoksista.

## 2. ATTRIBUOINTI

### 2.1 *Mitä on attribuointi?*

Oleellinen osa taidehistoriallista perustutkimusta on taideteoksen attribuointi eli tekijän määrittäminen. Sen avulla taidehistorialliseen aineistoon syntyy järjestystä. Attribuointitutkimuksessa lähtökohtana on ajatus, että jokainen taideteos sisältää tiedon tekijästään. Periaatteessa teoksen tekijä on siis aina tunnistettavissa, sillä hänellä on aina yksilölliset piirteensä esimerkiksi teknikkassa, sommittelussa ja väreissä, mutta käytännössä tunnistaminen ei kuitenkaan ole mahdollista, sillä tutkijan tiedot ja havaintokyvyt ovat puutteelliset. Attribuoinnin perustana ovat itse teosta

koskevat havainnot, taiteen historia, dokumentit ja tekniset tutkimukset, ja kaikkien näiden tulkitsemiseen tarvitaan taidehistorioitsija, joka kykenee yhdistämään eri lähteistä saadut tiedot ja erityisesti on perehtynyt muotoanalyysiin. Tältä perustalta syntyy pätevä attribuointi.<sup>20</sup>

Johanna Vakkarin yleisesityksen mukaan attribuoinnin taustaksi tarvitaan yleiskäsitys taidehistoriasta eli sen ajallisista, paikallisista ja taiteilijakohtaisista tyyleistä. Empiirisen aineiston, siis yksittäisten taiteilijoiden, heidän teostensa ja niitä koskevien lähteiden tuntemus, liittyy oleellisesti ensimmäiseen kohtaan. Kolmantena peruspilarina on tutkimusperinteen eli kirjallisuuden tuntemus. Varsinainen attribuointi perustuu tekniseen tutkimukseen, proveniensiin ja muotoanalyysiin. Tekniseen tutkimukseen voi kuulua esimerkiksi teoksen materiaalien ja rakenteen tutkimus. Proveniensi tarkoittaa teoksen vaiheiden ja alkuperän eli omistajuushistorian selvittämistä, mikä tosin käytännössä on usein varsin vaikeaa vaikkakin oleellista tutkimuksessa. Muotoanalyysissä peruskysymyksenä on taideteoksen havaitseminen ja näiden havaintojen tulkitseminen. Muotoanalyysin tekee jossain määrin ongelmalliseksi se, että tarkastelutapamme on aina jossain määrin subjektiivisesti väritynyt. Tämä ei kuitenkaan tee muotoanalyysistä epätieteellistä, vaan toimii tärkeänä työkaluna taiteentutkimuksessa. Erityisesti mitä vanhempaa taidetta tutkitaan, sitä tärkeämmässä asemassa muotoanalyysi yleensä on.<sup>21</sup>

Kaiken kaikkiaan attribuoinnin voidaan todeta olevan monen osa-alueen summa. Se toimii myös väliaikaisena hypoteesina, jota uusien tutkimuslöytöjen valossa tarkistetaan ja korjataan. Näin tehdään kunnes näyttö on täydellinen tai riittävän vahva vastauksen muodostumiseksi ja attribuoinnin varmistumiseksi. Tällöin siirrytään toiseen tutkimuslinjaan ja täten koko tutkimusprosessi on kumuloiuva.<sup>22</sup>

## 2.2 Attribuoinnin historia länsimaissa renessanssista 1870-luvulle

Historiallisesti attribuointi on ollut osa taiteentuntemusta, *connoisseurship*, joka tarkoittaa taide-teosten tunnistamisen taidetta tai tekniikkaa. Länsimaissa sillä on tarkoitettu taideteosten laadun arviointia, erittelyä ja arvostamista sekä ennen kaikkea kykyä määritellä teoksen valmistusajankohta ja -paikka ja identifioida teoksen tekijä, mikäli mahdollista. Termit attribuointi ja *connoisseurship* ovat yleensä synonyymiset. *Connoisseurship* eli taiteentuntijuus ja siten myös attribuointi liittyvät oleellisesti keräilyyn ja taidemarkkinoiden kehitykseen. *Connoisseurship* ei ole pelkästään länsimainen ilmiö, mutta keskityn tässä käsittelemään asiaa länsimaisesta näkö-

<sup>20</sup> Vakkari 2006, 10; Vakkari & Ervamaa 2001, 282.

<sup>21</sup> Vakkari 2006, 10, 14, 22; Vakkari & Ervamaa 2001, 283.

<sup>22</sup> Roskill 1976, 35.

kulmasta.<sup>23</sup> Luon seuraavaksi katsauksen attribuoinnin historiaan ja nostan käsittelyyn tärkeimpiä *connoisseurs*.

Kysymykset taiteen ajoittamisesta ja tekijän identifioimisesta liittyvät vahvasti renessansiin ja yksilön syntyyn, jolloin taiteilijat tulivat tietoisiksi taiteesta persoonallisuuden ilmaisijana<sup>24</sup>. Esimerkiksi 1400-luvun Firenzessä kaupungissa aiemmin eläneet tunnetut taiteilijat kuten Giotto olivat suuri ylpeyden aihe kaupunkilaisille, joten oli tärkeää tietää paikalliset monumentit tehnyt taiteilija<sup>25</sup>. 1500-luvun alussa venetsialainen keräilijä Marcantonio Michiel (n. 1484-1552<sup>26</sup>) käsitteli tekijyyttä koskevia kysymyksiä<sup>27</sup>. Näkemystä yksilöllisestä taiteilijasta, jolla on oma, tunnistettava tyyli toi esiin taiteilijaelämäkertojen<sup>28</sup> kirjoittaja Giorgio Vasari (1511–1574), ja hänestä on uuden ajan taiteentuntemuksen historia useimmiten aloitettu. Taiteentuntemukseen liittyviä kysymyksiä oli kuitenkin käsitelty jo aiemmin, kuten itämaisessä taidekriitikissä ja kreikkalais-roomalaisella klassisella ajalla<sup>29</sup>. Vasarille oli tärkeintä taiteen kehityskulun osoittaminen eikä hänen näkemyksensä keskittynyt taiteilijan tunnistamiseen. Vasari kuitenkin piti tärkeänä muiden tekemien attribuointien arvioimisen alkuperäisteoksiin tutustumalla. Vasarin oma attribuointitapa perustui muotoanalyysiin.<sup>30</sup>

Taiteentuntemuksen ongelmia pohdittiin lisääntyvässä määrin 1600-luvun alusta lähtien ja erityisesti Italiassa ja Ranskassa teemasta tuli keskeinen osa taiteen teoriaa<sup>31</sup>. Italialaisen Giulio Mancinin (1558–1630) aikoinaan käsikirjoituksena levinnyt teos *Considerationi sulla pittura* (noin v. 1620) pyrki antamaan maalaustaiteen historiasta ja kehityksestä kokonaiskuvan. Teoksensa osassa ”Ricognizione della pittura” Mancini asetti myöhemmän attribuointitutkimuksen peruskysymykset kirjoittaessaan, että teosta analysoidessaan taiteentuntijan on kyettävä määrittelemään miltä ajalta teos on peräisin, mitä alueellista tyyliä teos edustaa, kuka sen tekijä (mestari) on ja onko sen maalannut mestari itse vai hänen oppilaansa. Kaikki tämä vaatii pitkäaikaista perehtyneisyyttä ja opiskelua. Taiteilijan käsialan tutkimisen Mancini rinnasti käsialatutkimukseen määritellään, kuinka erottaa alkuperäiset työt väärennöksistä ja kopioista. Ajatuksen oli esittänyt jo Vasari, mutta Mancini pohti asiaa laajemmin ja omaksui myös muilta tieteenaloilta vaikutteita. Lisäksi Mancinin mukaan maalauksen joitakin osia, kuten silmiä, hiuksia ja huippuva-

<sup>23</sup> Castelnovo 1996, 713; Gibson Wood 1982, 6 (ks. myös viite 2, s. 288).

<sup>24</sup> Roskill 1976, 19.

<sup>25</sup> Gibson Wood 1982, 9–10.

<sup>26</sup> Vakkari 2006, 148–149 (viite 293).

<sup>27</sup> Gibson Wood 1982, 11–12.

<sup>28</sup> *Le vite de' più eccellenti architetti, scultori e pittori* (1555).

<sup>29</sup> Gibson Wood 1982, 9.

<sup>30</sup> Vakkari 2006, 68–69.

<sup>31</sup> Vakkari 2006, 69; Castelnovo 1996, 713.

loja, oli muita vaikeampi jäljitellä.<sup>32</sup> Ginzburgin mukaan Mancini oli ”ensimmäinen, joka yritti perustaa taiteentuntemuksen”<sup>33</sup>.

Ranskalainen Abraham Bosse (1602–76) oli Mancinin jälkeen seuraava merkittävä kirjoittaja. Bossella oli selvä pyrkimys taiteentuntemuksen tieteelliseen otteeseen teoksessaan *Sentimens sur la Distinction des Diverses Manieres de Peinture, Dessein & Graveure, & des Originaux d’avec leurs Copies* (1649). Bossen mukaan taiteentuntijan oli ymmärrettävä taideteoksen peruselementit, esimerkiksi kompositio, värit ja aiheen esittämiseen liittyvät seikat. Monista muista poiketen Bosse korosti myös esimerkiksi maalauksessa esiintyvien kasvien ja maiseman merkitystä, sillä ne osoittivat maalauksen syntypaikan. Bossen mielestä kopion saattoi myös periaatteessa aina erottaa alkuperäisteoksesta, vaikkakin se saattoi joskus olla vaikeaa.<sup>34</sup> Bosse loi myös termin *connaissant*, varhaisen muodon termistä *connoisseur*, joka tuli ensimmäisen kerran käyttöön vuonna 1670<sup>35</sup>.

Roger de Piles’in (1635–1709) teokset *Conversation sur la connoissance de la peinture, et sur le jugement qu’on doit faire des tableaux* (1677) ja *Abrégé de la vie des peintres* (1699) sekä ”Balance des peintres” -essee teoksessa *Cours de peinture par principes* (1708) olivat jo omana aikanaan laajasti tunnettuja. Gibson Woodin mukaan de Piles loi näkemyksillään perustan myöhemmille taiteentutkimuksen keskusteluille<sup>36</sup>. De Piles oli erittäin vaikutusvaltainen *connoisseur* ja teoreetikko, joka piti taiteellista laatua attribuointia tärkeämpänä. Hän kuitenkin esitti myös periaatteet taiteilijan tunnistamiseksi. De Piles painotti ensiksikin laajan, empiirisen kokemuksen hankkimista taidetta tarkastelemalla ja toiseksi vertailevan muotoanalyysin käyttöä attribuotavaa teosta tutkittaessa. Lisäksi hän loi oman järjestelmänsä taideteosten arvioinnille, joka käsitti komposition, piirustuksen, värin ja ilmaisen<sup>37</sup>. De Piles toi esiin myös tärkeän erittelyn: taiteilijan yksilöllisyys saatetaan havaita maalauksessa hänen ideoissaan ja toisaalta kädenjäljensä.<sup>38</sup>

De Piles’in rationaalista suuntaa kehitti Isossa-Britanniassa eteenpäin Jonathan Richardson (1665–1745), jota kotimaassaan pidettiin aikansa johtavana taiteentuntijana. Hänen pääteoksensa ovat *An Essay on the Theory of Painting* (1715) ja etenkin *Two Discourses* (1719). Siinä Richardson pyrki osoittamaan taiteentuntemuksen olevan täsmällisyydessään filosofiaan verrattavissa oleva, rationaalinen tiede, sen kokemuseräisyyden ohella. Yksi Richardsonin pää-

<sup>32</sup> Vakkari 2006, 69; Gibson Wood 1982, 37.

<sup>33</sup> Ginzburg 1996, 54.

<sup>34</sup> Vakkari 2006, 69–70.

<sup>35</sup> Anderson 1996, 714.

<sup>36</sup> Gibson Wood 1982, 68. Gibson Wood käsittelee de Piles’tä väitöskirjansa luvussa 5, s. 59–70.

<sup>37</sup> Ebitz 1988, 208, 211 (viite 15).

<sup>38</sup> Vakkari 2006, 70–71.



teesejä oli, että taidetta tutkivan tuli tehdä johtopäätöksensä itsenäisesti, rationaalisesti ja systemaattisesti perustamatta sitä traditioon tai auktoriteettiin, oli kyseessä sitten taiteen laadullinen arviointi tai tekijäkysymys.<sup>39</sup> Hänen mukaansa jokainen havaittava aspekti maalauksessa ilmaisee taiteilijan ideaa ja muodostaa siten osan hänen yksilöllistä tyyliään. Richardson katsoi, että taiteilijan persoonallinen tyyli muodostuu niistä tavoista, joilla taiteilija maalaa kunkin teoksensa yksityiskohdan.<sup>40</sup> Richardson myös kirjoitti taiteentuntemuksen tärkeydestä keräilijöille ja siten taidekaupalle<sup>41</sup>.

Antoine-Joseph Dezalliers d'Argenvillen (1680–145) teoksen *Abrégé de la vie des plus fameux peintres* (1745–52) luku ”Discours sur la connaissance des desseins et des tableaux” on taiteentuntemuksen kannalta oleellinen, sillä siinä tuodaan esiin uusia kannanottoja piirrosten analyttiseen luokitteluun ja kriittiseen tarkasteluun. D'Argenvillen mukaan piirros oli paras ilmaisija taiteilijan tyylistä. Attribuoinnin suhteen D'Argenville painotti taiteilijan ajatusmaailman ja muotokielen tuntemista. Hän teki myös merkittävän havainnon siitä, että yleensä vain alkuperäisteoksissa on maalaus- tai piirustusvaiheen aikana tehtyjä muutoksia eli *pentimentoja*.<sup>42</sup>

Luigi Lanzi (1732–1810) esitti teoksessaan *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso alla fine del XVIII secolo* (1795–96) uusia ja merkittäviä näkökulmia attribuointiin. Lanzi oletti taideteoksen joidenkin osien ilmaisevan tekijänsä muita paremmin. Erilaisten suunnitelmien, kuten luonnospiirrosten, tarkastelu oli attribuoinnin kannalta hyödyllistä, mutta sitäkin tärkeämpää Lanzin mukaan oli värinkäytön tutkiminen, sillä siinä on kyse enemmän valinnasta kuin oppimisesta. Väritystäkin varmemmin tekijän paljastaa lopulta taiteilijan kädenjälki. Lanzin mukaan kopioija ei koskaan täysin kyennyt välttämään oman tyylin näkymistä, vaan paljasti itsensä esimerkiksi hiusten tai taustan käsittelyn kaltaisissa yksityiskohdissa. Vaikka Lanzin pääoletukset olivat jo aiemmin esiintyneet taiteentuntemuksen historiassa, voidaan Lanzin silti sanoa koonneen sen tradition, jolle Morelli sittemmin rakensi.<sup>43</sup>

Vakkari toteaa, että Lanzin teoksen lisäksi etenkin Carl Friedrich von Rumohrin (1785–1843) *Italianische Forschungen* (1827–31) heijastelee sitä muutosta, joka 1800-luvulla tapahtui, kun taidehistoria kehittyi voimakkaasti tieteenalana ja attribuoinnista muodostui sen piirissä tärkeä kysymys. Von Rumohr korosti varmasti attribuoitujen teosten merkitystä – vain

<sup>39</sup> Vakkari 2006, 72.

<sup>40</sup> Gibson Wood 1982, 108.

<sup>41</sup> Anderson 1996, 714.

<sup>42</sup> Vakkari 2006, 73–74.

<sup>43</sup> Vakkari 2006, 75–76; Gibson Wood 1982, 143–144.

tällaisista teoksista tuli taiteilijan ominaispiirteet eritellä. Von Rumohrille taiteen historia perustui itse taideteoksiin, ja attribuointi oli hänelle osa historiankirjoitusta.<sup>44</sup>

Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–97) sovelsi omissa tutkimuksissaan edeltäjiensä oppeja uudella ja systemaattisemmalla tavalla. Cavalcaselle tutustui taideteoksia tutkiessaan originaaleihin ja tutki teosten detaljeja morfologisesti. Hän kiinnitti huomionsa myös muun muassa piirustukseen, väriytykseen ja kuntoon ja teki aiempaa tarkempia analyysejä. Cavalcasellen teosta *A New History of Painting in Italy I-III* (1864–66, yhdessä Joseph Archer Crowen kanssa) kutsuttiin aikanaan “uudeksi Vasariksi”.<sup>45</sup>

### 2.3 Morellin vaikutukset

1870-luvulla taiteentutemuksen traditiossa tapahtui merkittävä oppihistoriallinen käänne, joka oli seurausta Giovanni Morellin (1816–1891) tutkimusten julkaisusta. Morellin tavoitteena oli saattaa attribuointi samalle tasolle muiden tieteenalojen kanssa, ja asiasta virisi laaja kansainvälinen keskustelu jonka seurauksena tutkimuskriteerejä alettiin arvioida uudelleen.<sup>46</sup> Morellin pyrkimys, ”todellinen taiteen tiede”<sup>47</sup>, on nähty manifestaationa luonnontieteiden valta-asemasta humanistisiin tieteisiin nähden 1800-luvun jälkipuoliskolla<sup>48</sup>.

Morelli<sup>49</sup> julkaisi vuonna 1874 aikakausjulkaisussa *Zeitschrift für bildende Kunst* esseen, jossa hän esitteli ”kokeellisen metodinsa” (*metodo sperimentale*). Metodi ei ollut tieteellisessä mielessä kokeellinen, mutta siinä painotettiin yksityiskohtien järjestelmällistä ja analyttistä havainnointia ja vertailua. Tämän metodin voi Vakkarin mukaan tulkita kahdella tavalla: yhtäältä yhä uudelleen sovellettavana tieteellisenä testausmenetelmänä, toisaalta hypoteettisena metodina, jolle etsitään jatkuvasti oikeutusta empiriasta.<sup>50</sup>

Morelli pyrki metodissaan määrittelemään piirteet, joiden kautta on mahdollista erottaa esimerkiksi oppilaan ja mestarin työt toisistaan. Morellin mukaan tietyt muodot ja varjotukset toistuiivat aina samanlaisina kunkin taiteilijan töissä ja nämä perusmuodot, *Grundformen*, taiteentuntijan ja tutkijan täytyi opetella tuntemaan. Niihin ei esimerkiksi koulukunnalla ollut Morellin mukaan vaikutusta, mutta ne saattoivat muuttua taiteilijan kehityskausien myötä eivätkä

<sup>44</sup> Vakkari 2006, 74, 76; Gibson Wood 1982, 159.

<sup>45</sup> Vakkari 2006, 77.

<sup>46</sup> Vakkari 2006, 80.

<sup>47</sup> Ebitz 1988 Morellin (1883) mukaan.

<sup>48</sup> Ebitz 1988, 208.

<sup>49</sup> Salanimellä Ivan Lermolieff, jonka takaa hänet tunnistettiin vasta seuraavalla vuosikymmenellä. Vakkari 2006, 80–81.

<sup>50</sup> Vakkari 2006, 80.

ne olleet välttämättä aina samoja. Jotta näitä peruspiirteitä saattoi oppia tunnistamaan, tuli lähtökohtana olla varmasti oikeiksi attribuoituja teoksia.<sup>51</sup>

Vertailuprosessin selittämistä helpottaakseen Morelli teki kaavioita. Niissä hän kuvasi esimerkiksi tietylle taiteilijalle ominaisen tavan esittää silmä, korva tai muu peruspiirre. Myöhemmin näitä kaavioita on virheellisesti pidetty eräänlaisena attribuointimallistona, jopa Morellin metodin ytimenä, vaikka Vakkarin mukaan niitä tulisi oikeammin pitää aikakautensa ”vasti-neina nykyisille yksityiskohtavalokuville”. Samoin Morellin metodia on arvioitu avaimeksi ”kaikkiin taiteen ja taidehistorian kysymyksiin” – väärinkäsitys, josta ei Vakkarin mukaan ole vielä kukaan päästy. Morellille hänen metodinsa oli kuitenkin vain apukeino siihen, kuinka objektiivisesti varmistaa teosattribuointi.<sup>52</sup>

Morellin artikkelit ja kirjat herättivät huomiota ennen kaikkea siksi, että hän teki mullistavia attribuointeja: satoja teoksia päätyi Morellin uudelleen arvioimiksi. Näistä on myöhempi tutkimus hyväksynyt yli puolet.<sup>53</sup> Etenkin englantilaisissa julkaisuissa Morellin työtä kuvattiin ”tuhoavaksi kritiikiksi”<sup>54</sup>, ja hänen on kuvattu saaneen ”lähes sadistista tyydytystä” tehdessään tunnettujen taiteilijoiden tekeminä pidetyille taideteoksille uusia attribuointeja<sup>55</sup>. Morelli teki paljon virheitäkin, mihin osasyynä voidaan pitää varmoiksi attribuoitujen teosten vähyyttä luotettavan vertailumateriaalin pohjana. Morellin vastustajia ärsyttivät hänen metodinsa lisäksi myös kritiikki ja satiiriset vihjeet, joita Morelli teksteihinsä sisällytti ja joista museo- ja taidealan toimijat kykenivät tunnistamaan tutkijoita ja tapahtumia. Morelli otti kantaa myös taiteentutemuksen ja taidehistorian suhteeseen.<sup>56</sup>

## 2.4 Morellin jälkeen

Morellin ja Cavalcasellen seuraaja Adolfo Venturi (1856–1941) lienee italialaisista taidehistorioitsijoista ulkomailla parhaiten tunnettu. Hänen metodologiaansa, *scienza del conoscitoreen*, kuuluivat oleellisina kokemus ja intuitio. Oli tärkeää tutustua originaaleihin sekä katsoa ja katsoa uudestaan: *vedere e rivedere*. Venturin onnistui tutkimuksissaan yhdistää menestyksekkäästi Morellin ja Cavalcasellen oppeja, minkä lisäksi hän painotti myös arkistotutkimusta ja lähdekritiikin merkitystä, mikä vei hänet tutkijana monin tavoin pidemmälle kuin edeltäjänsä.<sup>57</sup> Adolfo Venturin

<sup>51</sup> Vakkari 2006, 81–83; Vakkari 1998, 223.

<sup>52</sup> Vakkari 2006, 83, 98.

<sup>53</sup> Vakkari 2006, 85.

<sup>54</sup> ”destructive criticism” Melius 2011, 293.

<sup>55</sup> Melius 2011, 293–294.

<sup>56</sup> Vakkari 2006, 85, 87.

<sup>57</sup> Vakkari 2006, 89–91.

oppilaat Lionello Venturi (1885–1961) ja Roberto Longhi (1890–1970) olivat myös merkittäviä taiteentuntijoita<sup>58</sup>.

Aikansa kansainvälisesti tunnetuin connoisseur oli Bernard Berenson (1865–1959). Hän pyrki edistämään taidehistoriaa niin teoreettisella kuin konkreettisemmalla taiteentuntemuksen tasolla. Hän toi taiteentuntemuksen periaatteensa julki teoksensa *The Study and Criticism of Italian Art* luvussa ”Rudiments of Connoisseurship”. Berensonin mukaan taidehistorian lähtökohdina olivat itse taideteos, traditio ja dokumentit. Hän teki Morellia paljon tarkemmin taideteoksen analysointia ja sen peruspiirteiden jaottelua ja asetti ne myös arvojärjestykseen. Nämä periaatteensa hän järjesti attribuomissäännöiksi, joissa hän jakoi erittelemänsä elementit luokkiin niiden todistusarvon perusteella: todistusvoimaisimpina hän piti korvia, käsiä, laskoksia ja maisemaa, huonoimmin testaukseen sopivat esimerkiksi kallo, arkkitehtuuri ja väriyty. Berensonin metodissa on Morellin metodista puuttuva subjektiivinen ulottuvuus, joka tuli laadun merkityksen korostamisesta. Berenson teki tunnetuksi oman versionsa morellilaisesta metodiikasta ja kehitti detaljien havainnointiin perustuvaa menetelmäänsä.<sup>59</sup>

Morellin aikalainen Wilhelm von Bode oli tämän kansainvälisesti vaikutusvaltaisin vastustaja, joka pyrki osoittamaan Morellin epäpäteväksi taiteentuntijaksi. Bode itse perusti attribuointinsa dokumentteihin, traditioon ja kokonaisvaikutelmaan, mutta ei kuitenkaan koskaan kirjallisesti perustellut menetelmäänsä, jonka hän perusti intuitioon. Boden menetelmät esitti hänen oppilaansa ja seuraajansa Max Jacob Friedländer (1867–1958), joka opettajansa tavoin oli etenkin alankomaalaisen taiteen tuntija<sup>60</sup>. Friedländerille attribuoinnin lähtökohtia olivat ensinnä signeeraukset tai monogrammit, toiseksi aikalaisdokumentit ja -maininnat jotka valaisivat teoksen historiaa ja kolmanneksi muotokielen vertaileva tutkimus. Hän käsitteli myös muotoanalyysin subjektiivisuutta. Friedländerin attribuointimenetelmä perustui intuitioon: tutkija tunnistaa taiteilijan heti nähdessään taulun ensimmäistä kertaa. Friedländerin mukaan taustalla on teoksen tiedostamaton vertaaminen mielessä olevaan ideaalikuvaan. Ideaalikuvan sisäistämiseksi, säilyttämiseksi, terävöittämiseksi ja mieleen palauttamiseksi tulisi tutkijan perehtyä huolellisesti taiteilijoiden keskeisiin teoksiin. Ideaalikuvan tulee kuitenkin olla myös avoin muutoksille. Tärkeää Friedländerille oli ennen kaikkea ensivaikutelma.<sup>61</sup> Hahmopsykologiaa tahattomasti heijastellen Friedländer näki, että oikeat attribuoinnit ilmaantuvat yleensä spontaanisti ja *prima vista*, perustuen teoksen kokonaisvaikutelmaan<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> Lionello Venturista ja Longhista tarkemmin ks. Vakkari 2006, 111–112.

<sup>59</sup> Vakkari 2006, 91–93.

<sup>60</sup> Muista 1900-luvun alkupuolen merkittävistä hollantilaisen taiteen tuntijoista voidaan mainita myös Abraham Bredius (1855–1946) ja Cornelis Hofstede de Groot (1863–1930), ks. Vakkari 2006, 109–111.

<sup>61</sup> Vakkari 2006, 106–109.

<sup>62</sup> Ebitz 1988, 209.

1800-luvun lopulta ensimmäisen ja toisen maailmansodan väliseen aikaan asti Morellin metodilla oli merkitystä Wienin koulukunnan tutkimustyössä. Koulukunnan piirissä saivat koulutuksensa monet 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun merkittävimmistä taiteentutkijoista. Morellia ja koulukuntaa yhdisti pyrkimys tehdä taidehistoriasta rationaalinen tiede.<sup>63</sup> Otan seuraavissa kappaleissa esiin tärkeimpiä Wienin koulukunnan piirissä toimineita, attribuoinnin kehitykseen vaikuttaneita tutkijoita.

Moriz Thausing (1835–84) sai paljon vaikutteita Morellilta. Hän painotti taidehistoriallisen tutkimuksen tieteellisten perusteiden luomista ja ymmärsi Morellin näkemyksen piirustusten merkityksestä taiteilijan ominaispiirteiden paljastajina. Hän huomioi teoksen muotokielen, valmiin teoksen suhteen luonnospiirustuksiin, tekniikan ja kunnon. Thausingin välityksellä Morellin metodin omaksui Franz Wickhoff, joka oli yksi tämän metodin parhaita soveltajia. Toisaalta hän myös korosti Morellia enemmän dokumenttien ja lähdekritiikin merkitystä. Morellilaisen metodiikan omaksui myös Hans Tietze. Hän esitti merkittäviä näkemyksiä taidehistorian metodiikkaan ja sen kehittämiseen ja esitti myös kritiikkiä morellilaiseen metodiin esimerkiksi sen osalta, millaisen taiteen tutkimukseen metodi hänen mielestään parhaiten soveltui. Tämä kritiikki ennakoiki muutosta Morellin tutkimustavan arvostamisessa.<sup>64</sup>

Morellin jälkeen taiteentutkimus on paljolti keskittynyt tutkimaan ja tulkitsemaan niitä menetelmiä ja lähtökohtia, joita Morelli artikkeleissaan ja kirjoissaan esitti. Edgar Wind (1900–71) käsitteli Morellia vuonna 1960 radio-ohjelmansa<sup>65</sup> yhdessä osassa suhteessa Sigmund Freudiin ja psykoanalyysiin. Enrico Castelnuovo liitti Morellin kirjailija Sir Arthur Conan Doyleen (1859–1930) luomaan salapoliisi Sherlock Holmesiin ja johtolankateorioihin. Sittenmin Carlo Ginzburg kehittelikin molempien ajatuksia eteenpäin. Muun muassa havaitsemiskyvyn aspektia ja sen ongelmia Morellin yhteydessä ovat käsitelleet Richard Wollheim ja Hayden B. Maginnis. Henri Zerner on korostanut Morellin taideteoriaa, ja Carol Gibson Wood on esittänyt Morellin perimmäiseksi pyrkimykseksi Italian maalaustaiteen historian luomisen; prosessin, jossa ensimmäisen askelen muodostavat korrektien attribuointien tekeminen ja sen menetelmien kehittäminen. Jaynie Anderson on viimeaikaisimpia Morelliin paneutuneita tutkijoita.<sup>66</sup>

Uudenlaisen menetelmän, piktologian, attribuointitutkimukseen kehitti hollantilainen Maurits Michel van Dantzig (1903–60). Menetelmän pohjana ovat psykologia ja grafologia (käsi-alatutkimus). Van Dantzig nojasi monessa suhteessa samoihin ideoihin edeltäjiensä kanssa, mutta hänen menetelmänsä on yksityiskohtaisempi ja järjestelmällisempi. Hänen mukaansa attri-

<sup>63</sup> Vakkari 2006, 93.

<sup>64</sup> Vakkari 2006, 93–97.

<sup>65</sup> Kuusiosainen ohjelma on sittemmin julkaistu kirjana *Art and Anarchy* (1963). Morellia käsittelee luku ”Critique of Connoisseurship”.

<sup>66</sup> Vakkari 2006, 99–103.

buointia tehtäessä yksityiskohtia oli tarkasteltava runsaslukuisesti muutaman ominaispiirteen asemesta, etenkin tiedostamatta syntyneitä. Van Dantzig eritteli 21 ”kuvallista elementtiä”, kriteeriä, joiden pohjalta hän teki tutkimistaan taiteilijoista ominaispiirrelueteloita. Van Dantzigin kuvalliset elementit ovat Vakkarin mukaan seuraavat: 1) aihe ja esittäminen, 2) tilan jäsentely, 3) materiaalit ja tekniikka, 4) tapa käyttää työvälineitä, 5) värit, 6) työskentelyprosessi, 7) piirustusellisuus ja maalauksellisuus, 8) viivat ja tasot sekä niiden väliset suhteet, 9) toisto, 10) ”tyhjät” tai tarkoittamatta syntyneet alueet, 11) runsasmuotoisuus, tyyllittely ja epäselvyys, 12) valojen ja varjojen suhteet, 13) tekstuurit, 14) perspektiivi, 15) rakenne, 16) ääri viivat ja niiden suhde muotoihin, 17) erityispiirteet, 18) tyyli yleisenä käsitteenä, 19) pää- ja sivuaiheiden jäsentely, 20) viiva ja rytmi sekä 21) ykseys.<sup>67</sup> Vakkari huomauttaa van Dantzigin käyttävän useita käsitteitä yleisestä käytännöstä hieman poikkeavasti, mutta kuitenkin määrittelevän ne kirjassaan. Monet van Dantzigin ”elementeistä” ovat aiemmista tutkimuksista tuttuja, mutta joukossa on myös sellaisia, joihin ei aiemmin ollut juuri kiinnitetty huomiota. Lisäksi van Dantzig huomioi, että vaikuttavimpia maalauksessa ovat sen pääaiheet (hahmot ja tapahtumat). Heikompi lahjaisilla taiteilijoilla eroa ei usein ole, kun taas kopioijat ovat saattaneet keskittyä jopa enemmän vähempiarvoisten kohtien työstämiseen. Tärkeä laatukriteeri van Dantzigille oli spontaanisuus.<sup>68</sup> Van Dantzigin metodi oli positivistisessa ”tieteellisessä” objektiivisuudessaan vielä Morelliakin jyrkempi ja näyttäytyy vahvasti kvantitatiivisena, muistuttaen myös De Piles’in neljästä luokittelukategoriasta<sup>69</sup>.

1900-luvun loppupuolella attribuoinnin periaatteet ovat pysyneet pitkälti samoina. Merkittävin muutos on tapahtunut luonnontieteellisten tutkimusmenetelmien kehityksessä. Teknisessä tutkimuksessa taidehistorioitsija työskentelee yhteistyössä konservاتورin kanssa. Konservattori etsii vastauksia esimerkiksi siihen, miten taiteilija on saavuttanut erilaiset väri-, valo-, pinta- ja tilavaikutelmat, miten teoksen ikä tai kunto on vaikuttanut niihin ja ovatko materiaalit yhdenmukaiset teoksen iän kanssa. Yhteinen päämäärä on selvittää, voiko teos olla oletetulta aikakaudelta ja oletetun taiteilijan tekemä.<sup>70</sup> Maalauksen muodostavista kerroksista<sup>71</sup> saadaan tietoa monenlaisin menetelmin. Visuaalisessa tutkimuksessa käytetään näkyvää valoa, kuten sivu- ja tangenttivaloa. Näin voidaan tutkia esimerkiksi maalauksen pinnan kuntoa ja sivellintekniikkaa.<sup>72</sup> Teknisiin tutkimusmenetelmiin kuuluvat myös fysiikan ja kemian tieteenalojen innovaatioita hyödyntävät tutkimusmenetelmät. Natrium- ja ultraviolettivalon (”mustan” valon) avulla tehtävil-

<sup>67</sup> Vakkari 2006, 113, van Dantzigin (1973) mukaan.

<sup>68</sup> Vakkari 2006, 113–114.

<sup>69</sup> Ebitz 1988, 208.

<sup>70</sup> Vakkari 2006, 11; Levenson 2004, 111.

<sup>71</sup> Levenson jakaa maalauksen tuki-, pohja-, maali- ja vernissakerroksiin. Maalauksen muut kerrokset rakentuvat tukikerroksen päälle, joka on yleensä kangas tai puupaneeli. Pohjustuskerros tehdään tukikerroksen päälle. Pohjustuksen tarkoituksena on antaa maalikerrokselle tekstuuria ja imukykyä. Maalikerrokselle taiteilija toteuttaa visuaalisen ideansa. Viimeisenä, ylimpänä on vernissa- eli lakkakerros joka saturoi värit ja suojaa teoksen pintaa. Levenson 2004, 112–116.

<sup>72</sup> Levenson 2004, 112; Vakkari 2006, 11.

lä tutkimuksilla voidaan havaita paljaalle silmälle huonosti hahmottuvia detaljeja ja päällemaalaus-  
uksia. Infrapunasäteilyyn perustuvat IR-kiikari, IR-(väri)valokuvaus ja IR-vidicon (infrapunare-  
flektografia) mahdollistavat muun muassa maalikerrosten alla olevien luonnospiirustusten näke-  
misen.<sup>73</sup> Röntgenkuvien avulla maalauksen kaikki kerrokset saatetaan näkyviksi yhtä aikaa. Rönt-  
genkuvat ovat erityisen hyödyllisiä vertailujen tekemisessä. Maalauksen suurennostarkastelussa  
käytössä ovat luuppi ja erilaiset mikroskoopit. Niiden avulla voidaan tutkia esimerkiksi maalipin-  
nan halkeamia. Stereomikroskooppi on edelleen keskeinen työväline konservaattorien työssä.  
Muun muassa tasomikroskoopin, polarisoivan valomikroskoopin ja elektronimikroskoopin avulla  
voidaan pigmenttejä tarkastella kemiallisesti.<sup>74</sup> Muun muassa maalikerroksen alla olevia, infra-  
punavalolle näkymättömiksi jääneitä luonnospiirustuksia saadaan näkyviin säteilyä hyödyntävän  
autoradiografian (myös radioautografia) avulla. Samalla menetelmällä voidaan myös erotella  
pigmenttejä. Väriainetutkimusta tehdään myös hiukkaskiihdyttimen avulla suoritettavalla Pi-  
xe/Pigme -menetelmällä. Sen kehittäessä Suomi on ollut uranuurtajana.<sup>75</sup> Radiohiiliajoituksen  
käyttö puolestaan antaa tietoa esimerkiksi pohjana käytetyn puupaneelin iästä<sup>76</sup>. Viimeisimpänä  
apuvälineenä tietokoneteknologia vaikuttaa tekevän vahvasti tuloaan, varsinkin väärennösten  
tunnistamisessa<sup>77</sup>.

Tutkittavana olevan taiteilijan varmoja teoksia tulee olla tutkittu vastaavin teknisin  
menetelmin, jotta tekniset tutkimukset ovat käyttökelpoiset attribuoinnissa. Vaikka maalauksen  
materiaaleista ja tekniikoista voidaan erilaisilla analyysimenetelmillä saada paljon tietoa, varsinais-  
en attribuoinnin varmuus on silti vaikea saavuttaa. Usein teknisten tutkimusmenetelmien avulla  
saadut tulokset antavat ainoastaan perustan vertailevalle muoto- ja sisältöanalyysille.<sup>78</sup>

Vakkarin mukaan attribuointi ei ole Suomen taidehistoriassa niin keskeisessä ase-  
massa kuin kansainvälisessä tutkimuksessa. Syynä on aineiston suhteellinen niukkuus ja ajallinen  
jakautuminen, sillä keskiajan taide on pääosin anonyymiä, mutta 1800–1900-lukujen taide puoles-  
taan on hyvin dokumentoitua.<sup>79</sup> Vakkari & Ervamaa kuitenkin toteavat, että jo 1600- ja etenkin  
1700-luvulta lähtien asiakirja-aineistoa on säilynyt suhteellisen runsaasti, mikä on apuna Suomen  
vanhemman taiteen attribuoinnissa ja ajoittamisessa. Heidän mukaansa kuitenkin myös myöhem-  
miltä vuosisadoilta on runsaasti ongelmia tekijään ja ajoitukseen liittyen, mutta ne eivät tule suo-

<sup>73</sup> Levenson 2004, 117–119; Vakkari 2006, 11.

<sup>74</sup> Vakkari 2006, 11, 14; Levenson 2004, 119–121.

<sup>75</sup> Vakkari 2006, 6, 11–12, 23; Levenson 2004, 121.

<sup>76</sup> Levenson 2004, 122.

<sup>77</sup> Ks. O'Connor 2004, 19. Uudemmissa sovellutuksista ks. esim. internetlähteet Art Authentication (2008),  
The Economist (2008) ja Armas (2008).

<sup>78</sup> Levenson 2004, 122; Vakkari 2006, 14.

<sup>79</sup> Vakkari 1998, 216.

malaisessa taidehistoriankirjoituksessa usein esiin, sillä siinä on pitkälti tyydytty kanonisoituun aineistoon.<sup>80</sup>

Suomessakin taideteosten attribuoinnista on kuitenkin löydettävissä esimerkkitapauksia. Vakkari & Ervamaa selostavat kahden Helsingin yliopiston kokoelmiin kuuluvan muotokuvan ajoitukseen ja attribuointiin liittyvistä ongelmista. Aiemmin on jo mainittu Catanin pro gradu -tutkielmassaan käsittelemistä kahdesta Edelfelt-väärennöksestä. Nykyisin Joensuun taidemuseon kuuluvien, aiemmin Onni Okkosen kokoelmaan kuuluneiden, attribuoinniltaan epäselvien teosten tutkimusta on käsitelty Joensuun taidemuseon julkaisussa *Madonna. Onni Okkosen eurooppalainen kokoelma* (2001). Suomalaisissa ja ruotsalaisissa taidemuseoissa olevien ulkomaalaisten taideteosten attribuointia käsitellään julkaisussa *Studier i äldre utländsk konst i finländska och svenska museer* (2007).<sup>81</sup> Kuopion taidemuseon Toivolan kokoelman vanhojen eurooppalaisten taideteosten attribuointiin, ajoittamiseen ja provenienssin selvittämiseen pureutuu Koivulahti & Hakkaraisen pro gradu -tutkielma *Kuopion taidemuseon Toivolan kokoelman vanha eurooppalainen taide* (2000)<sup>82</sup>.

## 2.5 Attribuointiin liittyviä ongelmia ja haasteita

Taideteosattribuointeja tehtäessä kohdataan usein monenlaisia haasteita. Erityisesti vanhan taiteen kohdalla on tyypillistä, ettei ole säilynyt teokseen liittyviä dokumentteja joiden avulla päästäisiin esimerkiksi teoksen tekijän, syntäajankohdan tai provenienssin jäljille. Vasta 1600-luvun taiteen kohdalla tilanne lähdemateriaalin suhteen alkoi muuttua, mutta vasta 1800-luvun taidetta tutkittaessa lähdemateriaalia alkaa olla runsaasti.<sup>83</sup> Lähdemateriaalin puuttuessa joudutaan nojautumaan vertailevaan muotoanalyysiin ja teknisiin tutkimuksiin. Molempien tuloksellinen käyttö puolestaan edellyttää, että vertailupohjaksi on olemassa varmasti attribuoituja teoksia taiteilijalta, jonka tekemä tutkittavan teoksen arvellaan olevan.<sup>84</sup> Kun tutkijalla on käytössään teokseen liittyvää lähdemateriaalia, on muistettava lähdekritiikki. Tyylihistoriallisessa analyysissä on usein apuna puku-, esine- ja rakennushistoria, sillä esimerkiksi renessanssiajan maalauksessa ei voida kuvata

<sup>80</sup> Vakkari & Ervamaa 2001, 283.

<sup>81</sup> Ks. *Madonna* 2001; *Studier...* 2007.

<sup>82</sup> Ks. Koivulahti & Hakkarainen 2000. TK/JY. Koivulahti & Hakkarainen julkaisivat 2007 lisensiaatintyön, joka käsittelee provenienssitutkimusta anastetun taiteen näkökulmasta (ks. Koivulahti & Hakkarainen 2007. TK/JY.). Koivulahti valmistelee provenienssitutkimukseen liittyvästä aiheesta väitöstutkimusta.

<sup>83</sup> Roskill 1976, 20; Vakkari 2006, 10.

<sup>84</sup> Vakkari 2006, 14.



rokokoopalatsia. Etenkin muotokuvien ajoittamisessa auttaa pukujen ja kampausten tuntemus, tosin kehäpäätelmien vaara on olemassa ja tiedostettava.<sup>85</sup>

Attribuointiin ja ajoittamiseen liittyy läheisesti myös kysymys väärennöksistä. Niin taidehistorian tieteenalan uskottavuuden kannalta kuin kaupallistenkin syiden vuoksi niiden paljastaminen on oleellisen tärkeää.<sup>86</sup> Väärennöksiä lähellä ovat myös plagiaatit. Ossian Lindbergin mukaan väärennös on kyseessä, kun väärentäjä esittää oman työnsä toisen työnä, plagiaatti sen sijaan tarkoittaa Lindbergin mukaan toisen työn esittämistä omana.<sup>87</sup> Väärennökseen syyllistytään myös silloin, kun taiteilijan alkuperäinen signeeraus poistetaan, ”korvataan” toisen taiteilijan signeerauksella ja myydään tämän teoksena. Tosin tunnetaan sellaisiakin tapauksia, joissa taiteilija on itse signeerannut oppilaansa työn omissa nimissään<sup>88</sup>. Ja voi käydä niinkin, että virheellinen attribuointi tulkitaan taideväärennökseksi, vaikka alkuperäinen intentio ei ole ollut väärentäminen<sup>89</sup>.

Lindbergin mukaan taideväärennöksiin liittyy monenlaista problematiikkaa eikä aina ole selvää mistä puhutaan, kun puhutaan taideväärennöksistä – on eri asia puhua taideväärennöksestä tekona ja esineenä. Hyvä määritelmä mahdollistaakin taideväärennösten tunnistamisen sellaisiksi. Taidekaupassa ollaan tekemisissä autenttisuuden kanssa, ei esimerkiksi laadun, kauneuden, taidokkuuden tai taiteellisuuden. Kaikkia näitä voidaan kyllä arvottaa taiteessa, mutta niitä ei voida arvottaa rahassa. Juuri signeeraus on paras todiste autenttisuudesta, ja siitä taiteessa maksetaan, Lindberg toteaa.<sup>90</sup>

Väärennösten tunnistamiseksi käytetään yleensä provenienssitutkimusta ja anakronismien eli virheiden etsimistä teoksesta. Niitä on useita erilaisia, kuten tyyllilliset, ikonografiset, tekniset ja materiaaliset. Tekniset tutkimukset ovat suurena apuna väärennösten tunnistamisessa, mutta ongelmana on, että suuri osa markkinoilla liikkuvista väärennöksistä on nykytaideväärennöksiä, joten tekniset tutkimukset eivät yleensä yksistään riitä. Lindberg toteaa, että korrektisti tehdyn teknisen ja taidehistoriallisen tutkimuksen yhdistyessä hyvään väärennös-määritelmään,

<sup>85</sup> Vakkari 2006, 14; Vakkari & Ervamaa 2001, 282.

<sup>86</sup> Vakkari 2006, 16.

<sup>87</sup> Lindberg 1996, 155.

<sup>88</sup> Varhaisvuosinaan Leidenissä Rembrandt tunsikin häntä vuotta nuoremman Jan Lievensin. Fogg Art Museumissa Cambridgessa on maalaus *Vanhan miehen muotokuva*, jossa on aidoksi todistettu Rembrandtin signeeraus, mutta joka on voitu varmasti osoittaa ainakin pääosin Lievensin maalaamaksi. Monet taiteilijat signeerasivat oppilaidensa töitä nimiinsä, esimerkiksi Corot 1800-luvulla. Hän teki näin suosionsa huipulla, koska tunsikin sääliä huonommin menestyviä ammattitovereitaan kohtaan. Lisäksi taiteilijoiden tiedetään merkinneen töihinsä varhaisempia ajoituksia kuin miltä teos on peräisin joko huonomuistisuuttaan, tai uskotellakseen olleensa muita taiteilijoita edellä. Tällaiset tapaukset ovat suhteellisen yleisiä, mutta eivät tule yleiseen tietoon taiteilijan maineen suojelemiseksi. Roskill 1976, 31–32.

<sup>89</sup> Lindberg 1996, 149–150.

<sup>90</sup> Lindberg, 1996, 152, 154.

mahdollisuudet erottaa aito teos väärennöksestä ovat suuret.<sup>91</sup> Francis V. O'Connor kuitenkin huomauttaa, että taiteen asiantuntijat ovat jokseenkin haluttomia osallistumaan teosten aitouden todentamiseen, sillä siitä on tullut hyvin ongelmallinen, jopa vaarallinen tehtävä<sup>92</sup>.

Väärennösten lisäksi attribuoinnissa voidaan kohdata kopioita, sillä on erittäin tyyppillistä, että ihailluista taideteoksista on tehty kopioita. Niitä on tehty dokumentointisyistä ja opetustarkoituksessa osana taidekoulutusta. Kyseessä on hyväksyty toiminta, mutta toisinaan ongelmana saattaa olla, että kopio onkin muuttunut ”aidoksi”. Näin on voinut tapahtua ajan kuluessa ja kopion alkuperän painuessa unohduksiin, mutta toisinaan myös taidekaupan ”avustuksella”. Syyinä on voinut olla harhauttamishalun sijaan huono taidehistoriallinen tuntemus, mutta joskus myös teoksen arvoa on haluttu nostaa tekemällä siitä aito mestariteos<sup>93</sup>. Attribuointitutkimusta tehtäessä ei harvinaista ole myöskään se, että samasta teoksesta löytyy useita eri variaatioita<sup>94</sup>.

Myös monen tutkijan asema attribuointitutkimuksen tekijänä taidehistoriallisen tutkimuksen kentällä on haasteellinen. David Ebitz kirjoittaa muun muassa auktoriteetin merkityksestä. Hänen mukaansa yliopisto-opiskelijalla tai nuorella tutkijalla ei ole auktoriteetin määrittävää roolia attribuoinnin tekemisessä, minkä olen saanut itsekin kokea attribuointitutkimusta tehdessäni. Kuten Ebitz kuvaa, noviisi ei voi vain osoittaa itsestään selvältä vaikuttavaa yhteyttä, vaan hänen täytyy oikeuttaa attribuointi huomattavassa laajuudessa sellaisen todistusaineiston avulla, jolla ei kenties ole ollut mitään osaa siinä oivalluksessa josta attribuointi virisi. Asiantuntijan puolestaan tarvitsee Ebitzin mukaan vain puolustaa omaa ”totuuttaan” tai mielipide-eroaan. Näin ollen attribuoinnista voi tulla ”miinakenttä”, kuten Ebitzin lainaama taidehistorioitsija David Rosand on kuvannut.<sup>95</sup>

<sup>91</sup> Lindberg 1996, 157.

<sup>92</sup> O'Connor 2004, 4.

<sup>93</sup> Esimerkkinä voidaan mainita tapaus, jossa Alf Wallanderin maalauksesta *Norjalainen kalastaja* ja August Söderbergin *Taiteentuntija*-pastellityöstä poistettiin alkuperäiset signeeraukset ja korvattiin Albert Edelfeltin ”signeerauksella”. Vuonna 1985 maalaukset oli yritetty tuoda Suomeen Ruotsista. Suomalaisten asiantuntijoiden mukaan maalaukset eivät voineet olla aitoja. Ruotsalaisten asiantuntijoiden mukaan maalaukset kuitenkin olivat aitoja Edelfeltin. Jonkin aikaa tilanne oli, että Edelfeltin *oeuvre* oli näennäisesti saatu kaksi uutta teosta, jotka eivät tyylillisesti ja biografisesti kuitenkaan sopineet osaksi Edelfeltin tunnettua tuotantoa. Erilaisten vaiheiden jälkeen *Norjalainen kalastaja* päätyi omistukseen Suomeen ja perusteellisiin teknisiin tutkimuksiin, joissa jo aiemmin tehdyt havainnot vahvistettiin: alkuperäistä signeerausta oli muutettu ja infrapunavideokuvassa sitä oli jopa muutaman kirjaimen verran edelleen nähtävissä. Tyylihistoriallisten, muotoanalyttisten ja teknisten tutkimusten tuottamat tulokset saivat lopullisen varmistuksen, kun teoksen proveniensi saatiin selville: maalaus oli vuonna 1984 ollut huutokaupassa myynnissä Söderbergin teoksena, kuten oikein olikin. *Taiteentuntija* oli sekin ollut samassa huutokaupassa myynnissä, oikein ja rehellisesti, Wallanderin teoksena. Taideväärennökseen syyllistettiin, kun alkuperäiset signeeraukset poistettiin ja korvattiin toisella ja maalaukset esitettiin aitoina Edelfeltinä. Ks. Vakkari 1998, 217–220. Koko tapaus on selvitetty Marina Catanin pro gradu -tutkielmassa, ks. Catani 1994. FHKT/HY.

<sup>94</sup> Vakkari 2006, 16, 18; Vakkari & Ervamaa 283. Johanna Vakkari kertoo attribuointitapauksesta, jossa Domenico Tintoretton signeeraamasta ja dateeraamasta maalauksesta oli neljä keskenään samankaltaista, merkitsemätöntä maalausta, ks. Vakkari 2006, 18–23.

<sup>95</sup> Ebitz 1988, 209–210.

## 2.6. Miksi attribuoidaan?

Ebitz kirjoittaa vuonna 1988 julkaistussa artikkelissaan<sup>96</sup> taiteentuntemuksen olevan rappeutuksessa. Syinä tälle hän näkee muun muassa keräilyn kulta-ajan päättymisen ja suurimman osan attribuointiongelmista olevan ratkaistun tai jääneen lopullisesti ilman ratkaisua. Taiteentuntijalle välttämättömään, originaalien taideteosten yksityiskohtaiseen tarkkailuun ei opiskelijoilla<sup>97</sup> ole Ebitzin mukaan enää mahdollisuuksia eikä toisaalta viitseliäisyyttä. Taidehistorialliset tutkimusmenetelmät kuten ikonografia, psykoanalyttinen analyysi, marxilainen ja feministinen kritiikki, strukturalismi ja semiotiikka eivät välttämättä edellytä suoraa kontaktia itse taideteokseen esineenä. Taidehistorioitsijat omaksuvat metodeja läheisiltä, verbaalisemmilta tieteenaloilta. *Connoisseur*-sanalla on hänen mukaansa uusien taidehistorioitsijasukupolvien korvissa kaiku korkealuokkaisia asioita tai esineitä arvostavana ”herrasmies-amatöörinä”.<sup>98</sup>

Opperman puolestaan toteaa, että myös taiteentuntemuksen validiteettiin oli jo pari vuosikymmentä aiemmin suhtauduttu skeptisesti<sup>99</sup>. Samoihin aikoihin Oppermannin kanssa Maginnis toteaa taiteentuntemuksen maineen kahtalaisuuden, lainaten vertauksensa Proustilta: ”Connoisseurship today enjoys a reputation not unlike that of Proust’s Princesse de Luxembourg at Balbec: recognized by some as the grande dame of art history, viewed by others as an expensive and aging tart.”<sup>100</sup> Castelnuovon mukaan taiteentuntemuksen rooli taidehistoriassa on saanut aikaan kiihkeää debattia 1900-luvun loppua kohden, ja Andersonin mukaan 1900-luvun viimeisinä vuosikymmeninä taiteentuntemusta vastaan on hyökätty jatkuvasti ja se on nähty vastakkaisena kulttuurihistorialle. Silti sellaiset merkittävät tutkijat kuin Stephen Bann ja Richard Wollheim puolustavat taiteentuntemuksen tärkeyttä, sillä se perustuu taideteosten suoraan ja yksityiskohtaiseen tarkkailuun<sup>101</sup>. Juuri tämän Ebitzkin lukee taiteentuntemuksen meriitiksi. 2000-luvulla taiteentuntemuksen arvostus ei näytä muuttuneen, sillä Melius kirjoittaa konossööriuteen tyypillisesti yhdistettävän snobbailun, ahneuden ja ammatillisen mystifioinnin<sup>102</sup>. Arvonalennuksesta huolimatta taiteentuntemus ei kuitenkaan ole kuollut, kuten Oppermannin toteaa<sup>103</sup>.

Taiteentuntemukseen sisältyvää attribuointia tehdään edelleen paljon, ja sillä on suuri merkitys taidekaupassa, kun myytävän teoksen hintaa määritellään: anonyymin, tuntemattoman taiteilijan teos on arvoltaan vähäisempi kuin tunnetun taiteilijan tekemäksi varmistettu teos.

<sup>96</sup> ”Connoisseurship as Practice”. *Artibus et Historiae*, Vol. 9, No. 18, 1988, s. 207–212.

<sup>97</sup> Ebitzin mukaan tilanne on näin etenkin Yhdysvalloissa.

<sup>98</sup> Ebitz 1988, 207–208.

<sup>99</sup> Opperman 1990, 9.

<sup>100</sup> Maginnis 1990, 104.

<sup>101</sup> Castelnuovo 1996, 714; Anderson 1996, 715.

<sup>102</sup> Melius 2011, 289.

<sup>103</sup> Opperman 1990, 11.

David Carrier kirjoittaa muutoin marginaalisen työn, joka ei silminnähdessä vaikuta tunnetun taiteilijan tekemältä, saavuttavan suuren arvon, mikäli attribuointi hyväksytään<sup>104</sup>. Francis V.

O'Connor on käsitellyt erityisesti teosten aitouteen ja tämän varmistamiseen liittyviä kysymyksiä ja toteaa, että taidemaailman uskottavuuden kannalta luottamus aitouden paikkansapitävyyteen on perustavanlaatuisen tärkeää sekä taidemaailman ekonomisen turvallisuuden kannalta että kulttuurimme yhtenäisyyden ja kulttuuriperinnön kannalta<sup>105</sup>.

### 3. DANTE-MAALAUUS ATTRIBUOINNIN KOHTEENA

#### 3.1 Maalauksen kuvaus

Suomessa on yksityisessä omistuksessa maalaus, jonka tekijästä ei tutkimuksen aloittamishetkellä ollut tietoa (kuva 1). Maalaukseen on kuvattu kolme henkilöä: kaksi miestä ja nainen maisemassa. Miehet seisovat maalauksen vasemmassa alareunassa, nainen on kuvattu oikealle puolelle hiukan ylemmäksi. Miesten ja naisen välissä virtaa puro. Miehistä vasemmanpuoleisella on yllään sini-violetti, toogan tyypinen asu, jonka päänsä päällä olevaa lievettä mies vasemmalla kädellään nostaa. Vaatteen alta näkyy hieman paljasta yläruumista. Tämän miehen edessä seisova vanhemman oloinen ja hieman kumara mies on pukeutunut punaiseen, varhaisrenessanssityyliseen kaapumaiseen vaatteeseen. Hän on ristinyt kätensä rinnalleen ja kohottanut katseensa.

Miehen katseen suunta kulkee kohti maalauksen kolmatta henkilöä; renessanssiaikaista asua muistuttavaan sinertävänvalkoiseen pukuun pukeutunutta naista. Tämä seisoo ylvään oloisena, silmät puoliummessa ja pitelee molemmin käsin pukunsa lievettä, johon hän on kerännyt keltaisia ja vaaleanpunertavia kukkia. Nainen seisoo rantatörmällä kiven päällä ja hänen takanaan

---

<sup>104</sup> Carrier 2003, 167.

<sup>105</sup> O'Connor 2004, 24.



Kuva 1Yksityisomistuksessa oleva, tekijän suhteen tuntematon Dante-aiheinen maalaus. © Hanna Hokkanen.

kaartuu suuri, kukkiva mantelipuu<sup>106</sup>. Taaempänä näkyy toinenkin kukkivaoksainen puu, ja myös maalauksen etualalla on kukkiva oksa. Puun takana vasemmalle ja oikealle puolelle levittyy kapea palanen vaalean sinertävänharmaata taivasta. Maisemassa taka-alalla oikealla näkyy kaistale sinistä, ehkä vuoristoa tai vettä. Vasemmalla näkyy mahdollisesti osa kukkulaa tai mäkeä, jonka poikki voi myös nähdä kulkevan poluntapaisen.

Maalaus synnyttää helposti vaikutelman keväästä, sillä sen värit ovat heleät: paljon vaaleaa, kirkasta vihreää, vaaleanpunertavaa, punaista, kirkkaan sinistä, vaaleaa harmaata, aavistus keltaista, oranssia ja kukkeaa persikkaista sävyä. Diagonaali linja jakaa maalauksen valoisampaan ja tummempaan osaan: vasemman alareunan yleisväri on ylemmänpuoleista osaa hieman tummempi harmaine ja metsänvihreine sävyineen. Värien osalta teos saattaa tuoda katsojan mieleen myös impressionistien keveät vaikutelmamaalaukset, vaikka sivellintekniikka ei muistutakaan impressionismista. Myös Japanin kukkivat kirsikkapuut saattavat tulla mieleen teosta katsellessa ja siten viedä ajatukset taiteessa 1800-luvun jälkipuoliskolta lähtien vaikuttaneeseen japanismiin<sup>107</sup>.

Vakiintuneet ikonografiset konventiot auttavat identifioimaan maalauksen punapukuisen mieshenkilön Danteksi ja siniasuisen Vergiliukseksi<sup>108</sup>. Varsinaisen selityksensä maalauksessa kuvattu kohtausta saa, kun käännetään kirjallisuuden puoleen, sillä renessanssirunoilija Dante Alighierin eepisestä *Divina Commedia* -runoelmasta löytyy kohtausta, joka selittää maalauksessa kuvatun näkymän: kyseessä on Danten ja Vergiliuksen tapaaminen Mateldan kanssa. *Divina Commedian* Kiirastuli-osan viimeisessä, cantossa XXXIII, Danten rakastettu Beatrice kertoo naisen nimen olevan Matelda.

<sup>106</sup> Kasviekologi Minna-Maarit Kytöviidan määrittämisen perusteella maalauksessa oleva puu on mantelipuu (*Prunus dulcis*). Minna-Maarit Kytöviidan sähköpostiviesti tekijälle 30.1.2012.

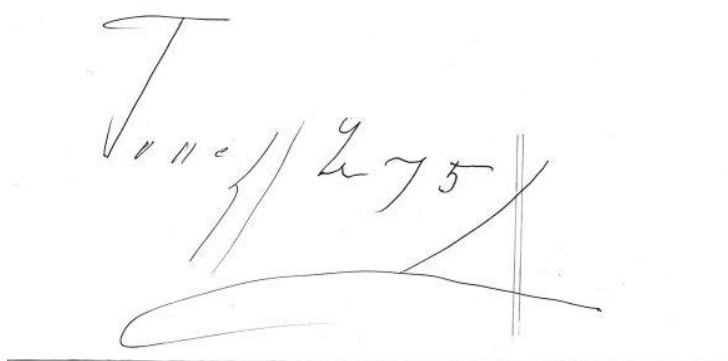
<sup>107</sup> Japanismilla tarkoitetaan japanilaisen taiteen vaikutusta länsimaiseen taiteeseen - mm. maalaus-, sisustus-, sävel-, ja näyttämötaiteeseen 1850-luvulta 1900-luvun alkuun. Anna Kortelaisen mukaan japanismissa ei ole kyseessä niinkään formaalinen periaate kuin "japanilaisuus" eksoottisena fantasiana. Olen tehnyt tarkoituksellisesti valinnan käyttää Kortelaisen tapaan suomennosta *japanismi* yleisluontoisemman ja vieraskielisen *japonismin* sijaan. Kortelainen pyrkii juurruttamaan *japanismi*-termiä ja ilmiötä Suomen taidehistoriaan ja taidehistoriamme kirjoitukseen. Ks. Kortelainen 2002, 12.

<sup>108</sup> Antiikin roomalainen runoilija, 70 eaa.–19 jaa.

Maalaus on kehystetty koristeellisiin, kullanvärisiin kehyksiin. Sen koko on 60,5 x 50,5 cm. Signeeraamattoman maalauksen tekniikkana on öljyväri kankaalle. Teoksen taustapuolella on kehystystä varten lyijykynällä tehtyjen kohdistusmerkkien lisäksi himmeitä, paljaalla silmällä hyvin vaikeasti luettavissa olevia lyijykynämerkintöjä, jotka eivät kuitenkaan antaneet lisävihjeitä teoksen tekijästä<sup>109</sup>. Sen verran merkeistä voi kuitenkin saada selvää, että yksi niistä saattaisi olla numero ”75”. Tämän merkinnän edestä on vaikeasti luettavissa T-kirjain, ja vielä mahdollisesti käsialalla tehty kirjain L tai numero 2 (kuvat 2 ja 3).



**Kuva 2 Dante-maalauksen takana oleva himmeällä painunut, epäselvä teksti.** © Hanna Hokkanen



**Kuva 3 Konservattori Solveig Lindqvistin lyijykynällä jäljentämä maalauksen takana oleva teksti.** ©Solveig Lindqvist.

### 3.2 Dante ja Divina Commedia

Dante Alighieria (1265–1321) pidetään sekä Italian historian merkittävämpänä runoilijana että merkittävänä vaikutteiden antajana länsieurooppalaiseen kulttuuriin. Danten pääteos on hänen vuosina 1306–1321 kirjoittamansa eepinen runoelma *La Divina Commedia* eli *Jumalainen näytelmä*, jota yleisesti pidetään yhtenä maailmankirjallisuuden merkittävimmistä teoksista.<sup>110</sup>

Firenzessä syntyneen Danten varhaisesta koulutuksesta ei tiedetä paljon, mutta hänen arvellaan saaneen opetusta kieliopissa, kielitieteessä ja filosofiassa. Danten myöhempään elämään merkittävästi vaikuttanut kohtaaminen Beatrice Portinarin kanssa tapahtui vuonna 1274.

<sup>109</sup> Tutkimuksen myöhemmässä vaiheessa konservattori Solveig Lindqvist kopioi himmeällä näkyvän tekstin apuvälinein, jotta sitä olisi mahdollista tutkia tarkemmin.

<sup>110</sup> Dante. *Gale Online Encyclopedia* [verkkohakemisto].

Beatricen ennenaikainen kuolema vuonna 1290 inspiroi Dantea kunnioittamaan tämän muistoa useissa teoksissaan. Beatricen kuolemasta muodostui Danten elämän käännekohta, jonka seurauksena hän alkoi tutkia intensiivisesti filosofiaa ja ryhtyi kirjoittamaan aiempaa vapaamuotoisempaa lyyristä runoutta. Hän osallistui aktiivisesti myös Firenzen poliittiseen elämään paavinvaltaa kannattavien Valkoisten Guelfien puolueessa, vastakohtana Ghibelliineille.<sup>111</sup>

Poliittisten mullistusten seurauksena Guelfien puolue jakaantui Mustiin ja Valkoiisiin. Vuonna 1301 paavin ja Ranskan joukkojen tukema Mustien Guelfien puolue nousi valtaan Firenzessä, minkä seurauksena lukuisia tunnettuja Valkoisia Guelfeja karkotettiin kaupungista, heidän joukossaan myös Dante. Hän ei koskaan enää päässyt palaamaan Firenzeen ja vietti myöhemmät vuotensa Veronassa ja Ravennassa, missä hän kuoli vuonna 1321.<sup>112</sup>

*Divina Comedian* ohella Danten merkittäviin teoksiin kuuluvat *La Vita Nuova* (n. 1293), jonka Dante kirjoitti Beatricen muistoksi. Rakkausrunoutta edustava, *stil nuovoa* eli *uuttatyylä* käyttävä teos oli Danten ensimmäinen yritys kuvata Beatricea abstraktin rakkauden ja kauneuden edustajana. *Il Convivio*ssa (1304–1307) Dante edelleen kehitti *stil nuovoa*. *De vulgari eloquentia* (1303–1307) puolestaan on keskeneräinen latinankielinen traktaatti, joka käsittelee muun muassa kielten ja dialektiikan alkuperää, ja *De Monarchia* (n. 1313) tutkielma Danten poliittisesta filosofiasta.<sup>113</sup>

Dante Alighierin pääteos on *Divina Commedia* (1306–1321), kolmeen osaan jakautuva eepinen runoelma, joka kuvaa kattavasti keskiaikaisen maailman tapoja, asenteita, uskomuksia, elämäntapomuksia, pyrkimyksiä ja materiaalisia Aspekteja. Se ei kuitenkaan ole vain keskiaikaisen maailman taidokas kuvaus, vaan myös fiktiivisen kirjallisuuden taidonnäyte. *Comedian* osat *Inferno*, *Purgatorio* ja *Paradiso* käsittävät kukin 33 loppusoinnillisella tertsiiinillä kirjoitettua *cantoa*, laulua. *Divina Commedia* on myös ylistys italian kielelle, jota yleisesti pidettiin vulgaarina latinaan verrattuna.<sup>114</sup>

*Divina Commediassa* Dante kuvaa fiktiivistä matkaansa Helvetin ja Kiirastulen kautta Paratiisiin. Oppaanaan hänellä on Helvetissä ja Kiirastulella antiikin runoilija Vergilius, Paratiisissa nuoruuden rakastettunsa Beatrice. Matka alkaa vuonna 1300 kiirastorstaiyönä synkässä metsässä, jonne Dante on eksynyt. Avuksi tulee Vergilius, jonka opastamana Dante kulkee läpi suppilonmuotoisen Helvetin yhdeksän piirin, kohdaten matkallaan eri synneistä tuomittuja, heidän joukossaan esimerkiksi antiikin mytologian ja Raamatun henkilöitä ja Danten aikalaisia.

<sup>111</sup> Dante. *Gale Online Encyclopedia* [verkkohakemisto].

<sup>112</sup> Dante. *Gale Online Encyclopedia* [verkkohakemisto].

<sup>113</sup> Dante. *Gale Online Encyclopedia* [verkkohakemisto].

<sup>114</sup> Dante. *Gale Online Encyclopedia* [verkkohakemisto]; Alighieri 2000, 2.



Paettuaan Helvetistä Dante ja Vergilius nousevat Purgatorioon, Kiirastulivuorelle. Kartion muotoisen vuoren juurella on esikiirastuli, jonka jälkeen ylöspäin kohoten ovat kiirastulen seitsemän pengertä eli piiriä, joissa Dante ja Vergilius kohtaavat seitsemään kuolemansyntiin syyllistyneitä. Kiirastulivuoren huipulla on maallinen paratiisi, jossa Dante ja Vergilius kohtaavat Mateldan, joka valmistaa Dantea nousemaan Paratiisiin. Maallisessa paratiisissa Beatrice vihdoin ilmestyy Dantelle.

Dante nousee Paratiisiin Beatricen kanssa, joka on nyt hänen oppaansa. He nousevat yhdeksän taivaan piirin kautta lopulta kohti matkan päämäärää, taivaallista ruusua jossa autuaat istuvat ja Jumalaa joka on kaiken keskellä. Välähdyksenomaisesti Dante saa täyden tiedon ja ymmärryksen häntä askarruttaneisiin kysymyksiin ja hänen sielunsa yhtyy Jumalan rakkauteen. Kirjallisena teoksena Danten *Divina Commedia* on yhtäältä fiktiivinen, eepinen matkakertomus, toisaalta syvällinen allegorinen kertomus sielun matkasta kohti Jumalaa.

### 3.2.1 Kiirastuli ja Matelda

*Divina Commedian* Kiirastuli-osan loppupuolella, cantossa XXVIII Dante ja Vergilius, mukanaan nyt väliaikaisesti myös antiikin runoilija Statius, ovat käyneet läpi kaikki piirit ja saapuneet rehevään metsään Kiirastulivuoren huipulla. Dante ihastelee metsää ja tahtoo tutkia sen perusteellisesti. Kuljettuaan yhä syvemmälle metsään hän tulee puron rannalle. Sitä katsellessaan hän äkkiä näkee vastarannalla polkua arvokkaasti kulkevan naisen, joka kerää kukkia ja laulaa. Dante puhuttelee naista pyytäen tätä tulemaan lähemmäs ja sanoo naisen muistuttavan häntä Proserpinasta<sup>115</sup>. Nainen tulee lähemmäs, puron rannalle, kulkien ”punakelta-kukkain päällä” ja nostaa katseensa.

Nainen hymyilee – Danten sanoin kolmen askelen levyisen puron – vastarannalta ja puhuttelee edellä kulkevaa Dantea kehottaen tätä kysymään mitä tämä haluaa tietää. Nainen kertoo paikan olevan maallinen paratiisi<sup>116</sup>. Nainen myös kertoo kasvun tulevan maasta siemenet-

<sup>115</sup> ”-- Muistutat Proserpinasta, millainen, missä oli hän, kun äiti kadotti hänet, hän taas kukkakevään.” (Canto XXVIII.) Proserpina (kr. Persephone) oli antiikin tarinan mukaan Jupiterin ja Ceresin tytär. Kun Proserpina on keräämässä kukkia järven rannassa Sisilian Ennassa, seudulla vaelteleva manalan jumala Dis (Pluto) rakastuu tähän. Dis kaappaa Proserpinan vaimokseen ja tekee tästä manalan kuningattaren. Kun tytärtään etsivälle Ceresille selviää, mitä Proserpinalle on tapahtunut, Ceres pyytää mieheltään Jupiterilta apua. Jupiter lupaa, että äitiään ikävöivä Proserpina voi palata kotiin, mikäli ei ole syönyt mitään manalassa. Tytär on kuitenkin syönyt granaattiomenan siemeniä, mikä saa Jupiterin tekemään kompromissiratkaisun: Proserpina saa viettää puolet vuodesta äitinsä kanssa, kun toisen puolen vuodesta hän joutuu olemaan Disin puolisona manalassa. Brownlee 2000, 717.

<sup>116</sup> Raamatussa mainittu Paratiisi, jossa Eeva ja Aatami asuivat ennen joutumistaan karkoitetuiksi. Dante kirjoittaa: ”Loi hyvyys korkein, joka itsellensä / vain kelpaa, hyväks ihmisen, ja hälle / tään paikan pantiksi ikirauhan antoi. / Syyn oman vuoks hän tääll’ ei kauan ollut; / syyn oman vuoksi itkuun, vaivaan vaintoi / hän leikit liedot, naurun viattomaan.” Myöhemmin Matelda lisää: ”Tääll’ oli syytön ensi ihmispari --.”

tä ja puron saavan alkunsa ”ikilähteestä”, puron, joka haarautuu kahteen osaan, Leteen ja Eunoëen. Leten vesi saa unohtamaan synnit, Eunoë taas palauttamaan mieleen hyvät teot. Vielä nainen saa Vergiliuksen ja Statiuksen, ”vanhat mestarit” kuten Dante heitä nimittää, hymyilemään arvelemalla ”kultakautta laulaneilla” olleen mielessään sama paikka kuin missä he ovat.

Kiirastulen cantossa XXIX Dante lähtee kulkemaan naisen myötä eteenpäin puron rantaa, kun ilman halkaisee leimahdus. Pian Dante näkee juhlakulkueen, jonka muodostavat seitsemän ilmaa värjäävää kynttilää, jäljessään niitä seuraavat valkoisiin pukeutuneet, valkeilla liljoilla seppelöidyt kaksikymmentäneljä laulavaa saattajaa ja muita henkilöitä. Kulkueen keskuksena ovat vaunut, joita vetää aarnikotka. Cantossa XXX kuvataan, kuinka Beatrice saapuu ja kohtaa Danten, joka on surukseen huomannut Vergiliuksen kadonneen. Vasta myöhemmin, cantossa XXXIII Dantelle selviää hänen aiemmin tapaamansa naisen nimi, kun Beatrice kehottaa Dantea kysymään Mateldalta hänen kummastelemissaan asioita: ”Matelmaa pyydä, hän että selittäis sen sulle.” Ja kun Dante on Mateldan avustuksella puhdistettu Letessä ja Eunoëssä (cantot XXXI ja XXXIII), on tämä valmis jättämään maanpiirin ja nousemaan tähtiin.

Edellä kuvatun perusteella maalauksen voidaan siis tunnistaa esittävän Kiirastulen canton XXVIII kohtaa, jossa Vergilius ja Dante näkevät Mateldan. Maalauksessa ei ole kuvattu Statiusta, jonka nimeä tosin ei kyseisen canton säkeissä tuoda enää esille – ainoastaan Danten katsoessa taakseen ja puhuessaan ”mestareista” voidaan aiemman pohjalta päätellä myös Statiuksen olevan mukana. Näin ollen maalaus ei ole kuvaustavassaan täysin yhdenmukainen Kiirastulen cantossa XXVIII kuvailun kohtauksen kanssa. (Ks. Liite 1.)

Mateldan hahmo edustaa *Commediassa* maanpäällisen paratiisin kauneutta ja puhtautta. Ei tiedetä, onko Dante luonut Mateldan hahmon itse, vai onko hahmolla historiallinen esikuvansa, mutta tutkijat olettavat hänen olleen oikea historiallinen henkilö Beatricen, Vergiliuksen ja Statiuksen tavoin. Kommentaattorit ovat nähneet Mateldan esikuvina paavin ja kirkon tukijan Canossan kreivitär Matilden (1046–1115) sekä saksalaiset mystikot Hagebornin Mechthilden<sup>117</sup> (k. 1298) ja Reichenauin Mechthilden. Myös Madgeburgin Pyhää Mechthildisiä (1207–1282) on ehdotettu. Hänet tunnetaan ”Fliessendes Licht der Gottheit” -runon kirjoittajana, ja Danten uskotaan tunteneen kyseisen runon latinankielinen käännöksen. Mateldan esikuvana saattaa olla myös nuorena kuollut, tuntemattomaksi jäänyt firenzeläinen nainen. Toisaalta koska Mateldan nimi tulee esille vasta cantossa XXXIII, voi se viitata siihen, että hänellä on symbolinen merkitys. Matelda saattaakin edustaa sekä historiallista henkilöä että abstraktia ideaa.<sup>118</sup>

<sup>117</sup> Myös nimellä Hagebornin Mechthilde, ks. Martinez & Durling 2003, 484.

<sup>118</sup> Raffa 2009, 211–212; Martinez & Durling 2003, 484; Cioffi 2000b, 601–602.

Matelda voidaan nähdä eräänlaisena paikan suojelijahenkenä tai metsän nymfinä. Dante vertaa Mateldaa antiikin jumalattariin Proserpinaan ja Venukseen<sup>119</sup>, epäsuorasti myös pakanapapitar Heroon. Dante-tutkija Charles S. Singleton (1909–1985) on todennut Mateldan hahmon muistuttavan myös kulta-ajan neitseellistä oikeuden hahmoa, Astraeaa. Mateldan hahmon voidaan nähdä yhdistyvän Danten aiemmin unessa näkemänsä Lean hahmoon: Lea (joka Raamatussa oli Laabanin vanhempi tytär ja Jaakobin ensimmäinen vaimo<sup>120</sup>), kuten laulava ja kukkia keräävä Mateldakin, edustaa ajatusta aktiivisesta elämästä, ja jonka vastaparina Beatricea voidaan pitää kontemplatiivisen elämän edustajana – kuten unen Raakelia, Raamatun Laabanin nuorempaa tyttäreltä.<sup>121</sup> Toisaalta jotkut kommentaattorit näkevät Mateldan edustavan samanaikaisesti sekä Leaa ja Raakelia eli aktiivista ja kontemplatiivista elämää<sup>122</sup>. Sekä Mateldan että Lean hahmot nojaavat vahvasti pastoraalitraditioon<sup>123</sup>. Dantea itseään voidaan verrata Jaakobiin, joka Raamatullisen esikuvansa tavoin jättää kotimaansa ja lähtee matkalle, ponnistelee saavuttaakseen hyveet joita kaksi sisarta edustaa ja maanpaossa olevan Jaakobin tavoin lopulta kohtaa unessa Lean ja Raakelin<sup>124</sup>. Kaiken kaikkiaan Mateldan hahmosta on esitetty eri aikoina lukuisia tulkintoja<sup>125</sup>.

Mateldan merkitystä korostaa edelleen se, että cantossa Dante ja Matelda ovat vahvasti esillä, sillä Vergilius ja Statius ovat enemmänkin katselijoita kuin toimijoita. Dante vertautuu Raamatun Aatamiin, Mateldan ollessa Eeva ennen lankeemustaan, tai Leanderiin ja Heroon<sup>126</sup>. Jungilaisin termein kuvattuna Mateldan voidaan nähdä edustavan Danten animaa, tämän psyyken toista, feminiiniä puolta. Edelleen tämä vahva mies- ja naishahmojen yhteen liittäminen muistuttaa ajatusta taivaallisista Kaksosista, jotka aikakauden kalentereissa on yleisesti kuvattu miehen ja naisen hahmoina. Tuskin lienee sattumaa, että Dante itse piti itseään Kaksosena.<sup>127</sup>

<sup>119</sup> Antiikin Rooman mytologiassa Joven ja Dioneen tytär ja Cupidon äiti Venus oli aistillisen rakkauden jumalatar. Beal 2000, 854.

<sup>120</sup> Ks. 1. Moos. 29–30. Eksegeetikot selittävät Laabanin tyttärien edustavan aktiivista ja kontemplatiivista elämää – tässä selitysmallissa erityisesti kirkkoisä Augustinuksen kirjoituksilla (*Contra Faustum*) on ollut suuri merkitys. Raakel ja Lea muistuttavat myös Uuden Testamentin Marttaa ja Mariaa, ks. Luuk. 10:38–42. Martinez & Durling 2003, 470.

<sup>121</sup> Martinez & Durling 2003, 484.

<sup>122</sup> Cervigni 2000, 560.

<sup>123</sup> Martinez & Durling 2003, 484–485. Danten voidaan nähdä viittaavan cantossa Guido Cavalcantin pastoraaliin ”*In un boschetto*”, ks. esim. Cioffi 2000b, 600. Sen, että Dante muistuttaa cantossa Cavalcantin runosta, on katsottu viittaavan Danten haluun osoittaa, että hän näkee Mateldan eroottisena objektina: Dante haluaa häntä fyysisesti kuten Dis/Pluto himoitsi Proserpinaa, Venus Adonista tai Leander Heroa.

<sup>124</sup> Cervigni 2000, 560.

<sup>125</sup> Esitetyistä tulkinnoista ks. Cioffi 2000b, 601–602.

<sup>126</sup> Rakastavaiset Hero ja Leander asuivat Hellesponto-joen vastakkaisilla puolilla, Leander Abydoksessa ja Hero Sestoksessa. He rakastuvat toisiinsa ja pitääkseen rakkautensa salassa Leander ui joka yö joen poikki Heroksen luo. Talvimyrskykään ei voinut estää Leanderia yrittämästä päästä rakkaansa luo, mutta Leander hukkuu, mikä sai Heron syöksymään tornistaan kuolemaan (Martinez & Durling 2003, 487). Koska Dante vertaa cantossa itseään Leanderiin (”-- mut Hellespontoa -- enempi vihannut ei liene Leander, kun erotti Sestoon ja Abydoon, kuin minä vettä [so. puroa, jonka toisella puolen Matelda on], joka tieni esti.”), on tämän tulkittu tarkoittavan Danten samaistavan itsensä Leanderiin (eikä Aatamiin ennen lankeemusta), jota jopa maallisessa paratiisissa piinaa eroottinen halu ja kuoleman uhka. Ks. Cioffi 2000a, 561.

<sup>127</sup> Martinez & Durling 2003, 485.

### 3.2.2 Danten *Divina Commedia* kuvataiteilijoiden tuotannossa

Esitän seuraavassa johdannomaisen katsauksen taiteilijoiden teoksiin, jotka kuvaavat *Divina Commediasta* olevia aiheita tai jotka on tehty suoranaisesti kuvittamaan sitä. Käsittely painottuu ajanjakson osalta 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa tehtyihin teoksiin, mutta esitän lyhyen katsauksen myös varhaisemmalla ajalla tehtyihin teoksiin. Teostyyppiltään esimerkit ovat pääasiassa maalaustaiteesta.

Renessanssiajan esimerkeistä tärkeimpinä voidaan mainita Sandro Botticellin piirrokset *Commedian* kuvitukseksi 1400-luvun viimeisiltä vuosikymmeniltä, Luca Signorellin freskot Orvieton katedraalissa (n. 1499–1504) ja Michelangelon *Viimeinen tuomio* -fresko Sikstuksen kappelissa (n. 1540), joista kaksi viimeksi mainittua eivät ole suoranaisia kuvituksia, mutta lainaavat paljon *Infernosta* ja osoittavat tekijänsä syvän omistautumisen Dantelle ja *Commedialle*. Myöhäisrenessanssin ja varhaisen barokin aikakaudelta (n. 1586–1588) voidaan nostaa Federico Zuccarin ja Hans van der Straetin piirrokset.<sup>128</sup>

1600-luvulta 1700-luvun puoliväliin asti kiinnostus Danteen oli vähäistä eikä esimerkiksi uusia editioita *Commediasta* juuri ilmestynyt. Romantiikan myötä Danten elämä ja teokset saivat kuitenkin osakseen valtaisa kiinnostusta. Aikakauden huomattavia, *Commediasta* innoitusta ja aiheita saaneita taiteilijoita olivat esimerkiksi Henry Fuseli (tai Johann Heinrich Füssli, 1741–1825), John Flaxman (1775–1826) ja William Blake (1757–1827), joka oli ensimmäinen merkittävä renessanssin jälkeinen Dante-kuvittaja. Romantiikan taiteilijat kuvittivat myös aiheita joita ei esiintynyt *Divina Commediassa* suoraan, kuten narratiivisia narratiivissa ja metaforia. Eriytyisen suosittu aihe oli Ugolino, jota käyttivät Joshua Reynoldsin, John Dixonin ja Francesco Scaramuzzan lisäksi monet muut taiteilijat. Dante-innostukseen liittyi laajalti taiteilijoita monista maista, esimerkiksi nasareenit Saksassa ja prerafaeliitit Isossa-Britanniassa. Jean-Pierre Barricelli kirjoittaakin, ettei mikään muu kirjallisuuden teos ole innoittanut niin monia taiteilijoita kuin Danten *Commedia*.<sup>129</sup>

Yksi tunnetuimmista *Divina Commedia* -aiheisista taideteoksista lienee ranskalaisen Eugène Delacroix'n (1798–1863) monumentaalinen öljymaalaukseen *Dante ja Vergilius manalassa* (1822). Se kuvaa tapahtumaa *Infernon* cantosta VIII, jossa Dante ja Vergilius ylittävät lautalla manalan Styx-virtaa kadotukseen tuomittujen sielujen yrittäessä päästä lautalle. Monet taiteilijat ovat tehneet teoksesta kopioita, joukossa myös suomalainen Adolf von Becker<sup>130</sup>. 1800-luvun

<sup>128</sup> Nassar 2000, 499–501.

<sup>129</sup> Nassar 2000, 501; Barricelli 2000, 502–503.

<sup>130</sup> Von Beckerin kopio on vuodelta 1867. Teos kuuluu nykyisin Valtion taidemuseon kokoelmiin.

varsinaisista Dante-kuvittajista ehkä tunnetuin on Gustave Doré, jonka kaiverukset ovat tämänkin päivän *Commedia*-lukijalle tuttuja<sup>131</sup>. *Commediasta* maalauksiinsa aiheita saaneisiin ajanjakson taiteilijoihin lukeutuvat Delacroix'n – ja tietysti Maignanin – ohella muun muassa englantilaisten Dante Gabriel Rossettin (esim. *Dante's Vision of Leah and Rachel*, 1855), Simeon Solomonin (*Dante's First Meeting With Beatrice*, 1859–63) ja Lord Frederick Leightonin (*Dante in Exile*, n. 1864), ranskalaisten Jean-Auguste-Dominique Ingres'n (*Giangiotta découvre Paolo and Francesca*, 1819), Hippolyte Flandrinin (*Le Dante, conduit par Virgile, offre des consolations aux âmes des Envieux*, 1835), Ary Schefferin (esim. *Francesca da Rimini*, 1835), Edouard de Biefven (*Le Comte Ugolin et ses fils dans la tour de Pise*, 1836), William Adolphe Bouguereau (*Dante et Virgile*, 1850), Alexandre Cabanelin (*Mort de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta*, 1870), Jean-Léon Gérômen *Dante* (vuosi tuntematon), Gustave Courtois'n (*Dante et Virgile aux Enfers*, 1880) ja Henri Martinin (*Paolo di Malatesta et Francesca di Rimini aux Enfers*, 1883) teokset. Dante-aiheita löytyy myös ranskalaisten Jean-Louis Ernert Meissonier'n, Jean Antoine Étex'n, Yan Dargentin, Edgar Degas'n sekä italialaisten Giuseppe Frascherin, Luigi Mussinin ja Roberto Fontanan tuotannosta. Veistotaiteen puolelta huomattavia ovat esimerkiksi Auguste Rodinin *Helvetin portit* -veistos, jota varten Rodin suunnitteli myös tunnetun *Le Penseur* (suom. *Ajattelija*, 1902) -veistoksensa, sekä Jean-Baptiste Carpeaux'n veistos *Ugolin* (1860).



**Kuva 4 George Dunlop Leslien maalaus Mateldasta.**  
©www.christies.com

Kuten esimerkkien valossa voidaan todeta, Albert Maignan ei ollut poikkeuksellinen taiteilija valitessaan teoksensa aiheeksi kohtauksen *Commediasta*. Hän ei ollut yksin myöskään valitsemansa kohtauksen suhteen, sillä 1800-luvulta on löydettävissä muitakin Danten ja Mateldan kohtaamista esittäviä maalauksia. Italialaisen Edouardo Gallin teos *Allegoria Dantesca* (1855) kuvaa saman kohtauksen, kuten myös englantilaisen George Dunlop Leslien (1835–1921) *Matilda – Dante, Purgatorio, Canto 28* -nimellä kulkeva teos (1859) (kuva 4). Kiinnostava on myös Pariisin Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée -museossa säilytyksessä oleva, 1800-luvun lopulta tai 1900-luvun alkupuolelta oleva painokuva, jossa voinee nähdä Maignanin vaikutusta (kuva 5).

<sup>131</sup> Barricelli 2000, 503.

Dante-innostus kantoi 1900-luvulle, jolta mainittakoon esimerkiksi englantilaisen John William Waterhousen noin vuodelta 1915 oleva luonnos teokseen *Dante and Beatrice*. Luonnos kuitenkin selvästi esittää Dantea, Vergiliusta ja Statiusta sekä Mateldaa. Kolme ensiksi mainittua ovat

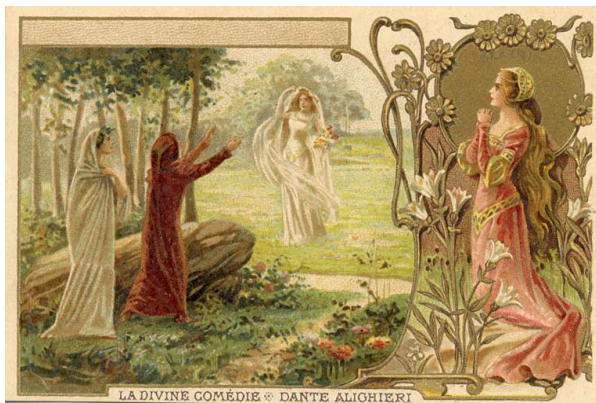
kapean puron toisella puolella, Dante polvillaan maassa kädet rinnalla ja Matelda vastarannalla, valkeaan pukuun pukeutuneena,

kukkia käsissään (kuva 6). 1920-luvulla Dantea kuvitti Amos Nattini, ja vuosina 1950–1961 *Commedian* kuvitti puolestaan Salvador Dalí. Robert Rauschenberg kuvitti *Infernon* 1960-luvulla ja monet muut taiteilijat hänen jälkeensäkin ovat ammentaneet aiheita teoksiinsa *Commediasta*.<sup>132</sup> Jopa Tove Janssonin kuvituksessa Nyyti-satuunsa (*Vem ska trösta knyttet?*) on nähty Dante-vaikutteita<sup>133</sup>.

### 3.3 Maalauksen provenienssista

Maalauksen nykyinen omistaja selvensi teoksen aiempia vaiheita. Dante-maalauksen on ollut suvun omistuksessa jo pitkään. Sen nykyinen omistaja on saanut maalauksen vuoden 1993 tienoilla äidiltään, joka puolestaan sai maalauksen äitinsä perinnönjaossa vuonna 1957.<sup>134</sup>

Suvun vaiheiden perusteella on todennäköisintä, että maalaus on tullut nykyisen omistajan äidinäidille perintönä joko hänen isänsä tai äitinsä suvun puolelta, mikäli äidinäiti ja hänen aviomiehensä eivät ostaneet maalausta itse. Äidinäidin anoppi puolestaan tunsu taiteilijoita ja toimi itsekkin harrastelijataiteilijana maalaten akvarelleja. Hän ja hänen aviomiehensä tunsivat läheisesti monia taiteilijoita<sup>135</sup>. Lisäksi hän toimi eräänlaisena mesenaattina ja tuki muun muassa



**Kuva 5 Dante ja Matelda -aiheinen painokuva.**  
©Joconde. Portail des collections des musées de France.



**Kuva 6 John William Waterhousen luonnos teokseen *Dante and Beatrice* (n. 1915).** © johnwilliamwaterhouse.com.

<sup>132</sup> Barricelli 2000, 503–504.

<sup>133</sup> Sirke Happonen on liittännyt *Vem ska trösta knyttet?*-kirjassa olevan aukeamakuvan niitystä Dorén kuvaan niityllä seisovasta Beatricesta *Inferno*-osan canto II:ssa. Ks. Happonen 2007, 71–72.

<sup>134</sup> Maalauksen omistajan haastattelu 9.2.2007; dokumentti maalauksen vaiheista (TA).

<sup>135</sup> Asiasta löytyy kirjallisuusviitteitä, mutta omistajan anonymiteetin turvaamiseksi en tuo niitä esille tutkimuksessani.

Albert Edelfeltin ja Axel Gallénin matkoja, joten perheen yhteyksiä aikalaistaiteilijoihin löytyy runsaasti.<sup>136</sup> Perusteellisen selvitystyön jälkeen vaikuttaa todennäköisimmältä, että maalaus on tullut nykyisen omistajan äidinäidille juuri hänen puolisonsa äidiltä.<sup>137</sup>

1990-luvun alussa maalaukselle oli tehty konservointi Hagelstamin galleriassa Helsingissä ennen kuin se tuli nykyisen omistajan haltuun<sup>138</sup>. Konservoinnin oli tuolloin suorittanut konservaattori Solveig Lindqvist<sup>139</sup>. Konservoinnissa maalaus on puhdistettu, laitettu uudelle kankaalle, ja Vergiliuksen vatsan kohdalle jatkosodan<sup>140</sup> pommitusten yhteydessä tullut noin 1 x 1cm kokoinen reikä on täytetty liitupohjustuksella ja korjausmaalattu vesiväreillä. Maalaus on laitettu uudelle kankaalle alkuperäisen kankaan reunojen repeytymien, kapeuden ja kankaan heikkouden vuoksi. Tähän on käytetty vahamenetelmää, eli mehiläisvaha-dammarhartsin -emulsiolla on maalauksen kankaan taakse liimattu uusi pellavakangas. Lopuksi koko maalaus on vernissattu. Reunoilta tai kehyksen alta ei ole löytynyt signeerausta.<sup>141</sup>

Maalauksen tyyllisiä piirteitä havainnoimalla ei ollut mahdollista muodostaa arviota teoksen mahdollisesta tekijästä, joten lähdin selvittämään teoksen provenienssia johtolankojen löytämiseksi. Tekijäehdokas löytyi, kun nimi Hanna Frosterus (myöh. Frosterus-Segerstråle, 1867–1946) tuli esille. Maalauksen omistajan äiti oli löytänyt nimen isoäitinsä (k. 1942) perunkirjoituksesta. Tästä perunkirjoituksesta on olemassa myös sivut, joilla on lueteltu kaikki arvioidut maalaukset, ja vielä omistajan äidinäidin kirjoittamat muistiinpanosivut.<sup>142</sup> Perinnönjakoon liittyvillä käsinkirjoitetuilla muistiinpanosivuilla on pitempi lista taiteilijoista, ja tältä listalta löytyy nimi Hanna Frosterus<sup>143</sup>. Hän ei kuitenkaan ollut todennäköisin tekijä Dante-maalaukselle. Tämä

<sup>136</sup> Maalauksen omistajan haastattelu 9.2.2007 ja 26.8.2009; dokumentti maalauksen vaiheista (TA).

<sup>137</sup> Maalauksen omistajan sähköpostiviesti tekijälle 18.4.2010.

<sup>138</sup> Maalauksen omistajan haastattelu 9.2.2007.

<sup>139</sup> Solveig Lindqvistin sähköpostiviesti tekijälle 19.11.2009.

<sup>140</sup> Jatkosodan aikaan (1941–1944) maalaus oli omistajan isoäidin perheen kodissa Helsingissä. Ullakolla ollut taulu vaurioitui pommin osuttua asuntoon ja rikkoessa ikkunat. Maalauksen omistajan haastattelu 9.2.2007 ja 26.8.2009.

<sup>141</sup> Solveig Lindqvistin tiedonanto tekijälle 7.1.2010.

<sup>142</sup> Maalauksen omistajan haastattelu 9.2.2007; dokumentti maalauksen vaiheista (TA).

<sup>143</sup> Maalauksen omistajan haastattelu 26.8.2009. Varsinaisen perunkirjoituksen sivuilla mainitut taiteilijat ovat Verner Thomé (1878–1953), Berndt Erik Lagerstam (1868–1930), Oscar Kleinh (1846–1919) ja Helmi Sjöstrand (1864–1956). Muita mainittuja taiteilijoita ovat myös ”Sundell”, joka luultavimmin tarkoittaa taiteilija Thure Georg Sundellia (1864–1924), sekä ”Per Hillerström” – nimen oikea kirjoitusasu on Pehr Hilleström (1732–1816). Lisäksi perunkirjoituksessa on taiteilijaluettelon lopussa vielä maininta ”3 äldre tavlor av okända målare”. Perinnönjakoon liittyvillä käsinkirjoitetuilla muistiinpanosivuilla on pitempi lista taiteilijoista, ja juuri tältä listalta löytyy nimi Hanna Frosterus. Muut luetellut taiteilijat ovat Victor Westerholm (1860–1919), Tyra Malmström (1875–1928), Albert Edelfelt (1854–1905), Torsten Wasastjerna (1863–1924), Eero Järnefelt (1863–1937) sekä Sergei Wlasoff (1859–1924). Suurimmasta osasta taiteilijoita on mainittu pelkkä sukunimi, joten taiteilijan identifioimiseksi oli tehtävä selvitystyötä. Joissain kohdin myös käsialan tulkitseminen aiheutti haasteita. Lisäksi jäi nimiä, joihin viittaavaa taiteilijaa en onnistunut täysin varmasti saamaan selville. Näihin kuului ”Wright”, joka voi tarkoittaa esimerkiksi yhtä von Wrightin taiteilijaveljeksistä (Magnus 1805–1868, Wilhelm 1810–1887 ja Ferdinand von Wright 1822–1906). ”Federley” viitanee joko Alexander Federleyhin (1864–1932) tai tämän puolisoon Sannyyn (1869–

näkemyksensä perustuu omistajan äidinäidin kuoleman jälkeen tehtyyn perinnönjakoon. Perunkirjoituksen arvioinnin on 24.4.1955 suorittanut taiteentutkija ja -kerääjä, taidekauppias sekä filosofian maisteri Leonard Bäcksbacka (1892–1963). Hänet tunnetaan Bäcksbackan Taidesalongin perustajana (v. 1915) sekä kirjoittajana ja kustantajana, joka myös tunsikin lukuisia taiteilijoita henkilökohtaisesti. Leonard Bäcksbackan ja hänen vaimonsa Katarinan yhteinen kiinnostuksenkohde oli Suomen 1900-luvun taide. Pariskunnan erityisiä suosikkeja olivat taiteilijat Marcus Collin, Jalmar Ruokokoski, Tyko Sallinen, Ragnar Ekelund, Alvar Cawén ja Ellen Thesleff.<sup>144</sup>

Bäcksbackan arvion mukaan Dante-maalauksessa on Venny Soldan-Brofeldtin käsialaa ja sen arvo olisi tuolloin ollut 25 000 markkaa<sup>145</sup>. Perunkirjoituksessa ei ole tarkemmin täsmennetty arvioidun teoksen esittäneen juuri Dante-aihetta, mutta suvussa kulkenut tieto kertoo, että Bäcksbackan arviossa on ollut kyseessä nimenomaan Dante-maalauksessa. Maalauksista on suvussa aina pidetty Soldan-Brofeldtin työnä, ja nimi Hanna Frosterus-Segerstråle on tullut esille vasta myöhemmin omistajan äidin tutkiessa oman äitinsä perunkirjoituspapereita, missä nimi on esiintynyt. Nimen esiintyminen muistiinpanosivuilla onkin ainut syy siihen, miksi Frosterus-Segerstråle on nostettu esiin maalauksen yhteydessä. Kyseisen perinnönjaon aikaan oli myös päätetty maalauksen sijoittamisesta perheen nyt jo edesmenneelle sisäkölle. Tämän asuttama huoneisto tyhjennettiin 1990-luvun alussa hänen muutettua sieltä, ja tällöin maalaus siirtyi nykyisen omistajan haltuun.<sup>146</sup>

### 3.4 Asiantuntija-arvioita maalauksesta

Tutkimuksen etenemisen kannalta yhteydet asiantuntijoihin ovat tärkeitä, joskus jopa ratkaisevia, sillä attribuoinnissa tarvitaan tyypillisesti monien eri alojen asiantuntijoiden ammattitaitoa. Yleisesti ottaen attribuointia voidaan myös pitää sitä uskottavampana, mitä suuremman hyväksynnän

---

1932). ”Topelius” voi tarkoittaa Eva Topeliusta (1855–1929), tai voi olla mahdollista, että nimessä on kirjoitusvirhe ja kyseeseen saattaisivatkin tulla esimerkiksi Aline (1852–?) tai Woldemar Toppelius (1858–1933). Teksti ”Hämäläinen” taas saattaa tarkoittaa jotakin hämäläistä taiteilijaa, mutta pidän todennäköisimpänä, että tällä viitataan taiteilija Väinö Hämäläiseen (1876–1940). Lisäksi listaan jäi yksi nimi, jota ei täysin pystynyt lukemaan. Todennäköisimmin nimi on ”Kaipiainen”, mikä saattaa viitata Birger Kaipiainen (1915–1988). Muistiinpanoissa on mainittu myös ulkomaalainen maalaus sekä akvarelli. Kaikkien teosten sijaintipaikoista ei ole enää tietoa – osa teoksista on edelleen suvun jäsenten omistuksessa, osa on myyty. Maalauksista ei ole myöskään tiettävästi tehty inventaariota, josta selviäisi, mikä maalaus yhdistyisi kuhunkin tekijään. Lähde: Kopio perunkirjoituksen muistiinpanosivuista (TA).

<sup>144</sup> Bäcksbackan kokoelma 19.12.2006–18.2.2007. Taidemuseo Meilahden www-sivut; Hörhammer 2001, 291.

<sup>145</sup> Kopio perunkirjoituksesta (TA). Arvioinnissa kirjoitetaan: Tavla, Venny-Soldan-Brofeldt [*sic*] 25.000:–

<sup>146</sup> Maalauksen omistajan haastattelu 9.2.2007 ja 26.8.2009. Olen jättänyt sisäkön nimen mainitsematta maalauksen omistajan anonymiteetin turvaamiseksi.



se tutkijayhteisön piirissä saavuttaa.<sup>147</sup> Kun nimet Hanna Frosterus-Segerstråle ja Venny Soldan-Brofeldt olivat nousseet esiin varteenotettavina tekijäehdokkaana, käännyin taidealan ammattilaisten puoleen asiantuntija-apua saadakseni.

Hagelstamin huutokauppatalon asiantuntijoiden mielestä Hanna Frosterus-Segerstrålen voi tekijäehdokkaana jättää suoraan pois laskuista. Sen sijaan Venny Soldan-Brofeldtia maalauksen tekijänä ei pidetty lainkaan mahdottomana ajatuksena.<sup>148</sup> Toki mainittiin myös, että maalauksen tekijä voi olla kuitenkin yhtä lailla kotimainen kuin ulkomainenkin taiteilija ja että maalauksen esikuva saattaisi löytyä Arnold Böcklinin tuotannosta<sup>149</sup>. Paul Hörhammer sen sijaan sulki myös Venny Soldan-Brofeldtin Dante-maalauksen tekijänä pois laskuista ja oli sitä mieltä, että teos on todennäköisesti ulkomainen, mahdollisesti pohjoissaksalainen tai hollantilainen<sup>150</sup>.

Venny Soldan-Brofeldt tekijänä sai siis vahvistusta huutokauppatalojen asiantuntijoiden arvioiden perusteella, vaikka esiin nousi myös vaihtoehto ulkomaisesta tekijästä. Huutokauppatalojen asiantuntijoiden lisäksi maalauksia arvioivat työkseen myös esimerkiksi taidegallerioiden työntekijät. Mitä tämän tahon asiantuntijat mahtaisivat sanoa maalauksesta? Nyt mahdollisena tekijänä esiin nousi Fanny Sundblad (1853–1918) maalauksen värimaailman ja tunnelman perusteella<sup>151</sup>. Toisaalla jälleen oltiin sitä mieltä, että maalaus voi vallan hyvin olla Venny Soldan-Brofeldtin käsialaa<sup>152</sup>.

Helena Hätönen ja Riitta Konttinen ovat molemmat tehneet tutkimusta Soldan-Brofeldtista<sup>153</sup>. Hätösen mielestä ”Kyseessä on -- selvästi hyvän akateemisen koulutuksen saanut tekijä”, ja tyyllillisin perustein maalaus ”näyttäisi ajoittuvan 1800-luvun viimeisille vuosikymmenille”. Kahdesta taiteilijäehdokkaasta todennäköisempänä hän piti Frosterus-Segerstrålea.<sup>154</sup>

Riitta Konttinen sen sijaan kumosi mahdollisuuden Frosterus-Segerstrålesta maalauksen tekijänä ja jatkoi, että ”Venny Soldan-Brofeldtin tuotantoon se saattaisi hyvinkin sopia ja melko varmasti sitä onkin”, muun muassa siksi, että taiteilija ”maalasi tai suunnitteli tämäntapaisia, antiikkiin ja kirjallisuuteen liittyviä aiheita 1910-luvulla”<sup>155</sup>. Konttisen tutkimustaan varten läpikäymästä Soldan-Brofeldtin luonnosmateriaalista aihetta ei kuitenkaan löydy, ja saman totesi

<sup>147</sup> Vakkari 2006, 14.

<sup>148</sup> Tuija Tervon sähköpostiviesti tekijälle 14.2.2007; Johanna Lindforsin sähköpostiviesti tekijälle 14.2.2007; Paul Hörhammerin sähköpostiviestit tekijälle 14.2. ja 16.2.2007.

<sup>149</sup> Tuija Tervon sähköpostiviesti tekijälle 14.2.2007.

<sup>150</sup> Paul Hörhammerin sähköpostiviestit tekijälle 14.2.2007 ja 16.2.2007.

<sup>151</sup> Seppo Salvianderin sähköpostiviesti tekijälle 17.2.2007.

<sup>152</sup> Harri Silanderin sähköpostiviesti tekijälle 18.2.2007.

<sup>153</sup> Helena Hätösen pro gradu -tutkielma *Venny Soldan-Brofeldtin raamatullisaiheinen maalaustaide* (1992) ja Riitta Konttisen biografia *Boheemielämä. Venny Soldan-Brofeldtin taiteilijantie* (1996).

<sup>154</sup> Helena Hätösen sähköpostiviesti tekijälle 21.2.2007.

<sup>155</sup> Riitta Konttisen sähköpostiviesti tekijälle 15.2.2007.

myös Hätönen kirjoittaen, että taiteilijaa ”koskevista arkistolähteistä en tätä aihetta ole tavannut”<sup>156</sup>. Riitta Konttisen mielestä tämä ”saattaisi viitata hiukan myöhempään ajoitukseenkin, 1920-luvulle, jolta ajalta puuttuu luonnoskirjoja.”<sup>157</sup> Maalauksen taustapuolella olevat, erittäin himmeällä jäljellä painuneet merkinnät saattaisivat hänen mielestään ”viitata teoksen hintaan -- tai numeroon, jolla se olisi ollut näyttelyssä --.” Viimeksi mainittu vaihtoehto ei hänen mielestään ole kuitenkaan kovin uskottava, sillä muutoin näyttelyn ”olisi pitänyt olla tosi iso!” Tekstistä hän kuitenkin jatkaa, että ”Käsiala on minun mielestäni Venny Soldan-Brofeldtin<sup>158</sup>.” Merkit siis viittasivat jokseenkin vahvasti Soldan-Brofeldtin suuntaan Dante-maalauksen tekijänä.

Näytti siis siltä, että yhtäältä Dante-maalauksen voisi olla Hanna Frosterus-Segerstrålen työ, toisaalta monet seikat vaikuttivat puhuvan asiaa vastaan. Frosterus-Segerstrålen tuotannossa on muutamia teoksia, joissa voidaan nähdä sekä symbolistisia että impressionistisia vaikutteita, mutta ne esiintyvät silti varsin alisteisina hänen muuhun taiteelliseen tuotantonsa ja aihevalintoihinsa<sup>159</sup>. Lisäksi taiteilija teki erityisesti pastellitöitä, joihin hän sai aiheensa pääasiassa perhepiiristä. Onni Okkosen mielestä Hanna Frosterus-Segerstrålen erikoisaluetta olikin ennen kaikkea naisten ja lasten kuvaaminen, pastellimaalauksen ollessa hänen erityistekniikkansa. Myös se, että taiteilija oli elämäkatsomukseltaan hyvin voimakkaasti kristillinen, saattaisi puhua sen puolesta, että Dante-aihe ei ehkä ole kovin ominainen hänelle.<sup>160</sup> Useat asiantuntijatkin pitivät maalausta enemmän Soldan-Brofeldtin kuin Frosterus-Segerstrålen tekemänä, vaikkeivät tarkemmin perustelleetkaan, miksi Frosterus-Segerstråle ei heidän mielestään vaikuta maalauksen tekijältä.

Tutkimuksen tässä vaiheessa tekemäni oletamus Venny Soldan-Brofeldtista Dante-maalauksen tekijänä – ja samalla maalauksen attribuoiminen Soldan-Brofeldtille – perustui etenkin biografiatutkimuksiin ja teosanalyysiin sekä asiantuntijoiden mielipiteisiin, vahvimpana niistä Leonard Bäcksbackan maalauksesta tekemä arvio. Soldan-Brofeldt ja Bäcksbacka ovat voineet tunteakin toisensa, niinpä mahdollinen aikalaiskontakti vahvistaisi entisestään Bäcksbackan arviota.

Ulkomaisten asiantuntijoiden kautta tuli myöhemmin esiin jälleen uusia vaihtoehtoja maalauksen tekijäksi. Christie’sin huutokauppatalosta tulleissa arvioissa nousi esiin nimi Elin Danielson-Gambogi. Maalauksen arveltiin myös tuntuvan maalatun vuosien 1890–1910 välillä ja

<sup>156</sup> Helena Hätösen sähköpostiviesti tekijälle 21.2.2007; Riitta Konttisen sähköpostiviesti tekijälle 15.2.2007.

<sup>157</sup> Riitta Konttisen sähköpostiviesti tekijälle 15.2.2007.

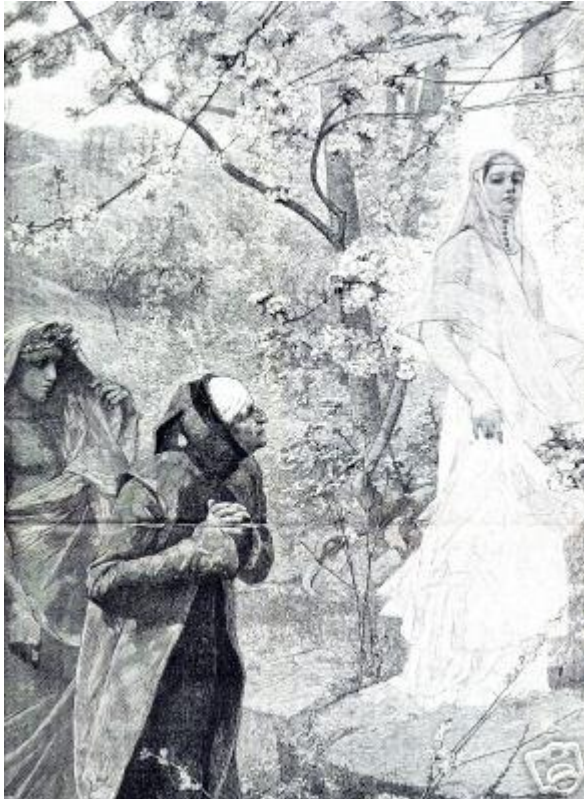
<sup>158</sup> Riitta Konttisen sähköpostiviesti tekijälle 19.2.2007.

<sup>159</sup> Lilius 2002, 36, 43–44.

<sup>160</sup> Lilius 2002, 63.

muistuttavan ”huomattavasti” taiteilija Gaston Bussieren (1862–1928) töitä ja hyvin paljon myös prerafaeliittien toisen polven maalareiden, kuten Arthur Hughesin (1832–1915) teoksia.<sup>161</sup>

Tämä tutkimus keskittyy Venny Soldan-Brofeldtiin Dante-maalauksen mahdollisena tekijänä, sillä sekä Bäcksbäckan testamenttiarvio ja omistajasuvussa ollut tieto että myös useat asiantuntijat pitivät häntä maalauksen tekijänä. Pysin näin ollen joko ”pelaamaan” Soldan-Brofeldtin pois varteenotettavimman tekijäehdokkaan asemasta ja selvittämään, kuka muu voisi



**Kuva 7 Internetin Wikipedia-tietosanakirjasta löytynyt litografia, alun perin eBay-huutokauppasivustolta. © www.wikipedia.org**

’Dante incontra Matelda’” antoi jo huomattavan paljon lisäinformaatiota: nyt oli selvillä niin ajoitus kuin mahdollinen tekijäkin sekä viitettä teoksen nimestä – mikäli tiedot suinkin osoittautuisivat yksityiskohtaisemmassa tarkastelussa paikkansapitäviksi. Artikkelin kuvituksena olleen litografian yhteydessä oli myös linkki kuvan lähteeseen, mutta se tuotti kuitenkin pettymyksen. Kuva oli italiankielisestä internethuutokauppa eBay:sta, mutta vanhentunut linkki ei enää johdattanut myyntitietoihin ja edelleen mahdollisiin lisätietoihin.<sup>162</sup>

olla teoksen tekijä, tai vastavuoroisesti todentamaan hänen tekijyytensä – ”eristämään todennäköisen”, kuten aiemmin olen todennut.

### 3.5 Alkuperäisteoksen jäljillä

Tutkimuksen kannalta erittäin merkittävä tieto löytyi niinkin triviaalista lähteestä kuin internetin ilmaistietosanakirja Wikipedian englanninkielisestä *Divine Comedy* -artikkelista. Sitä kuvittavien erilaisten taide-teosten joukkoon oli jossakin vaiheessa lisätty mustavalkoinen kuva litografiasta, jossa oli sama kuva-aihe kuin tutkimuksen kohteena olleessa Dante-maalauksessa (kuva 7). Kuvan yhteydessä ei ollut paljoa tietoa, mutta teksti ”1889 Lithograph by the painter Cairolì,

<sup>161</sup> Sophie Hawkinsin sähköpostiviesti tekijälle 15.4.2007; Sebastian Goetzin sähköpostiviesti tekijälle 15.5.2007. Goetz kirjoitti maalauksesta: ”The picture feels like it was painted between 1890 and 1910. I cannot give you a firm attribution, but it is remarkably similar to an artist called Gaston Bussiere and quite reminiscent of second generation Pre-Raphaelite painters such as Arthur Hughes.”

<sup>162</sup> *Divine Comedy*. *Wikipedia*. Litografia ei tämä tutkielman valmistumisaikoihin enää kuulunut artikkelin kuvitukseen.

Palapeli täydentyi, kun vielä yksi taiteilija ilmaantui täysin odottamatta mukaan kuvioihin. Jäljet johtivat nyt Ranskaan, kun Archives Nationales'n kokoelmista löytyi mustavalkovalokuvan kera tieto vuonna 1881 Pariisin Salongissa esillä olleesta Albert Maignanin *Le Dante rencontre Mathilda* -nimisestä öljymaalauksesta (kuva 8)<sup>163</sup>. Suomessa oleva maalaus asettui siten täysin uuteen valoon, sillä kyseessä saattoi olla kopio. Lisäksi Maignanin maalauksen nykyinen olinpaikka tuli selvittää.

### 3.6 Tutkimuksen myötä esiin nousseita taiteilijoita

#### 3.6.1 Venny Soldan-Brofeldt

Wendla Irene eli Venny Soldan sai piirustuksen alkuopetusta isältään, ja hänestä kehittyi jo varhain taitava piirtäjä. Vuosina 1882–1883 Soldan opiskeli piirustuskoulun alkeisluokalla Maria Wiikin johdolla. Mahdollisesti juuri Wiikin ohjauksessa on syntynyt vuodelta 1882 oleva *Omakuva*.<sup>164</sup>

Opintojaan Venny Soldan jatkoi Pietarissa muun muassa kopioiden Eremitaasissa. Hänen ensimmäinen originaaliteoksensa taidenäyttelyssä oli *Nainen kangasta kutomassa* vuonna 1884. Seuraavana kesänä syntyi ulkoilmamaalaus *Lepääviä poikia*, jolla Soldan ansaitsi toisen palkinnon dukaattikilpailussa. Tulevina vuosina oli vuorossa opintoja Ranskassa Académie Colarossissa ja taiteellista kehittymistä. Toukokuussa 1889 Soldan asetti Pariisiin maailmannäyttelyssä esille työnsä *Naisen muotokuva*, josta hän sai kunniamaininnan ja runsaasti kiittävää lehdistökritiikkiä. Seuraavan vuosikymmenen alussa taiteilija matkusti Espanjaan ja teki kotimatkinsa Italian kautta.<sup>165</sup>

Suomeen palattuaan Soldan tutustui kirjailija Johannes Brofeldtiin (myöh. Juhani Aho). Pari avioitui syksyllä 1891, ja Ahon kautta Vennykin liittyi kiinteästi nuorsuomalaisiin



Kuva 8 Albert Maignanin vuoden 1881 Salonkiteos *Le Dante rencontre Mathilda*. ©Base de Données Archim.

<sup>163</sup> Base de Données Archim, Maignan.

<sup>164</sup> Hätönen 2001, 226–227.

<sup>165</sup> Hätönen 2001, 227–229.

taiteilijoihin, joiden johtotähtenä oli suomalaisuustaistelu ja passiivinen vastarinta tuohon aikaan yhä synkkenevämmässä poliittisessa ilmapiirissä. Pariskunta matkusteli paljon, muun muassa Karjalaan ja Italiaan. Mieheensä myötä Soldan-Brofeldt tutustui myös herätysliikkeeseen, ja Lapuan herättäjäjuhlille tehdyn yhteisen matkan ansiosta syntyi esimerkiksi maalaus *Heränneitä* vuonna 1899, joka edustaa Soldanille luonteenomaista kansankuvausta. Maalauksista pidetään Soldan-Brofeldtin toisena päätyönä Pariisin maailmannäyttelyssäkin vuonna 1900 olleen *Talonpoikaisperhe* (myös nimellä *Ateria savolaisessa talonpoikaistuvassa*, 1892) -maalauksen ohella. Juuri tätä maalauksista taiteilija itse myöhemmin arvosti kaikista maalauksistaan eniten.<sup>166</sup>

Ensimmäisen, retrospektiiviksi muodostuneen näyttelynsä taiteilija piti huhtikuussa 1917 Salon Strindbergillä. Mieheensä kuoleman jälkeen vuonna 1921 hän menetti pitkäksi aikaa halunsa maalata ja innostui siitä uudelleen vasta vuosikymmenen lopulla. Tällä välin oli tuotannossa Konttisen mukaan ”käsityöläisaika”. Lisäksi Soldan-Brofeldtin tuotantoon kuuluu kuvituksia satukirjoihin, lukukirjoihin ja lastenlehtiin. Hän toimi elämänsä aikana myös kirjailijana ja alttaritaulumaalarina.<sup>167</sup>

Venny Soldan-Brofeldt oli Konttisen mukaan taiteilijana voimakas persoonallisuus, joka eli taide- ja kulttuurihistoriallisesti merkittävän elämän. Hän ei koskaan hyväksynyt kapeaa erikoistumista, vaan halusi tehdä kaikkea työtä taiteen alalla. Tästä on osoituksena esimerkiksi Soldan-Brofeldtin aloitteesta vuonna 1906 perustettu yhdistys Taidetta kouluihin, jossa hän itsekin toimi luottamustehtävissä. Lisäksi Soldan-Brofeldt oli perustamassa Naisasialiitto Unionia.<sup>168</sup>

Soldan-Brofeldtin 1880-luvun töissä, hänen osittain vielä aloitellessaan taiteilijanuraansa, on jo selvästi nähtävissä hänen tuotantaan myöhemmin hallitsevat linjat: hänen alueitaan olivat varsinkin muotokuva, kansankuvaus ja maisema.<sup>169</sup> Seuraavalla vuosikymmenellä oli vuorossa monenlaisten tyyllisten kokeilujen aika, ja suomalaisuusaiheisiin sekoittui symbolismin ja Italian antamia virikkeitä. Karelianismi yhdistyi renessanssivaikutteisiin, realismi sekoittui symbolismiin ja savolaiset ja karjalaiset elementit rannikon kalastajaseutujen elämään.<sup>170</sup> Italianmatkan myötä Soldan-Brofeldtin värinkäytössä tapahtui muutos, kun hän siirtyi 1880-luvun realistisen luonnollisista väreistä kohti entistä rohkeampaa värinkäyttöä.<sup>171</sup> Konttisen mukaan hänen

<sup>166</sup> Hätönen 2001, 229; Konttinen 2002, 114, 381; Ahtola-Moorhouse, Eskelinen & Sinisalo 1997, 65.

<sup>167</sup> Hätönen 2001, 232–233.

<sup>168</sup> Hätönen 2001, 226, 232–233; Konttinen 1988, 275. Tutkimuskohteena olevan maalauksen omistajan suvusta löytyy henkilö, jolla on ollut läheiset yhteydet Unioniin, mutta omistajan anonymiteetin turvaamiseksi en käsittele asiaa laajemmin.

<sup>169</sup> Konttinen 2002, 96–97.

<sup>170</sup> Konttinen 2002, 130.

<sup>171</sup> Konttinen 2002, 144–145.

tuotantonsa vahvinta kautta oli 1890-luku. 1900-luvun alun herännäiskuvauksen jälkeen hänen kansallinen realisminsa päättyi.<sup>172</sup>

Kansalaissodan ja vuonna 1921 tapahtuneen puolisonsa kuoleman jälkeen Soldan-Brofeldtin tuotannossa seurasi hapuilun ja etsinnän vaihe. 1920- ja 1930-luvuilla hänen tuotannossaan ei ollut selvää suuntaa vaan hän oli kiinnostunut muun muassa puunveistosta, kameekoruiista ja elokuvasta. 1930-luvun lopulta elämänsä loppuun asti taiteilijan tuotannossa oli vuorossa kiivas luomistahti. Tällöin Soldan-Brofeldtin maalausten aiheisiin kuului niin kukkia, hedelmiä- ja sieniasetelmia, henkilökuvia, muotokuvia ja maisemia kuin myös toisintoja vanhoista aiheista. Jo pelkästään kukkakuvia hän teki noina aikoina satoja – eräässä muistikirjassa vuodelta 1944 onkin lueteltu 550 kukka-aiheista maalausta<sup>173</sup>. Aihevalinnan kannalta mielenkiintoisin seikka lienee kuitenkin Venny Soldan-Brofeldtin tuotannosta löytyvät antiikki- ja fantasia-aiheet. (Ks. kuva 9.)

Vuonna 1914 Venny Soldan-Brofeldt tutustui tanssija Maggie Gripenbergiin, mikä voimakkaimmin johti taiteilijan maalaustuotantoa uuteen suuntaan: aihepiiriin tulivat nyt – tanssiaiheiden lisäksi – sadun ja mytologian maailmat. Vuonna 1916 Gripenberg ja Soldan-Brofeldt tekivät myös yhteistyötä Kansallisteatterissa. Soldan-Brofeldt piti Maggieta ”Botticelli-tyyppisenä”, toisaalta hän yhdisti tämän antiikin jumalattariin. Konttisen mukaan lukuisissa Soldan-Brofeldtin tämän ajan teoksissa vaikuttaa siltä, että taiteilija on halunnut yhdistää kaikki ihanteensa: antiikin perinnön, Maggiein tanssitaiteen, ulkoilmavitalismin ja luonnollisen alastomuuden kultin. Lisäksi Maggie oli mallina myös Soldan-Brofeldtin useissa uskonnollisaiheisissa maalauksissa, joita hän ei vaikuta suuremmin erottaneensa antiikin ihannemaailman ja Raamatun Paratiisin välillä.<sup>174</sup>

Kuten Konttinen tiedonannossaan totesi, aiheensa puolesta Dante-maalauksiksi kävisi osaksi Soldan-Brofeldtin tuotantoa, sillä hänen tuotantoonsa kuului myös antikisoivia ja fantasia-aiheita. Näihin antikisoiviin, Botticelliin viittaaviin ja vahvaan viivaan perustuviin maalauksiin kuuluvat muun muassa suurikokoiset teokset *Keihäänheitto* ja *Pariksen tuomio*.<sup>175</sup>



**Kuva 9 Venny Soldan-Brofeldt: *Paratiisissa* (1914).** © Blouin Art Info.

<sup>172</sup> Konttinen 2002, 381–382.

<sup>173</sup> Konttinen 2002, 371, 373, 383.

<sup>174</sup> Konttinen 2002, 293, 298, 302, 305, 307–308.

<sup>175</sup> Konttinen 2002, 302–204.

### 3.6.2 *Cairolin vai Caironin?*

Internetistä löytyneen litografian tekijäksi ilmoitetusta Cairolista ei ole juuri löytynyt tietoa taiteen hakuteoksista. *Allgemeines Künstlerlexikon* -hakuteoksesta löytyvät kattavimmat tiedot, sillä siinä on listattu Cairolin-nimellä kolme taiteilijaa: argentiinalainen kuvataiteilija Angel Cairolin (1907–1935) sekä argentiinalaiset kuvanveistäjät Domingo Cairolin (1877–1921) ja Carlos Cairolin.<sup>176</sup> Domingo Cairolin saattaisi ajoituksen puolesta tulla kysymykseen, mutta hänkin on maantieteellisesti ajatellen melko epätodennäköinen vaihtoehto. Ajoituksellisesti ja maantieteellisesti lähimmäksi tulee italialainen maalari, akvarellisti ja freskomaalari Agostino Caironin (1820–1907).<sup>177</sup> Täysin yksiselitteisesti yksikään löytyneistä taiteilijoista ei silti täyttäne hakukriteereitä. Asia herättää kysymyksiä: Olisiko internetissä olleisiin tietoihin päässyt kirjoitusvirhe, ja tiedoissa olisikin tarkoitettu Caironia Cairolin asemesta? Mahdollista on sekin, että kyseessä on jokin tuntematon litografi. On kiinnitettävä huomiota myös tutkimuskohteena olevan Dante-maalauksen suhteeseen internetistä löytyneeseen litografiaan – onko litografia tehty maalauksen perusteella, vai onko asia päinvastoin?

### 3.6.3 *Albert Maignan*

Albert(-Pierre René)<sup>178</sup> Maignanin (s. Beaumont-sur-Sarthe 1845, k. 1908 Saint-Prix) ura ei alkanut taiteen parissa, sillä hän lähti Sartheesta vuonna 1864 Pariisiin opiskelemaan lakia. (Ks. kuva 10.) Maignan kuitenkin harrasti taidetta lakiohjelmaansa ohessa, muun muassa luonnostellen Pariisin maisemia ja kopioiden taideteoksia Louvressa. Maignan kirjoittautui sisään Jules Noëlin (1815–1881) ateljeehen vuonna 1865. Seuraavana vuonna hän suoritti oikeustieteen kandidaatin tutkinnon, minkä jälkeen omistautui taiteelle kokopäiväisesti. Myös Noël ja Maignanin seuraava opettaja Évariste Vital Luminais (1822–1896) kannustivat häntä taiteilijanuralle. Maignanin taiteilijanuraa edesauttoi myös avioliitto, sillä Maignanin appi Charles Larivière (1798–1876) oli tunnettu taidemaalari Ranskan heinäkuun monarkian ajalta. Vaimonsa perheen tuella Maignan pystyi harjoittamaan taidetta ja antautumaan sille täysin. Vuonna 1867 Maignan suoritti Salonki-debyyttinsä, kun häneltä hyväksyttiin näytteille työt *Vue de Luxeuil* ja *Intérieur de ferme*. 24-vuotiaana taiteilija pääsi oppilaaksi Luminais'n ateljeehen.<sup>179</sup>

<sup>176</sup> *Allgemeines Künstlerlexikon* 1997, 534.

<sup>177</sup> *Allgemeines Künstlerlexikon* 1997, 534. Agostino Cairolin mainitaan myös Thieme-Beckerissä, ks. s. 365–366.

<sup>178</sup> Nimi esiintyy myös asussa Albert Pierre René.

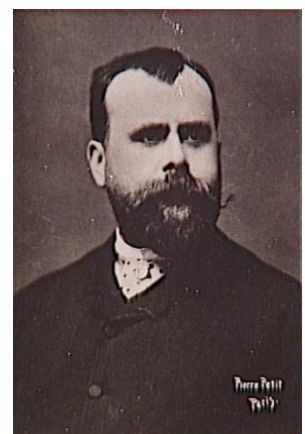
<sup>179</sup> Alemany-Dessaint 1996, 117–118; Musée de Picardiasta tulleet biografiatiedot (TA).

Maignanin taiteelliset kyvyt kehittyivät, ja hän haki inspiraatiota eri lähteistä sekä vaihteli tekniikoitaan ja palettinsa sävyjä. Hänen varhaiset maisemansa on maalattu Barbizonin koulukunnan tyyliin. Maignania kiinnostivat myös muun muassa historialliset rakennukset ja arkeologiset kaivaukset, ja hän oli itsekin antiikin aikaisten ja keskiajalta peräisin olevien esineiden innokas keräilijä. Historiamaalauksen genre alkoi vähitellen vetää Maignanin puoleensa.<sup>180</sup>

Maignanin varhaisissa historiamaalauksissa näkyivät vahvasti hänen opettajaltaan Luminais’lta saamansa vaikutteet. Vuonna 1875 Maignan matkusti Italiaan, minkä myötä hän alkoi käyttää teoksissaan vaaleampia sävyjä. Hän ihaili erityisesti Carpaccion, Tiepolon ja Michelangelon töitä, jotka toimivat innoituksena hänen suurikokoisille kompositioilleen. Monissa Maignanin historiamaalauksissa onkin mukana italialaisia elementtejä. Elämänsä aikana Maignan vieraili Italiassa yhdeksän kertaa.<sup>181</sup>

1870-luvulla Maignan alkoi saada tunnustusta taiteellisista ansioistaan, kun hänen Salongissa vuonna 1874 esillä ollut maalauksensa *Le Départ de la flotte normande pour la conquête de l’Angleterre* palkittiin Salongin 3. luokan mitalilla. Kahta vuotta myöhemmin teos *Frédéric Barberoussa aux pieds du Pape* palkittiin Salongissa 2. luokan mitalilla, menestyksen huipentuessa maalauksella *Le Christ en appelle à lui les affligés*, jonka ansiosta Maignan palkittiin Salongin 1. luokan mitalilla vuonna 1879. Menestystä tuli myös maailmannäyttelystä vuonna 1889, jossa hänelle myönnettiin kultamitali. Lisäksi hän oli koristamassa Pariisin maailmannäyttelyn juhlasalia vuonna 1900.<sup>182</sup>

Pariisin lähellä sijaitsevassa Saint-Prix’n kodissaan Maignan tutki luonnon muuttuvuutta ja valon synnyttämiä vaikutelmia, minkä seurauksena hän alkoi maalata värimaailmaan kirkkaampia, heleämpiä ja tunnelmaltaan seesteisempiä teoksia, mikä on nähtävissä myös maalauksessa *Le Dante rencontre Mathilda* (kuva 11)<sup>183</sup>. Historiallisten aiheiden lisäksi Maignanin taiteellisesta tuotannosta löytyy vaikutteita symbolismista, mikä on nähtävissä esimerkiksi hänen myöhemmissä teoksissaan *La Voix du Tocsin* (1888) ja *La Naissance de la Perle* (1890). Samaa henkeä on myös Maignanin tunnetuimmassa teoksessa *La Rêve de Carpeaux*<sup>184</sup> vuodelta 1892, josta



**Kuva 10 Taitelija Albert Maignan (1845-1908). © RMN**

<sup>180</sup> Alemany-Dessaint 1996, 117–118.

<sup>181</sup> Alemany-Dessaint 1996, 117–118; Musée de Picardiasta tulleet biografiatiedot (TA).

<sup>182</sup> Musée de Picardiasta tulleet biografiatiedot (TA).

<sup>183</sup> Alemany-Dessaint 1996, 117–118.

<sup>184</sup> Maalaus esittää taidemaalari-kuvanveistäjä Jean-Baptiste Carpeaux’ta (1827–1875) uinumassa veistoksensa ääressä. Asiaan liittyy kiinnostava Dante-yhteys: Carpeaux’n tunnetuimpiin teoksiin kuuluu *Ugolino*-veistos (1857–1861), jonka aiheena on yksi *Divina Comedian Inferno*-osan (canto XXXIII) tunnetuimmista kertomuksista.





Kuva 11 Albert Maignan: *Le Dante rencontre Mathilda* (1881). © Musée de Picardie.

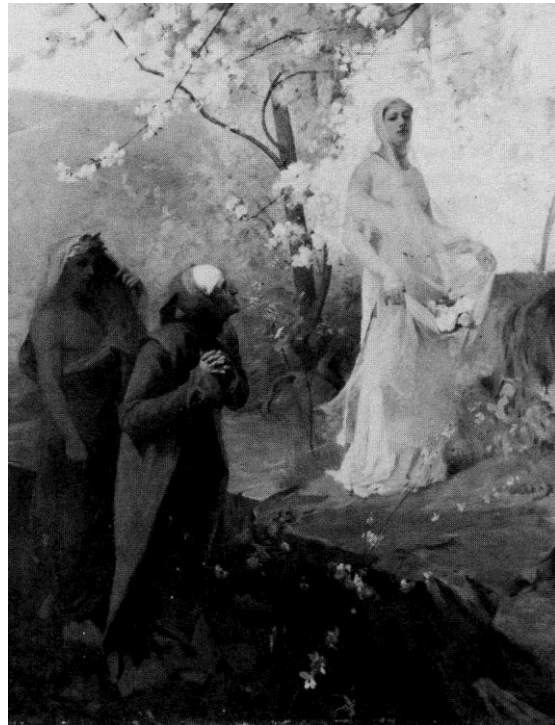
hänet palkittiin samana vuonna Pariisin Salon-  
gissa kunniamitalilla. Samana vuonna Ranskan  
kunnialegioona nimesi Maignanin upseeriksi.  
Taiteilija oli kiinnostunut myös esimerkiksi ko-  
ristemaalauksesta ja hän tekikin lukuisia maala-  
uksia julkisiin rakennuksiin, kuten Pariisin kau-  
pungintaloon. Lisäksi Maignan kuvitti Victor  
Hugon ja Alfred de Musset'n teoksia.<sup>185</sup>

Albert Maignanin kuoltua hänen  
elämänsä aikana keräämä esinekokoelma, taide-  
teoksensa ja luonnoksensa lahjoitettiin hänen  
testamenttinsa mukaisesti perintönä Ranskan  
Amiensissa sijaitsevalle Musée de Picardieille.<sup>186</sup>

Koska tiedossa oli, että Suomessa  
sijaitsevan, tutkimuksen kohteena olevan Dante-  
maalauksen tekijäksi vahvin oletus oli Venny  
Soldan-Brofeldt, tuli seuraavaksi kyseeseen hankkia kaikki mahdolliset tiedot Maignanin *Le  
Dante rencontre Mathildan* provenienssista – missä ja milloin Soldan-Brofeldt olisi  
voinut kopioida Maignanin maalauksen?

### 3.6.4 Ingeborg Westfelt-Eggertzin kopio

Attribuointia voi perustellusti pitää tutkimuksena, jonka lopputulosta ei usein työtä aloittaessaan  
pysty ennakoimaan – Pariisin Musée d'Orsaysta saamastani tiedonannosta kävi ilmi, että Maignanin  
teoksesta oli olemassa vielä yksi versio: ruotsalaistaiteilija Ingeborg Westfelt-Eggertzin  
(1855–1936) tekemä maalaus, joka on ollut huutokauppatalo Sotheby'silla Lontoossa myynnissä  
nimellä *A Vision of Beauty* (kuva 12). Teos on myyty Lontoossa 6.5.1981, ja sen vararahinta on  
ollut 800 puntaa. Tietoa teoksen provenienssista, ajoituksesta ja nykyisestä sijainnista ei ole<sup>187</sup>.



**Kuva 12 Ingeborg Westfelt-Eggertzin Dante-  
maalaus.** © Musée d'Orsay.

<sup>185</sup> Alemany-Dessaint 1996, 117–118; Musée de Picardiasta tulleet biografiatiedot (TA).

<sup>186</sup> Musée de Picardiasta tulleet biografiatiedot (TA).

<sup>187</sup> Toisaalta ajoituksesta voidaan esittää olettamus huutokauppaluettelossa olleen taiteilijan nimen pohjalta: se on muodossa Westfelt-Eggertz, ja Ingeborg Eggertz avioitui vuonna 1893. Näin ollen saattaa olla, että taiteilija on maalannut kopion vasta tuon ajankohdan jälkeen.

Signeeratun teoksen koko on 115 x 89,5 cm ja kyseessä on selvästikin kopio Albert Maignanin maalauksesta.<sup>188</sup>

Uuden tiedon suhteuttaminen jo selville saatuihin asioihin johti uuteen tutkimusky- symykseen: Onko Suomessa oleva Dante-maalauksen kopio Westfelt-Eggertzin Maignan-kopiosta – onko se siis kopio kopiosta? Muotoanalyttistä yksityiskohtaista tarkastelua ja vertailua hankaloit- taa merkittävästi se, että Westfelt-Eggertzin maalauksesta ei ole löytynyt muuta kuvaa kuin kopio huutokauppaluettelossa olleesta mustavalkoisesta kuvasta.

Suomessa oleva, Soldan-Brofeldtin maalaamaksi oletettu Dante-maalauksen kool- taan 60,5 x 50,5 cm ja Westfelt-Eggertzin siis jonkin verran suurempi. Jälkimmäisen maalauksen sivellintekniikasta ja väreistä ei kuitenkaan voinut mustavalkokuvan perusteella tehdä päätelmiä. Osasuurennoston yksityiskohtainen vertailu antoi kuitenkin jonkinlaisen mahdollisuuden tutkia sitä, mikä mahtaa olla teosten suhde toisiinsa. Monet pienet yksityiskohdat osoittautuivat paljon- puhuviksi, ja niitä tarkastelemalla oli lopulta mahdollista esittää arvio siitä, kuka lienee kopioinut ketä.

Suomen Dante-maalauksen ja Maignanin teoksen väreistä ja muotokielestä voidaan todeta, että ensin mainittu on väreiltään heleämpi ja kirkkaampi, ja se on muotokieleltään jonkin verran silotellumpi Maignanin teokseen verrattuna<sup>189</sup>. Suomessa olevan kopion taustalla oleva puu on hyvin yhteneväinen Maignanin maalauksessa olevan puun kanssa. Westfelt-Eggertzin teoksen väritystä ei luonnollisesti voi ottaa vertailuun. Westfelt-Eggertz sen sijaan näyttää jättäneen pois joitakin pieniä yksityiskohtia, kuten puun oksia. Puun vasemman kukkaoksan haaran oksa on Suomen kopiossa aivan samassa kohdassa kuin Maignanilla ja se on hahmoteltu samanlaisella hennolla viivalla samalla tavoin kuin Maignanilla. Sama oksa puuttuu kokonaan Westfelt-Eggertziltä.

Etualan kukkiva oksa osoittaa lisää yhtäläisyyksiä Soldan-Brofeldtin tekemäksi otaksutun ja Maignanin teoksen välillä, kun taas Westfelt-Eggertzin siveltimenjälki näyttäisi pal- jon hennommalta samassa detaljissa. Vasemman yläreunan yksi oksa on sekin poissa Westfeltin maalauksesta, vaikka se Maignanin työssä on – samoin kuin Suomessa olevassa kopiossa. Lisäksi oikeassa ääri laidassa olevasta puusta Westfelt-Eggertz on jättänyt pois hentoja oksia, jotka puo-

<sup>188</sup> Philippe Mariot'n sähköpostiviestit tekijälle 10.11.2009 ja 1.12.2009; Lucian Simmonsin sähköposti- viesti tekijälle 1.12.2009; Jill Raymondin 25.1.2010 tekijälle lähettämät kopiot Sotheby'sin huutokauppa- luettelon sivuista.

<sup>189</sup> Myöhemmin selvisi, ja saatoinkin itsekin todeta oikeaksi aiemman arvion siitä, että Maignanin maalauksen vernissakerros on pahasti tummentunut. Tämän lisäksi maalauksen pinta on hyvin likainen. Teoksen vuonna 2011 aloitettu konservointi oli tämän tutkimuksen valmistuessa vielä käynnissä, mutta valmistuu vuoden 2012 aikana. Suunnittelija, maalaustyöpajojen johtaja Isabelle Cabillic'n suullinen tiedonanto tekijälle 14.9.2011.



lestaan ovat näkyvissä Maignanin alkuperäismaalauksessa ja Suomessa olevassa kopiossa. Samaisen puun juurella olevat saniaisilta näyttävät kasvit on Westfelt-Eggertz jättänyt pois, mutta Soldan-Brofeldtin tekemäksi oletetussa maalauksessa ne ovat.

Suomessa olevassa Dante-maalauksessa on havaittavissa luonnosmaisuuutta. Maalauksessa on näkyvissä Danten hihaan luonnosteltujen nappien ääriviivat. Maignanin maalauksessa voidaan nappeja laskea olevan kuusi, kun Suomessa olevaan maalaukseen niitä on hahmoteltu puolet vähemmän. Danten kaavun etupuolella olevan nappilistan ja Mateldan kauluksen napit on kopisti jättänyt kokonaan pois. Lisäksi Danten ristittyjen käsien kohdalla näkyy viiva, joka on saattanut tarkoittaa sitä, että käden linjaa on ehkä suunniteltu siirrettäväksi hieman ylemmäs, jotta käsi saa oikean muodon ja mittasuhteet. Yksi luonnosviiva on nähtävissä myös hihan nappilistan yläpuolella, mahdollisesti osoittamassa varjon linjaa, joka on Maignanin työssä samassa kohdin, mutta huomattavasti tummempi. Vielä on etualan kukkivaan oksaan hahmoteltu luonnosviivoja, jotka ovat saattaneet olla osoittamassa sitä, mihin kohtaan tulisi maalata lisää lehtiä tai kukkia. (Kuva 13.) Maignanin työssä ei samoissa kohdin kuitenkaan ole lehtiä tai kukkia. Maignanin maalauksessa vasemmalla olevan polun varressa oleva hyvin hennoin ääriviivoin lisätty puu on myös Soldan-Brofeldtin tekemäksi arvioidussa maalauksessa. Lisäksi Mateldan kukkakimpussa on samanlaisia hentovartisia kasveja, joskin ne on kuvattu luonnostellumpaan tyyliin. Suomessa olevan kopion

**Kuva 13 Luonnosviivoja käden yläpuolella, nappilistassa ja kukkaoksassa.** © Hanna Hokkanen.

tekijä on kuitenkin jättänyt osan etualan kukista pois.

Hyvin selkeä ero on siinä, kuinka Maignan, Westfelt-Eggertz ja (mahdollisesti) Soldan-Brofeldt ovat kuvanneet Mateldan: Maignanin Mateldan ilmettä voitaneen kuvailla jokseenkin itsetietoisena, ehkä jopa nyrpeän oloiseksi. Westfelt-Eggertzin maalauksessa Mateldan kasvoille on kuvattu sama ilme, mutta Soldan-Brofeldtin tekemäksi arvioitussa maalauksessa Mateldan ilme on huomattavasti pehmeämpi ja lempeämmän oloinen.

Kaikkien näiden havaintojen perusteella voidaan mielestäni päätellä, että Ingeborg Westfelt-Eggertz ja Venny Soldan-Brofeldt(?) ovat molemmat tehneet oman kopionsa suoraan Albert Maignanin maalauksesta *Le Dante rencontre Mathilda*. Suomessa olevasta, mahdollisesti Soldan-Brofeldtin tekemästä Dante-kopiosta on muistettava myös se, että teos on vernissattu vasta sille tehdyn konservoinnin yhteydessä 1990-luvun alussa, joten se voisi hyvinkin olla museossa harjoitustyönä tehty kopio, johon kenties harjoitteleva taiteilija itse tai hänen opettajansa on tehnyt luonnosviivoja ja korjauksia oppilastaan harjaannuttaakseen. Sitä, miksi maalaus on lopulta jäänyt kesken, lienee kuitenkin mahdotonta sanoa varmasti.

### 3.6.5 Westfelt-Eggertzin biografiaa

Ruotsalainen Ingeborg Aurora Westfelt (1855–1936) opiskeli Tekniska skolanissa ja Ruotsin Taideakatemiassa Tukholmassa vuosina 1873–80. Hän tuli suuren yleisön tietoisuuteen vuoden 1880 alussa, jolloin hän herätti huomiota piirustuksillaan *Ny Illustrerad Tigning* -sanomalehdessä. Vuodesta 1883 lähtien Westfelt jatkoi taideopintojaan Pariisissa, missä hän opiskeli Raphaël Collinin ja Gustave Courtois'n johdolla. Opiskeluaikanaan hän avasi oman taidekoulun Rue del la Grande-Chaumièrelle<sup>190</sup>; kadulle, jonka varrella toimi myös Académie Colarossi<sup>191</sup>. Taidekoulu-toimen myötä Westfelt solmi suhteita ja hänet kutsuttiin useasti Länsi- ja Itä-Ranskan rantakohteisiin opettamaan.<sup>192</sup> Lisäksi Westfelt toimi piirtäjänä Delagrave-kustantamolle. Vuonna 1885 hän teki opintomatkan Hollannin ja Belgian halki yhdessä Carolina Bendixin (myöh. Bruce) kanssa. Vuonna 1890 Westfelt palasi Ruotsiin ja perusti yhdessä Elisabeth Keyserin kanssa Tukholmaan maalauskoulun naisille. Taiteilijat olivat tutustuneet toisiinsa opintomatalla Normandiassa.<sup>193</sup>

<sup>190</sup> Eri lähteissä kadunnimen kirjoitusasussa on pientä vaihtelua, sillä *Allgemeines Künstlerlexikonissa* (2002) nimi on tässä kirjoitusasussa, mutta oikeampi lienee esim. Milnerillä, jolla kadunnimihakemistossa nimi on Rue de la Grande-Chaumière.

<sup>191</sup> Milner 1988, 216.

<sup>192</sup> ”--inbjöds äfven vid olika tillfällen att jämte dem besöka såväl Atlantens som Medelhafvets badorter.” Alexis IDPV 29.12.1893.

<sup>193</sup> *Allgemeines Künstlerlexikon* 1997, 348–349; Alexis IDPV 29.12.1893; Ander ID 1915.

Westfelt avioitui vuonna 1893 *Gotlänningen*-lehden toimittaja Emil Eggertzin kanssa. Westfelt-Eggertz asui miehensä kanssa ensin Visbyssä 1893–1897, mistä pari muutti Landskronaan ja sieltä Göteborgiin, missä he asuivat vuodesta 1899 eteenpäin. Westfelt-Eggertzin opetustoimet jatkuivat sekä Landskronassa että vuodesta 1903 lähtien Göteborgissa. Westfelt-Eggertz myös julkaisi yhdessä miehensä kanssa *Dusch*-lehteä, jota itse kuvitti. Lisäksi hän oli jäsenenä Ruotsalaisten taiteilijattarien yhdistyksessä ja osallistui vuonna 1912 yhdistyksen järjestämään ruotsalaisten naistaiteilijoiden näyttelyyn.<sup>194</sup>

Westfeltin Tukholman oppilaskoulun aikoina maalaama muotokuva maaherra Rydingistä toi hänelle menestystä. Pariisin Salongissa teos *Vocation* (näyttelyvuosi ei tiedossa) sai suosiota ja maalaus palkittiin kultamitalilla näyttelyssä Arcachonissa. Sitten se myytiin Yhdysvaltoihin ja ainakin vuonna 1915 se oli museossa Buenos Airesissa. Westfelt-Eggertz sai Yhdysvalloista myös lisätilauksia. Vuoden 1899 maailmannäyttelyssä Pariisissa Westfelt-Eggertziltä oli esillä kaksi ”erittäin hyvin tehtyä” pastellimuotokuvaa, jotka herättivät runsaasti huomiota. Myöhemmin teokset olivat esillä Tukholmassa. Versailles’n vuosinäyttelyssä Westfelt-Eggertzin voittama kultamitali vakiinnutti arviota siitä, että taiteilijan erityisalaa oli muotokuvamaalaus.<sup>195</sup>

Vuonna 1912 Westfelt-Eggerzt oli mukana ruotsalaisten naistaiteilijoiden näyttelyssä teoksillaan *Vigvattnet*, joka oli ollut esillä myös Pariisissa, muotokuvalla edesmenneestä isästään sekä dekoratiivisella, symbolistisiakin sävyjä sisältäneellä meriaiheella *En ljusstrimma*. Westfelt-Eggerzt maalasi paljon muotokuvia, joista tunnetuimpia ovat Pariisissa esillä olleet, suosiota saaneet naismuotokuvat. Westfelt-Eggertzin myöhempien vuosien töihin kuuluivat muun muassa kaksoismuotokuva Göteborgin kaupunginkemisti Alénista ja tämän vaimosta sekä tilaustyönä tehty muistokuva Rudebeckskan koulun perustajasta.<sup>196</sup>

Ruotsalaisten naistaiteilijoiden näyttelyssä esillä ollut *Vigvattnet* oli esillä myös Wienissä (1914?) yhdessä kolmen pienemmän impressionistisen tuokiokuvan kanssa, joiden kuva-aiheet oli saatu Pariisista ja Lontoosta. Muita Westfelt-Eggertzin tärkeitä teoksia ovat esimerkiksi *Morgon på hafvet* joka oli esillä Tukholmassa 1890-luvulla, *Skymning i hafsbandet* ja *Ung erotik*. Westfelt-Eggertz maalasi mielellään ihmisiä maisemassa ja veden äärellä, mutta figuurit olivat hänelle silti pääasia.<sup>197</sup>

Ingeborg Westfelt-Eggertzin piirroksissa on maisemia, kaupungininteriöörejä, vettä ja rannikkoa. Hän piirsi myös muotokuvia ja piirrokset ylipäänsä muodostavat merkittävän osan

<sup>194</sup> Alexis IDPV 29.12.1893; Ander ID 1915; *Allgemeines Künstlerlexikon* 1997, 348–349.

<sup>195</sup> Alexis IDPV 29.12.1893; Ander ID 1915.

<sup>196</sup> Ander ID 1915.

<sup>197</sup> Ander ID 1915.

Westfelt-Eggerztin tuotannosta – niitä meni kotimaisiin ja ulkomaisiin katselmuksiin, päivälehteen, edellä mainittuun *Dusch*-lehteen ja Göteborgin taiteilijapiirien *Maneten*-lehteen.<sup>198</sup>

Kahden Skånen-asuinvuotensa aikana Westfelt-Eggertz sai menestystä sikäläisissä näyttelyissä, eteläruotsalaisen taiteilijayhdistyksen vuosittaisessa näyttelyssä Malmössä ja Landskronassa vuonna 1913. Myöhemmin vuosinaan Westfelt-Eggertz teki opintomatkoja esimerkiksi Pariisiin ja Skageniin. Hän on maalannut myös neljä alttaritaulua: Ekebyn, Vesterstadin ja Ostra Ljungbyn kirkkoihin Skånessa sekä Bårarydin kirkkoon Smålannissa. Asettauduttuaan pysyvästi Göteborgiin Westfelt-Eggertz avasi myös sinne maalarikoulun vuonna 1914. Taiteilija kuoli vuonna Gamlebyssä.<sup>199</sup>

Ingeborg Westfelt-Eggertzin maalaamasta Maignan-kopiosta ei ole löytynyt mitään muuta tietoa kuin huutokauppaluettelon vähäiset tiedot – eikä Westfelt-Eggertzistä muutenkaan löydy kovin runsaasti tietoa<sup>200</sup>. Hänen Ranskan-ajastaan tiedetään kuitenkin, että hän on opiskellut Pariisissa vuosina 1883–1890, ja että Ranskan-vuosinaan hän on matkustellut eri puolilla maata, muun muassa Normandiassa, sekä maan rajojen ulkopuolella ja että hän vieraili Pariisissa myös 1900-luvun puolella.<sup>201</sup> Nykyisin Westfelt-Eggertzin töitä on ainakin Göteborgin taidemuseossa.<sup>202</sup>

### 3.6.6. *Felix Deronce*

Yhteyden saaminen Albert Maignanista tutkimuksen tehneeseen tutkija Véronique Alemanyn tuotti jälleen uutta ja merkittävää tietoa tutkimuksen kannalta. Alemany ilmoitti aiemmin näkemästään Dapsens Auctionsin huutokauppaluettelosta vuodelta 1986, jossa hänen mukaansa on F. Deroncen kopio Maignanin Dante-maalauksesta, ja joka Alemanyn mukaan muistutti läheisemmin Suomessa olevaa Dante-maalausta kuin Maignanin alkuperäisteos.<sup>203</sup>

Ranskan Reimsissä toimivassa huutokauppatalo Dapsens Auctionissa oli 23.3.1986 myyty taiteilija F. Deroncen maalaus nimeltä *Dante rencontre Mathilda*, jonka tekniikkana on

<sup>198</sup> Ander ID 1915.

<sup>199</sup> Ander ID 1915; *Allgemeines Künstlerlexikon* 1997, 348–349.

<sup>200</sup> Barbro Werkmästerin mukaan ruotsalaisten naistaiteilijoiden osalta tutkittavaa on vielä paljon, vaikka tilanne onkin parantunut muutaman vuosikymmenen takaisesta. Barbro Werkmästerin kirje tekijälle 8.3.2010. Tekijän arkisto.

<sup>201</sup> Alexis IDPV 29.12.1893; Ander ID 1915.

<sup>202</sup> *Allgemeines Künstlerlexikon* 1997, 348–349.

<sup>203</sup> Véronique Alemanyn sähköpostiviesti tekijälle 10.6.2010.

öljy kankaalle ja joka on kooltaan 115 x 90 cm. Maalauksen vasemmassa alakulmassa on signee-  
raus F. Deronce ja päiväys 1886<sup>204</sup>.

(Kuva 14.)

Tietojen löytäminen F. Deroncesta osoittautui suureksi haasteeksi, sillä taiteilijasta ei löydy tietoa yleisimmistä taidehistoriallisista ensyklopedioista ja biografialuetteloista, kuten *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, *Benezit* ja *Thieme-Becker*. Myöskään ranskalaisissa museotietokannoissa ja taideteosluetteloissa häntä ei mainita eikä hänen teoksiaan näytä löytyvän ranskalaisista museoista. Huutokauppojen myyntitietoja listavat internetsivustotkaan eivät tunne taiteilijaa. Heräsikin kysymys, onko taiteilija jostakin syystä jäänyt niin tuntemattomaksi, ettei häntä mainita missään merkittävimmissä listauksissa. Miksi? Useat tiedustelut ranskalaisiin taidehistoriallisiin tahoihin ja museoihin näyttivät nekin jäävän tuloksettomiksi, kunnes tiedonanto Bibliothèque National de Francesta antoi vihjettä siitä, mistä Deroncesta saattaisi löytyä tietoa.<sup>205</sup>



**Kuva 14 Dapsens Auktionsin huutokauppaluettelo, jonka etukannessa on Deroncen kopio Maignanin maalauksesta. Deroncen kopio on vuodelta 1886. © Dapsens Auktions.**

*Revue de Champagne & de Brie* -julkaisussa vuodelta 1898 on lyhyt nekrologi, jossa kerrotaan herra Felix Deroncen Charlevillestä kuolleen Pariisissa 33 vuoden ikäisenä. Vielä on mainittu hänen olleen ”lahjakas taiteilija”.<sup>206</sup> Vaikka tietoa ei ole paljoa, voidaan sen avulla jo päätellä tutkimuksen kannalta tärkeitä asioita: Felix Deroncen kuolinvuoden perusteella voidaan hänen syntymävuodekseen päätellä joko 1864 tai 1865. Päivämäärä ei ole tiedossa. Hänen tiede-

<sup>204</sup> Dapsens Auctionsin huutokauppaluettelo 1986 (osakopio), 1–2. Tekijän arkisto.

<sup>205</sup> Bernard Krespinen sähköpostiviesti tekijälle 28.2.2011 johdatti Deroncen jäljille.

<sup>206</sup> ”De M. *Félix Deronce*, de Charleville, peintre de talent, décédé à Paris, dans sa trente-troisième année.” RCB 1898, 438.



tään maalanneen Maignan-kopionsa vuonna 1886, jolloin hän on siis ollut noin 20-vuotias. Tämän perusteella taas voitaneen olettaa kyseisen kopion olevan esimerkiksi taidekouluaikainen harjoitustyö.

Yksityiskohtaisen vertailun perusteella näytti tässä vaiheessa todennäköisimmältä, että kaikki kolme kopiota, Ingeborg Westfelt-Eggertzin, Felix Deroncen ja Venny Soldan-Brofeldtin maalaamaksi oletettu teos on maalattu Albert Maignanin teoksesta, sillä vertailussa maalauksista ei löytynyt selkeästi sellaisia yksityiskohtia, jotka sitoisivat kopiot kiinteästi toisiinsa. Jos Alemanyn muistinvarainen arvio Suomessa olevan kopion yhdenmukaisuudesta Deroncen kopioon pitäisi paikkansa, tulisi näissä kahdessa maalauksessa olla sellaisia seikkoja, jotka toistuvat lähes samanlaisena Maignanilla ja Deroncella mutta aivan samanlaisina Soldan-Brofeldtilla ja Deroncella.

Suomessa olevassa kopiossa on monia sellaisia yksityiskohtia, jotka ovat huomattavan samanlaisia kuin Maignanin maalauksessa ja jotka eivät toistu samanlaisina Westfelt-Eggertzin ja Deroncen kopioissa. Selkeä muutos on esimerkiksi Deroncen maalauksessa oleva kasvi kohdassa, jossa Maignanilla on viitteellisesti impressionistiseen tyyliin maalattua kasvillisuutta. Soldanin maalauksessa kasvillisuus toistuu samankaltaisena kuin Maignanin maalauksessa. Deroncen maalauksessa ei myöskään esimerkiksi näy vasemmalla, tien luona olevaa hyvin hennosti maalattua puuta, joka Maignanin maalauksessa on, kuten on myös Suomessa olevassa Dante-kopiossa. Myös etualalla oleva puro toistuu mielestäni yhdenmukaisempana oletetulla Soldan-Brofeldtilla ja Maignanilla kuin Deroncella ja Soldan-Brofeldtilla. Näiden lisäksi myös mantelipuun oksiston kuvaustavoissa on selkeitä yhtäläisyyksiä Maignanilla ja Soldan-Brofeldtilla, mutta ei kuitenkaan Soldan-Brofeldtilla verrattuna Deroncen ja Westfelt-Eggertzin maalauksiin. Vertailussa täytyy ottaa huomioon sitä hankaloittanut tosiasia, että Westfelt-Eggertzin kopiosta on ollut käytettävissä ainoastaan mustavalkokuva ja Deroncenkin maalauksesta vain huutokauppaluettelon kanteen painettu kuva.

Westfelt-Eggertzin kopiossa on havaittavissa yksityiskohtia, jotka puolestaan toistuvat samanlaisina Maignanin alkuperäismaalauksessa, mutta jotka eroavat Deroncen maalauksesta, kuten jo aiemmin Soldan-Brofeldtin maalauksen kohdalla esille otettu oikean reunan kasvillisuus. Mielenkiintoinen seikka on kuitenkin Deroncen ja Westfelt-Eggertzin maalausten yhdenmukainen koko: Deroncen kopio on kooltaan 115 x 90 cm ja Westfeltin kopio 115 x 89,9 cm eli teokset ovat käytännössä samankokoiset. Tämä saattaa selittyä esimerkiksi käytössä olleiden maalauskankaiden standardimitoituksella.

### 3.7 Katsaus Pariisin vuoden 1881 Salonkiin

Pariisin Salonki, uuden taiteen näyttely, jonka juuret juontavat 1600-luvun lopulle, oli jokakeväinen tapaus. Siellä taide kohtasi yleisönsä, ja Salonki saattoi olla töitään sinne esille saaneelle taiteilijalle tie menestykseen. Maalareille, kuvanveistäjille ja grafiikantekijöille Salonki oli myös tärkeä taiteen kauppapaikka. Arvovaltainen jury valitsi näyttelyyn esille pääsevät teokset äänestyksellä.<sup>207</sup>

Maaliskuussa, muutama kuukausi ennen avajaispäivää, Pariisin kadut täyttyivät taiteilijoista, jotka toivat töitään ehdolle Salonkiin. Huhtikuun viimeisenä päivänä jännitys ja innostus olivat ylimmillään, sillä silloin oli *vernissage*, ranskaksi *vernissage*, eräänlainen näyttelyn ensi-ilta tai ennakkonäytäntö, jonne oli pääsy vain kutsun saaneilla taiteilijoilla, kriitikoilla ynnä muilla taidemaailman toimijoilla. *Vernissage* oli myös tärkeä sosiaalinen tapahtuma, jonne ei tultu katsomaan pelkästään taidetta vaan myös toisia vierailijoita. Suurimmillaan Salongin merkitys oli 1880-luvulla, jolloin Salongissa esillä olevien töiden määrä saattoi enimmillään olla jopa yli 7 000.<sup>208</sup>

Vuoden 1881 Pariisin Salongin näyttelyssä joka järjestettiin Palais de l'Industriessa eli Teollisuuspalatsissa Champs-Élysée'llä, vieraili yli 300 000 taiteenystävää, jotka saattoivat viivähtää katselemassa lähes viittä tuhatta taideteosta, joukossa muun muassa Manet'n, Puvis de Chavannes'n ja Renoir'n Salonkiin näytteille hyväksytyjä maalauksia<sup>209</sup>. Salongissa oli esillä myös suomalaisten taiteilijoiden töitä, sillä Albert Edelfelt ja Gunnar Berndtson olivat saaneet esille maalauksiaan<sup>210</sup>. Taideteokset oli ripustettu tiiviisti lattiasta kattoon sen mukaan, miten teos oli menestynyt juryn äänestyksessä<sup>211</sup>. Pariisin Salonki ei ollut pelkästään taidenäyttely, se oli myös kilpailu, jossa jaettiin mitaleja ja kunniamainintoja menestyneimmille.

Manet'n ja muiden taiteilijoiden teosten ohella vuoden 1881 Salongin kävijät saattoivat tutkistella myös suurikokoista maalausta, jonka aiheen ainakin Italian kirjallisuutta tuntevat lienevät tunnistaneet helposti. Tämä Albert Maignanin monumentaalinen öljyvärimaalaus *Le Dante rencontre Mathilda* oli näyttelyssä esillä *hors concours*, eli osallistui näyttelyyn juryttamatta, sillä taiteilijat jotka olivat saaneet Salongissa kahdesti joko ensimmäisen tai toisen luokan mi-

<sup>207</sup> Mainardi 1993, 9; Milner 1988, 48, 50–51, 53; White & White 1965, 27.

<sup>208</sup> Mainardi 1993, 9, 47; Milner 1988, 48–49, 52–53. Vuodesta 1864 vuoteen 1889 Salonki järjestettiin vuosittain, lukuun ottamatta vuotta 1871. Mainardi 1993, 19, 47; Milner 1988, 47.

<sup>209</sup> Salongissa oli esillä kaikkiaan 4 942 taideteosta vuonna 1881 (Mainardi 1993, 47), ja kävijöitä siellä oli samana vuonna 314 302. Milner 1988, 48.

<sup>210</sup> Edelfeltiltä oli esillä teokset *Portrait de M. Dagnan-Bouveret* ja *Chez l'artiste*, Berndtsonilta puolestaan *La chanson de la mariée* (teosnimet ovat katalogitekstien mukaiset). Dumas 1881, viii, xx.

<sup>211</sup> Milner 1988, 50–51. Juryn äänestyksistä ks. myös esim. Konttinen 1988, s. 122.

talin, saivat oikeuden asettaa töitään vapaasti näytteille.<sup>212</sup> Maignanin *Le Dante rencontre Mathilda* oli näytteillä yhdessä taiteilijan toisen maalauksen, katalogissa nimellä *Portrait de M. Ch. G...* kanssa. Ainakin yksi aikalaisarvioija näki ensin mainitussa japanilaisvaikutteita, jopa sijoittamalla maalauksen suoraan Nagasakiin.<sup>213</sup>

### 3.7.1 Maignanin maalauksen vaiheista

Musée de Picardiasta tulleiden tietojen mukaan *Le Dante rencontre Mathilda* kuuluu sen kokoelmiin. Teos on valmistunut vuonna 1881, mikä käy ilmi siinä alhaalla vasemmallä olevasta merkinnästä ”ALBERT MAIGNAN-1881-”. Tekniikkana on öljy kankaalle, ja kooltaan maalaus on 320 x 240 cm<sup>214</sup>. Maalaus on ollut esillä Pariisin Salongissa vuonna 1881 nimellä *Le Dante rencontre Mathilda*<sup>215</sup> ja numerolla 1 500, *hors concours*. Teos on päätynyt osaksi museokokoelmia jo Maignanin elinaikana: se on tullut Pariisiin Musée d’Orsayn kokoelmiin 14 vuotta valmistumisensa jälkeen, vuonna 1895. Picardien museo Amiensissa on saanut teoksen vuonna 2004, jolloin Ranskan valtion omaisuutta on siirretty vuonna 4.1.2002 voimaan tulleen museolain perusteella. Maalaukseen liittyy myös viisi harjoitelmaa ja luonnosta (kuvat 15–17).<sup>216</sup> Sitemmin tietoon on tullut

<sup>212</sup> Dumas 1881, xxxi; Musée de Picardiasta tullut dokumentti (TA); Milner 1988, 50. White & White kirjoittavat, että *hors concours* -arvoon vaadittavien mitalien määrä ja tarkemmat vaatimukset kuitenkin vaihtelivat vuosien varrella. White & White 1965, 31.

<sup>213</sup> Dumas 1881, xxxi; Du Seigneur, 182:

*Le Dante rencontre Matilda* dans le purgatoire; M. Albert Maignan ne l'aurait-il pas rencontrée en feuilletant une série de crépons japonais, foisonnant d'arbres fruitiers aux branches délicates et élégantes, aux fleurs blanches et rosées? N'aurait-il pas transplanté dans le poème d'Alighieri la flore de Nangasaki [sic]? Le terrible poète ne s'en plaint pas, le doux Virgile non plus, et je ferai de même; je me plaindrai plutôt de leur présence, ils eussent très bien fait un peu plus loin, caches derrière une touffe d'aubépine ou de syringa. C'est, quand même, une oeuvre très remarquable, d'où s'exhalent des parfums de printemps et de poésie, baignée d'une douce lumière et qui contribuera beaucoup à la réputation de M. Maignan.

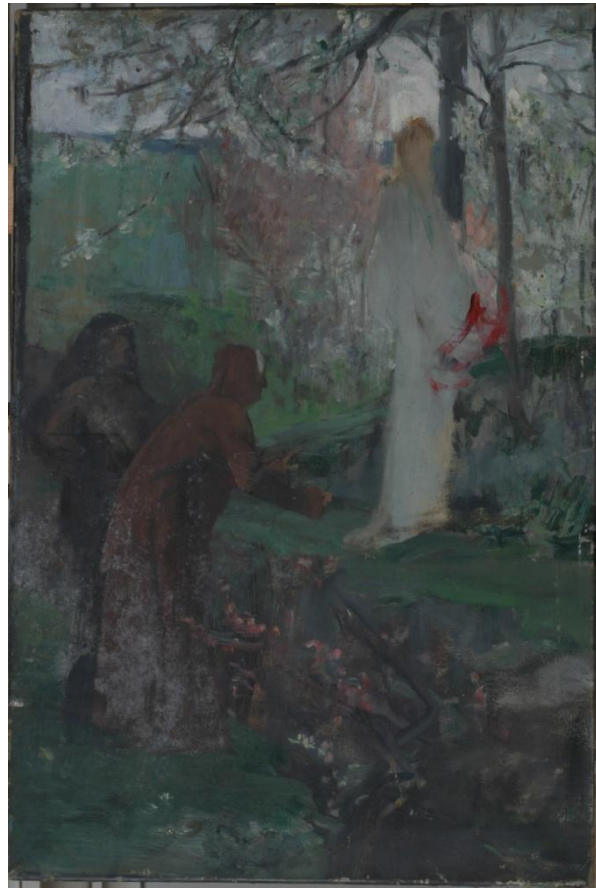
<sup>214</sup> Salongin katalogissa (Dumas 1881, 88) teoksen mittatiedoiksi on annettu tarkemmin: korkeus 3,22 m ja leveys 2,42 m.

<sup>215</sup> Salongin katalogissa (Dumas 1881, 88) olevan kuvan alla lukee *Dante rencontre Matilda*. – *Dante meeting Matilda*, kun taas teoslistassa sivulla xxxi nimi on muodossa *Le Dante rencontre Mathilda*. Käytän maalauksesta tutkimuksessani yhdenmukaisuuden vuoksi katalogin teoslistassa olevaa muotoa *Le Dante rencontre Mathilda*, ellei käyttämässäni lähteessä puhuta maalauksesta nimenomaan jollakin toisella nimellä. Sen sijaan käsitellessäni henkilöahmoa, käytän italialaisessa alkuperäistekstissä ja Eino Leinon käännöksessä olevaa muotoa *Matilda*. Olen valinnut näin siksi, että tutkimustyöni alussa minulla ei ollut tietoa ranskalaisesta maalauksesta ja sen nimestä.

<sup>216</sup> Musée de Picardiasta tulleet luettelotiedot (TA). Vuosiluku 1881 näkyy myös Picardiasta saadussa teoskuvassa.



**Kuva 15 Maignanin luonnos Mateldan hahmoksi.** © Musée de Picardie.



**Kuva 16 Maignanin luonnos *Le Dante rencontre Mathilda* -maalaukseen.** © Musée de Picardie.



**Kuva 18 Maignanin luonnospirros Danten hahmosta.** © Gazette des Beaux-Arts, 1909, 36.



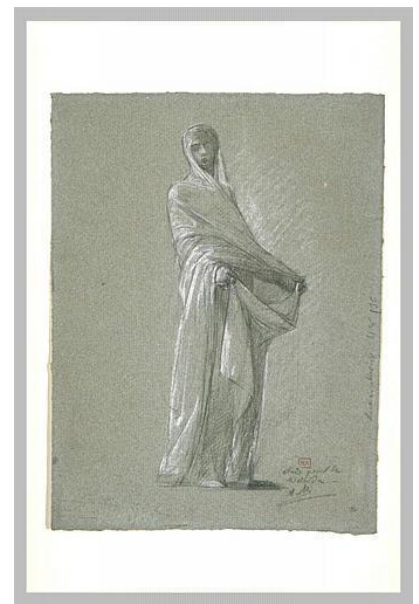
**Kuva 17 Maignanin luonnos Mateldan hahmoksi.** © Musée de Picardie.

myös Maignanin samana vuonna tekemä toinen samanniminen maalaus<sup>217</sup> ja vuodelta 1888 oleva Maignanin tekemä *Dante*-niminen maalaus<sup>218</sup>.

Voidaan pohtia, mikä on näiden kolmen samaa aihetta esittävän teoksen suhde. Maignanin teosta voidaan pitää ensimmäisenä aihetta kuvaavana, sillä hakuteoksissa tai museon luettelotiedoissa ei mainita sen olevan kopio. Suomessa oleva Dante-maalauksen olisi siis todennäköisimmin maalattu aikaisintaan vuonna 1881. Litografia lienee tehdyn Maignanin maalauksen pohjalta, ja mikäli tiedossa olevaan ajoitukseen on luottamista, se olisi vuodelta 1889. Maignanin maalaus on kuvattu myös vuoden 1881 Salongin kuvitetussa katalogissa *Catalogue Illustré du Salon 1881*.

### 3.7.2 Päätelmiä Maignanin maalauksen provenienssista

Louvren taidemuseon piirustusten ja grafiikan osaston kokoelmista<sup>219</sup> löytyy *Femme drapée à l'antique, relevant sa jupe* -niminen pienikokoinen (31,4 x 23,3 cm) lyijykynäpiirros valkoisin korostuksin, johon taiteilija on omakätisesti merkinnyt tekstin ”Etude pour la Matilda A.M”, eli kyseessä on Albert Maignanin luonnos maalaustaan varten (kuva 19). Piirroksen tiedoissa on myös teksti, joka viittaa nimenomaan *Le Dante rencontre Mathilda* -maalaukseen: ”exposé au Salon de 1881. Entré au Musée du Luxembourg le 3 janvier 1883.” Nyt voidaankin esittää jo melko tarkkoja päätelmiä Maignanin maalauksen provenienssista. Tiedetään, että maalaus on valmistunut vuonna 1881, jolloin se on myös ollut esillä Salongissa. 3.1.1883 maalaus on siirtynyt Pariisiin Luxembourgien museon kokoelmiin<sup>220</sup>, mistä se on vuonna 1895 siirtynyt Musée d’Orsayn omistukseen. Samana vuonna maalaus on talletettu Amiensin Musée de



**Kuva 19 Luonnos Matildan hahmoon.** © Musée du Louvre.

<sup>217</sup> Maalaus on ollut myynnissä Sveitsissä zürichiläisessä Koller Auktionen -huutokauppatalossa 8.11.1974 nimellä *Dante erblickt Mathilde* (1881). Tämän maalauksen koko on 80,5 x 59,5 cm ja tekniikkana öljy kankaalle. Maalaukselle ei kuitenkaan löytynyt ostajaa, joten se palautui takaisin omistajalleen. Teoksen tuolloisesta tai nykyisestä omistajasta ei kuitenkaan ole enää löytynyt tietoa. (Christian Stutzin sähköpostiviesti tekijälle 21.5.2010; *Galerie Koller Zürich* 1974, 158.) Teoksen nimen ja valmistumisvuoden perusteella voitaneen päätellä kyseessä olevan Maignanin tekemä pienikokoinen toisinto monumentaalikokoisesta *Le Dante rencontre Mathilda* -teoksestaan. Sen on kenties tilannut yksityinen keräilijä, joka on ihastunut Maignanin suureen salonkimaalaukseen.

<sup>218</sup> Kyseinen maalaus on myyty Christie’sin huutokauppatalossa New Yorkissa 11.10.1979. Sen provenienssista ei ole enää saatavissa tietoa. Valerie Hoytin sähköpostiviestit tekijälle 11.5.2011 ja 18.5.2011.

<sup>219</sup> Département des Arts graphiques. Musée du Louvren piirustusten ja grafiikan osaston www-sivut.

<sup>220</sup> Tätä vahvistaa vielä se, että Luxembourgien vuoden 1884 kokoelmaluettelossa (Dumas 1884b, xxxvii, 168) mainitaan Maignanin Dante-maalauksen (kataloginumerolla 189).

Picardien kokoelmiin. Picardien museosta tuli vuonna 2004 maalauksen omistaja, kun Musée d'Orsayn omaisuutta siirrettiin sinne.<sup>221</sup>

Epäselvää on, missä Maignanin teos on ollut sen jälkeen kun se oli ollut esillä Salongissa ja ennen kuin se tuli Luxembourgin museon kokoelmiin alkuvuodesta 1883.<sup>222</sup> Teos on voinut olla Maignanin itsensä omistuksessa, sillä vuonna 1886 julkaistussa katalogissa *Notice des peintures, sculptures et dessins de l'école moderne, exposés dans les galeries du Musée National du Luxembourg*<sup>223</sup> mainitaan *Dante et Matilda* teoslistassa, joka on otsikoitu ”Acquisitions postérieures au Salon” (Salongin jälkeen), sen sijaan että se olisi hankittu ”Acquisitions faites au Salon” (Salongissa) tai ”Acquisitions faites en dehors au Salon” (Salongin ulkopuolella). Maininta asiasta on vuoden 1882 otsakkeen alla. Vuosien 1881 ja 1882 katalogeissa maalausta ei vielä mainita<sup>224</sup>.

---

<sup>221</sup> Elsa Badie Modirin sähköpostiviesti tekijälle 5.5.2010. Provenienssitiedoissa on tässä kohden kuitenkin pientä epäselvyyttä. Musée du Luxembourgin katalogissa (Bénédite [1894, ei sivunumeroa]), mainitaan *Carpeaux*'n korvanneen *Danten* vuonna 1892 edellisen saaman mitalin johdosta: ”Le Musée du Luxembourg a possédé de M. Maignan *Le Départ de la flotte normande pour la conquête de l'Angleterre*, du Salon de 1874; *Dante et Matilda*, du Salon de 1881, remplacé par le tableau qui lui valut la médaille d'honneur en 1892: *Carpeaux*. ” Asiaan tuo vielä uutta tietoa vuosina 1885–1902 julkaistu ranskalainen tietokirja (Grandmougin 1885–1902, 973), jossa kerrotaan: ”En 1888, ses *Voix du tocsin*, composition mouvementée, allégorie poétique, furent très remarquées, et, en 1892, son *Carpeaux* fut admis au Luxembourg en échange du *Dante*, prêté au musée d'Amiens.” Sen mukaan *Le Dante rencontre Mathilda* olisi siis paitsi korvattu *La Rêve de Carpeaux* -maalauksella, myös lainattu Amiensiin vuonna 1892. Samassa ensyklopediassa (kyseisen volyymin eksakti julkaisuvuosi ei ole selvillä) mainitaan kuitenkin *Le Dante rencontre Mathilda* olevan Luxembourgissa: ”En 1881, il exposa: *Dante rencontrant Matilda* (musée du Luxembourg) --.” Täten on epäselvää, onko maalaus siis siirtynyt Amiensin fyysisesti jo vuonna 1892. Toisaalta kyseessä voi olla Maignanin tekemä *Dante*-niminen maalaus, eikä nimi tarkoittaisikaan *Le Dante rencontre Mathilda*.

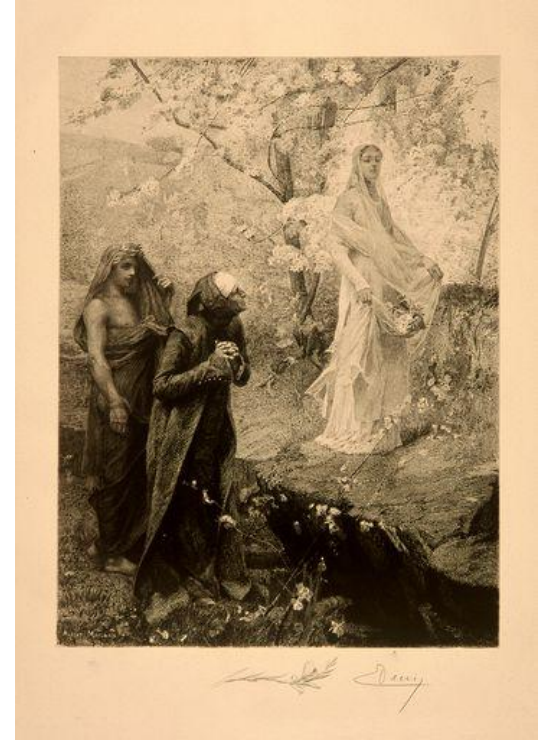
<sup>222</sup> Laure Dalonin sähköpostiviesti tekijälle 16.11.2009; Philippe Mariot'n sähköpostiviesti tekijälle 9.11.2009.

<sup>223</sup> *Notice des peintures... 1886*.

<sup>224</sup> *Notice des peintures... 1881* ja *Notice des peintures... 1882*.

### 3.7.3 Grafiikantöitä Maignanin maalauksesta

Maignanin Salongissa esillä olleesta maalauksesta löytyy jo ennen vuotta 1889 tehtyjä painokuvia. *Portraits of Dante* -luettelosta (vuodelta 1911) löytyy maininta, jonka mukaan Maignanin *Le Dante rencontra Matilda* -nimellä olevasta maalauksesta on tehty useita reproduktioita. Katalogissa on lisäksi esitetty arvio siitä, mistä Maignan olisi saanut esikuvan Danten hahmoonsa.<sup>225</sup> Samassa katalogissa viitataan myös New Yorkin Cornellin yliopiston kirjaston julkaisemaan luetteloon Dante-kokoelmasta<sup>226</sup>. Tekstissä on paitsi jo tuttua tietoa Maignanin maalauksesta, myös listaus siitä tehdyistä reproduktioista ja niiden julkaisupaikoista. Myös Cornellin toisesta katalogista löytyy tietoa Maignanin maalauksesta tehdyistä reproduktioista<sup>227</sup>. Niiden lisäksi tiedossa on Picardien museosta saadun tiedonannon kautta Eugène Decisyn vuodelta 1910 oleva etsaus Maignanin Dante-maalauksesta (kuva 20). Sen laatassa on Maignanin tekemä kaiverrus, ja Decisy on signeerannut työn lyijykynällä<sup>228</sup>.



**Kuva 20 Eugène Decisyn kaiverrus Maignanin maalauksesta, vuodelta 1910. © Musée de Picardie.**

### 3.8 Venny Soldan Pariisissa

Vuonna 1881 17-vuotias Venny Soldan opiskeli Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa. Toukokuussa 1881 hänet palkittiin edistymisestään hopeapiirtimellä<sup>229</sup>, ja samana keväänä Soldan pääsi ripille<sup>230</sup>. Piirustuskoulussa hän sai oppia vuoteen 1883, ja taideopinnot jatkuivat Stieglitzin yksityisakatemiassa Pietarissa vuosina 1883–1885. Opintoaikaan kuului myös kopiointeja Eremi-

<sup>225</sup> Holbrook 1911: "MAIGNAN, ALBERT (c. 1835–). *Le Dante rencontrant Matilda*—an oil painting (1881) now at the Luxembourg Gallery in Paris, often reproduced (see Cornell Catalogue, vol. ii. p. 600); Maignan's Dante looks much too old for a man of thirty-five and is too vague to classify—possibly based on Raffael's Parnassus portrait." s. 233–234.

<sup>226</sup> Fiske 1898–1900, 600–601.

<sup>227</sup> Koch 1900, 19–20.

<sup>228</sup> Eau-forte. Hauteur en mm. 386 Largeur en mm. 296 (cuvette). Inscription: N.b.g. "ALBERT MAIGNAN", gravé dans la plaque – Timbre sec en bas à gauche – Remarque en bas au milieu – S.b.d. "Decisy", au crayon. Musée de Picardiesta tullut dokumentti (TA).

<sup>229</sup> Hätönen 1992, 11. TK/JY.

<sup>230</sup> Konttinen 2002, 19.

taasisa, ja vuonna 1883 Venny Soldanilta nähtiin Suomen Taideyhdistyksen näyttelyssä kopio Karl Emanuel Janssonin maalauksesta *Ristiässä* (1871)<sup>231</sup>.

Lokakuussa vuonna 1885 Soldan matkusti ensimmäistä kertaa Pariisiin, jossa hän kirjoittautui Académie Colarossiin taideopetusta saadakseen.<sup>232</sup> Museo-opinnot jatkuivat Pariisissa: lauantain vakituiseen ohjelmaan kuului vierailu Louvressa, jonne nuorta taiteilijaa vetivät erityisesti Leonardon ja Holbeinin teokset, ja ”toisinaan hän meni ihailemaan École des Beaux-Artsin Rafaeleja ja Michelangeloita”<sup>233</sup>.

Venny Soldanin tullessa Pariisiin lokakuussa 1885 Luxembourgien galleria oli toistaiseksi suljettuna<sup>234</sup>, joten hänelle ei heti tarjoutunut mahdollisuutta juurikaan nähdä uutta ranskalaista taidetta. Vuoden 1886 keväällä Soldan sai vihdoin tilaisuuden vierailla museossa ja siellä häntä innoittivat erityisesti Pascal Dagnan-Bouveret’n ja Jules Bastien-Lepagen teokset, jotka olivat hänen mielestään ”valtavan hyvin tehtyjä ja tutkittuja”.<sup>235</sup> Taideopinnot jatkuivat sekä taidetta tarkastelemalla että teoksia kopioimalla. Kesäkuussa 1886 sanomalehti *Helsingfors Dagbladin* Pariisin-kirjeenvaihtaja kertoi neiti Soldanin, nuoren lahjakkuuden, kopioineen Luxembourgien galleriassa ja matkustaneen nyt kotiin mukanaan useita maalaus-kankaita<sup>236</sup>.

Marraskuun alussa vuonna 1886 Venny Soldan matkusti jälleen Ranskaan ja viipyi Pariisissa vuoden 1887 kesään.<sup>237</sup> Samana vuonna hän liittyi Taiteilijaseuraan ja lokakuussa 1887 asetti seuran näyttelyyn esille samana vuonna Pariisissa maalaamansa kopion ranskalaisesta maalauksesta *La recherche de la Paternité*<sup>238</sup>, jota *Helsingfors Dagbladissa* keuhuttiin ”hyvin tehdyksi”<sup>239</sup>. Lokakuun puolivälissä vuonna 1888 Venny Soldan oli jälleen matkustanut Pariisiin ja kirjoittautui Colarossin akatemiaan<sup>240</sup>. Ohjelmaan kuului edelleen kopioiden maalaamista, joita hän

<sup>231</sup> Konttinen 2002, 48. Janssonin *Ristiässä* tunnetaan myös nimellä *Ahvenanmaalaisia miehiä pelaamassa korttia kajuutassa*.

<sup>232</sup> Kansallisarkistossa on valtion matka-apurahoja saaneiden taiteilijoiden, kuten Venny Soldan-Brofeldtin, opiskelustaan esittämiä todistuksia vuosilta 1875–1908. Näistä käy tarkasti ilmi Soldan-Brofeldtin oleskeluaikansa Pariisissa. (Senaatin Kirkollisasiaintoimikunta Ec 6: Valtion matka-apurahoja saaneiden taiteilijoiden opiskelustaan esittämiä todistuksia vuosilta 1875–1908.)

<sup>233</sup> Konttinen 2002, 65, 73.

<sup>234</sup> Museossa tehtiin rakennustöitä vuosina 1884–1886. Musée du Luxembourg: History. Musée du Luxembourgien www-sivut.

<sup>235</sup> Konttinen 2002, 65; Venny Soldanin kirje Alma Soldanille 7.1.1886 (IA6e, KA).

<sup>236</sup> ”Fröken Soldan, hvars unga talang lärer lofva att i framtiden bära rika frukter, har den sista tiden kopierat i Luxembourg-galleriet och nu farit hem med flere dukar, efter hvad jag hört.” HDbl 26.6.1886; Hätönen 1992, 25–26. TK/JY.

<sup>237</sup> Hätönen 1992, 25, 27. TK/JY.

<sup>238</sup> Kyseessä on mitä todennäköisimmin Louis Deschampsin maalaus *L’enfant abandonné*, joka oli esillä vuoden 1884 Pariisin Salongissa. Maalaus on näyttelyluettelossa myös nimellä *Recherche de la paternité*. Ranskan valtio osti maalauksen Salongista. Base de Données Archim; Dumas 1884a, xxii.

<sup>239</sup> ”-- fröken Wenny Soldan [utstält] en välgjord kopia efter en fransk tafla ”Recherche de la paternité” --.” (HDbl 27.10.1887). ”Huomiota wetää puoleensa neiti Soldan’in tekemä kopio tunnetusta ”La recherche de la Paternité” nimisestä parisilaisesta taulusta.” US 5.10.1887.

<sup>240</sup> Hätönen 1992, 50. TK/JY.



teki Luxembourgin galleriassa saadakseen rahaa, ja syyskuussa 1889 hänellä olikin kaksi tilausta odottamassa<sup>241</sup>. Olisiko mahdollista, että esimerkiksi näistä tehdyistä kopioista toinen olisi ollut nyt Suomessa oleva, tutkimuksen kohteena oleva Dante-maalaus?

Selvitystyö vei Soldan-suvun kokoelmien äärelle Kansallisarkistoon, jonne on arkistoitu huomattava määrä suvun jäsenille tulleita kirjeitä. Huomioitavia ovat erityisesti ne, jotka Venny Soldan on lähettänyt Pariisista vuonna 1886 tai sen jälkeen ja joissa hän mainitsee kopioista, sillä hänellä on tuolloin ollut mahdollisuus vieraillla Luxembourgin galleriassa ja nähdä Maignanin maalaus. Kirjeissään sisarelleen Alma Maria Soldanille Venny mainitseekin useaan otteeseen kopiohankkeistaan. Esimerkiksi 28.5.1886 päivätyssä kirjeessä sisarelleen Almalle hän kirjoittaa suunnitelmastaan kopioida joko Louvressa tai Luxembourgiassa ennen paluutaan kotiin Suomeen: ”Jag har tänkt att kopiera litet i Louvre eller Luxemb[o?]urg förrän jag kommer hem.” Kuten todettua, myös vuonna 1889 hänellä oli kopiointihankkeita vireillä, sillä ystävälleen Eva Topeliukselle Soldan mainitsee 3.9.1889 päivätyssä kirjeessä kopioinnista Luxembourgiassa.<sup>242</sup>

Kysymys siitä, onko Venny Soldan Suomessa olevan Maignan-kopion tekijä, ei kuitenkaan saa varmistusta hänen kirjeidensä kautta, sillä Soldan ei kerro esimerkiksi sitä, kenen taiteilijoiden, minkä nimisiä tai miltä näyttäviä töitä hän on kopioinut tai aikoo kopioida – toisaalta tutkittujen kirjeiden perusteella ei myöskään voida sulkea pois mahdollisuutta Venny Soldanista Dante-kopion tekijänä.

Vaikka tutkimieni Soldan-Brofeldtin kirjeiden kautta ei käy varmasti ilmi se, onko hän Dante-maalauksen tekijä, yksi erittäin merkillepantava seikka niiden kautta kuitenkin selviää: kehyksessä takana oleva teksti on kirjoitettu erittäin samanlaisella käsialalla kuin Venny Soldanin kirjeissä käyttämänsä käsiala on. Taulun takana olevia merkkejä ei ole montaa, joten päteväksi käsialatutkimuksen vertailumateriaaliksi niistä ei ole, mutta erityisesti ennen oletettua ”75”-merkintää oleva merkki on hyvin samanlainen kuin numero 2 Venny Soldanin Alma-sisarelle esimerkiksi 28.5.1886 lähettämänsä kirjeen päivämäärän numerossa ”2”. Lisäksi jo aiemmin Riitta Konttinen oli tiedonannossaan huomauttanut Soldanin käsialan ja taulun kehyksessä olevan tekstin käsialan yhdenmukaisuudesta<sup>243</sup>. Varmaa todistetta Venny Soldanista taulun tekijänä tämä seikka ei tietenkään anna, mutta sitä ei sovi jättää huomiotta.

Venny Soldan-Brofeldtin vaiheiden perusteella vaikuttaisi siltä, että hän olisi hyvinkin saattanut kopioida Albert Maignanin teoksen *Le Dante rencontre Mathilda* joko harjoitus- tai tilaustyönä mahdollisesti vuosien 1886–1890 välisenä aikana – vuonna 1890 Soldan palasi

<sup>241</sup> Konttinen 2002, 81.

<sup>242</sup> Venny Soldanin kirje Alma Maria Soldanille 28.5.1886 (IA6e, KA); Venny Soldanin kirje Eva Topeliukselle 3.9.1889. (Acke II, Coll. 3, HYK).

<sup>243</sup> Riitta Konttisen sähköpostiviesti tekijälle 19.2.2007.

takaisin Suomeen Espanjaan ja Italiaan suuntautuneiden oppimatkojen jälkeen. Hän matkusti Pariisiin vielä vuosina 1900 (maailmannäyttely), 1913, 1927 ja 1930<sup>244</sup>. Maignanin maalaus on vuonna 1900 ollut Musée de Picardiessa Amiensissa. Ei ole tietoa, onko Soldan-Brofeldt käynyt Amiensissa. Mikäli on, hän olisi voinut kopioida maalauksen myös siellä, mutta toisaalta kopion viimeistelemätön luonne ja siihen tehdyt korjausviivat viittaavat mielestäni varhaisempaan maalausajankohtaan.

Alkuperäisteoksen ja kopion välillä on kuitenkin tapahtunut yksi silmiinpistävä muutos, ja se on teosten koko. Maignanin maalaus on kooltaan suorastaan massiivinen yli kolmen metrin korkeudellaan ja liki kahden ja puolen leveydellään, kun taas kopio on kehyksineen mitattuna vajaan metrin korkuinen ja 65 senttimetriä leveä. Kopion tekijä on joutunut menemään museoon useana päivänä maalausta kopioidessaan, joten on varmasti ollut huomattavasti helpompaa tehdä kopio pienemmässä koossa. Luonnollisesti myös materiaalikulut ovat olleet pienemmät.

Kopioiden tekemiseen museoissa on liittynyt muitakin kuin koon tuomia rajoituksia. Vuonna 1894 Soldan-Brofeldt tarjosi Suomen Taideyhdistykselle ostettavaksi Italian Firenzessä tekemäänsä kopiota Fra Angelicon *Marian ilmestys* -freskosta ilmoittaen kopionsa olevan tehdyn siinä koossa, jossa San Marco -luostarin vartija on sallinut sen maalattavan. Kopioiden tekemiseen ulkomaisissa museoissa onkin usein liittynyt se, ettei suurikokoisia töitä saanut kopioida originaalin kokoisina.<sup>245</sup> Tämän perusteella *Le Dante rencontre Mathilda* -maalauksen kopion voi hyvinkin ajatella syntyneen museossa eikä esimerkiksi painokuvan perusteella. Tätä tukee myös Dante-maalauksen värien samankaltaisuus Maignanin teokseen nähden. Soldan-Brofeldtilla vaikuttaisi olleen ainakin epäsuoria yhteyksiä Albert Maignanin *Le Dante rencontre Mathilda* -maalaukseen, sillä hänen voi ajatella nähneen Maignanin maalauksen Luxembourgin galleriassa tehdessään siellä kopiointea harjoitus- ja tilaustöinä.

Vielä muutamia seikkoja on huomioitava Venny Soldan-Brofeldtin töistä. Riitta Konttinen kirjoittaa Soldan-Brofeldtin tuotannon etsimiseen ja ajoittamiseen liittyvistä suurista ongelmista. Taiteilijan teoksia ei ole juuri hankittu julkisiin kokoelmiin, joten ne ”ovat hajaantuneet eri puolille maata yksityisten ihmisten koteihin, joista niiden löytyminen on satunnaista ja usein omistajien hyväntahtoisuuden ja aloitteellisuuden varassa.” Ongelmia tutkijoille tuottaa myös se, että löytyneet teokset painottuvat Soldan-Brofeldtin tuotannon loppupäähän. Konttinen toteaa myös, että erityisen paljon ”Venny Soldanin 1880-luvun tuotannon arvioimista vaikeuttaa

<sup>244</sup> Konttinen 2002, 254, 256, 292, 346–348, 352, 354–355.

<sup>245</sup> Kiiski 1984, 50. HKT/TY. Myös Lindberg (1996, 155) mainitsee kopioiden kokoon liittyvistä käytännöistä.

se, että monet teoksista ovat kadonneet näköpiiristä – jotkut tosin tunnetaan luonnosten tai piirustusten perusteella.”<sup>246</sup>

Vielä yksi, tutkimuksen kannalta ongelmallinen seikka on, ettei Soldan-Brofeldt signeerannut ja dateerannut läheskään jokaista työtään. Konttisen mukaan niistä puuttuu yleensä ainakin vuosiluku. Hän kirjoittaa Soldan-Brofeldtin signeeranneen töitään vasta myydessään niitä tai pannaan niitä näytteille, eikä aina silloinkaan. Toisinaan taiteilijan päiväkirjoista löytyy maininta ostajasta, ”joka on tullut hänen luokseen taulu kainalossa hakemaan siihen merkintää.” 1900-luvun puolella järjestämissään yksityisnäyttelyissä Soldan-Brofeldt myi myös vuosikymmeniä aikaisemmin tehtyjä teoksia, joten teoksiin jälkeempään merkityt vuosiluvutkaan eivät aina pidä paikkaansa.<sup>247</sup>

### 3.9 Westfelt, Frosterus ja Soldan Pariisissa

Suomalaiset ”taiteilijasiskot”, jotka opiskelivat Pariisissa 1800-luvun viimeisinä vuosikymmeninä, viettivät aikaa ja solmivat ystävyyssuhteita myös muista Pohjoismaista Pariisiin opiskelemaan tulleiden ammattisisartensa kanssa. Ingeborg Westfelt-Eggertzin suhteista suomalaisiin taiteilijoihin Pariisissa ei kuitenkaan ole kahta fragmentinomaista tietoa lukuun ottamatta löytynyt tietoa. Se mikä tiedetään, on että vuonna 1888 Pariisiin ensimmäistä kertaa tullut Hanna Frosterus asui samassa majatalossa joitain vuosia aiemmin kaupunkiin tulleen Westfeltin kanssa. Hanna Frosterus kirjoitti tammikuussa 1888 sulhaselleen Albert Segerstrålelle Suomeen:

Tiedätkös, missä minä nyt olen, rakkaani! Täysihoitolassa, matkan määränpäässä, tati Wal-lensköldin huomassa --. Katsos, me siis saavuiimme suureen kaupunkiin eilen illalla --. Lilla Baeckman ja Valborg olivat iloisina minua vastassa, ystävällisinä ja herttaisina, ja sitten ajettiin loistavasti valaistuja katuja Rue Nôtre des Champs 77:n eteen. Tämä on iso hauska monikerroksinen talo, johon liittyy kaunis puutarha.<sup>248</sup>

Vuonna 1893 *Idun*-lehdessä kirjoitettiin Ingeborg Westfeltin saapumisesta Pariisiin:

-- vuonna 1883 hän aloitti ensimmäisen matkansa Pariisiin. Täällä hän asettui asumaan ensin täysihoitolaan, joka oli tarkoitettu eri puolilta maailmaa tulleille nuorille naistaiteilijoille, Rue Notre Dame de Champ numero 77:llä. Linnamainen rakennus sijaitsi puistomaisessa puutarhassa vuosisatoja vanhoine puineen --.<sup>249</sup>

<sup>246</sup> Konttinen 2002, 96.

<sup>247</sup> Konttinen 2002, 10.

<sup>248</sup> von Schoultz 1980, 103.

<sup>249</sup> ”-- år 1883 anträdde hon sin första resa till Paris. Här nedslog hon först sina bopålar i en pension, afsedd för unga kvinnliga artister från olika delar af världen, vid Rue Notre Dame de Champ n:r 77. Den slottlika byggnaden belägen i en parkliknande trädgård med sekelgamla träd --.” Alexis IDPV 29.12.1893.

Kadunnimessä on hieman eroavaisuutta, mutta Hanna Frosteruksen kirje antaa varmennuksen asiaan. Hän kirjoittaa myös Académie Colarossista ja näyttääkin siltä, että myös Westfelt opiskeli siellä: ”Katsos, mallit ja opettajat ovat kyllä aika hyviä, mutta siellä on niin nuhrusta ja tuskin yhtään hyvää oppilasta, ja minä olin toivonut saavani niin paljon hyötyä tovereista.” Hieman myöhemmin von Schoultz kirjoittaa: ”Eniten hän ehkä sittenkin hyötyy neiti Westfeltistä, ruotsalaisesta maalarista, joka hänkin asuu samassa täysihoidolassa ja joka silloin tällöin antaa hänelle hyviä neuvoja.”<sup>250</sup> Samassa täysihoidolassa on voinut asua monia muitakin naistaiteilijoita eri puolilta Eurooppaa.

Paitsi neuvoja, Hanna Frosterus sai Ingeborg Westfeltistä myös toverin ainakin yhdelle maalausretkelleen, sillä ilmeisesti huhtikuun lopulla 1888 kirjoittamassaan kirjeessä Albertille Hanna Frosterus kertoo:

Tämän ihanampaa säätä ei voi toivoa. Aiommekin käyttää päivän lähtemällä huviretkelle Meudoniin, 20 min. matkan rautateitä pitkin. Neiti Vestfelt [*sic*] – tai Ingeborg – on pannut suunnitelman toimeen, sillä hän aikoo maalata siellä maalla samoin kuin minäkin. Iloitsen kovasti matkasta.<sup>251</sup>

Meudon lienee ollut muidenkin (suomalaisten) taiteilijoiden suosima retkikohde, sillä myös Venny Soldan on ollut siellä: hänen tuotannostaan löytyy Meudonissa tehtyjä töitä, esimerkiksi 18.4.1886 tehty tussipiirros joesta ja veneistä sekä luonnoskirjassa oleva, syyskuulle 1889 ajoitettu lyijykynä- ja tussipiirustus Sally Piispasesta Meudonissa<sup>252</sup>.

Toinenkin mahdollinen yhteys Ingeborg Westfeltin ja Venny Soldanin välillä on. Riitta Konttinen kirjoittaa Soldanin ajasta Pariisissa ja illanvietoista taiteilijaystävättärien kanssa:

Alkuaikoina Pariisissa Venny seurusteli paljon muiden suomalaistyttöjen kanssa. -- Hän oli eräänlainen ulkojäsen Hanna Berghin, Alma Grunérin ja Elin Nordlundin pienessä yhteisössä ja yöpyi usein näiden luona. -- Joskus he menivät kaikki yhdessä ruotsalaisen neiti Benedixin ateljeehen, jonne joka toinen viikonloppu kokoontui suomalaisia ja ruotsalaisia *soiréehen* [illanviettoon] --.

Ei liene mahdotonta että Westfelt ja Soldan olisivat tunteneet toisensa, kun otetaan huomioon Soldanin vierailut ateljeeillanvietoissa, oleilut Hirschin luona pensionaatissa joka lienee ollut sama, kuin missä Westfelt on asunut, sekä suomalaisten ja ruotsalaisten naistaiteilijoiden tiiviit suhteet toisiinsa Pariisissa.

---

<sup>250</sup> von Schoultz 1980, 109.

<sup>251</sup> von Schoultz 1980, 139.

<sup>252</sup> Konttinen 2002, 60, 78.

#### 4 Taideteosten kopiot

Paul Duro määrittelee kopion olevan toisen taideteoksen käsin tuotettu jäljennös, joka on tehty rehellisissä tarkoituksissa. Duro jakaa nämä rehelliset kopiot kolmeen kategoriaan: kopio toistamisena eli duplikaattina, kopio taidekoulutuksessa ja kopio lähtökohtana uuden taideteoksen luomisessa. Kaksi ensin mainittua ovat olleet antiikin ajoista lähtien tärkeitä syyt kopioiden tekemiselle, kun taas kolmas vaihtoehto vaatii Duron mukaan jo vahvaa näkemystä taiteellisesta yksilöllisyydestä.<sup>253</sup>

Antiikin Kreikassa kuvanveistäjät signeerasivat teoksensa, yksilöllisyyttä kuitenkin korostamatta. Toisen taideteoksen jäljittely ja täydellinen kopioiminenkin nähtiin todisteena vahvasta traditiosta eikä suinkaan taiteellisesta ”köyhtymisestä”. Antiikin Rooman kuvanveistäjät puolestaan tuottivat mekaanisin toistokeinoin kopioita kreikkalaisista taideteoksista vastaamaan Rooman valtakunnassa vallinnutta veistosten valtavaa kysyntää.<sup>254</sup>

Keskiajalla taiteessa oli vahva käsityöläisyyden leima, mikä korosti toistoaspektia. Toisin kuin antiikin kopisteilla, keskiaikaisilla käsityöläisillä ei ollut asiantuntemusta kopioinnin mekaanisista menetelmistä, vaan nämä imitoivat valmista mallia tai adaptoivat sen omiin käyttötarkoituksiinsa. Taiteellisten ideoiden alkulähteen vaalimista arvokkaampana nähtiin aitojen ja arvokkaiden materiaalien käyttö. Renessanssin aikaan katsottiin, että taiteellinen kehitys saavutetaan antiikin malleja imitoimalla. Toisaalta uutta oli se, että taiteilija nähtiin yksilönä, ”artistisena persoonana”.<sup>255</sup>

Ennen 1800-lukua mestarit tekivät oppilaidensa kanssa yhteistyötä, kun esimerkiksi mestarin tunnetuimmista töistä tilattiin kopioita tai tämä sai tilauksen hallitsijamuotokuvasta. Usein oppilaat erikoistuiivat teoksen tiettyyn osaan. 1800-luvulle tultaessa oli jo ammattimaisia kopisteja, jotka kohtasivat valtavaa kysyntää esimerkiksi hallitsijamuotokuvien kopioinnille. Sosioekonomisista rajoituksista johtuen ammattimaisesta kopioinnista tuli erityisesti naistaiteilijoiden tehtävä. 1900-luvulla manuaalinen kopiointi sen sijaan jäi syrjään valokuvaamisen ja muiden mekaanisten toistokeinojen yleistyttyä.<sup>256</sup>

Renessanssin ajoista lähtien taiteilijat alkoivat korostaa vanhemman taiteen roolia omassa taiteellisessa tuotannossaan. Esimerkiksi Cennino Cennini kehotti oppilaita kopioimaan mestareita, ja Rubens tähdensi antiikin taiteen tutkimisen tärkeyttä. 1600-luvulta lähtien tapahtu-

<sup>253</sup> Duro [vuosi ei tiedossa]. *Grove Art Online* [verkkohakemisto].

<sup>254</sup> Duro [vuosi ei tiedossa]. *Grove Art Online* [verkkohakemisto].

<sup>255</sup> Duro [vuosi ei tiedossa]. *Grove Art Online* [verkkohakemisto].

<sup>256</sup> Duro [vuosi ei tiedossa]. *Grove Art Online* [verkkohakemisto]; Duro 1983, 84.

nut modernien akatemioiden (esimerkiksi Ranskan Ecole des Beaux-Arts) kehitys institutionalisoi menneen ajan taiteen opiskelun. Jäljentäminen ei ollut enää vain kopioimista, vaan se nähtiin niiden olosuhteiden uudelleenluomiseksi, jossa merkittävät taideteokset oli tuotettu. Taidekoulutuksen kaikissa vaiheissa tehtiin kopioita: aloitteleva taiteilija piirsi veistoksista ja edistyneempi oppilas maalasi kopioita vanhojen mestareiden töistä, useimmiten Louvren kaltaisissa julkisissa gallerioissa. Taideteosten jäljittelyn katsottiin olevan paitsi taiteilijan oman tyylin, myös mielikuvituksen kehittymisen pohjana. 1800-luvulla perustettiin myös opetuskokoelmia, mikä lähti tarpeesta tuoda antiikin ja renessanssin ajan mestariteokset myös niiden ulottuville, joilla ei ollut mahdollisuutta matkustaa Roomaan. Merkittävin taideteosten kopioille omistettu museo oli Charles Blancin perustama, vuonna 1871 Pariisissa avattu Musée des Copies. Se ei kuitenkaan saanut kannatusta yleisöltä eikä kriitikoilta, ja niin museo suljettiin vuonna 1873. 1900-luvun lopulla mielenkiinto kopioita kohtaan kasvoi, sillä nyt ne nähtiin historiallisesti kiinnostavina.<sup>257</sup>

Kopioiminen voi olla myös lähtökohta uuden taideteoksen luomiselle, jolloin voidaan puhua ”taiteilijoiden kopioista”. Lukuisat taiteilijat ovat kopioineet toisiaan, esimerkiksi Cézanne Delacroix’ta, joka puolestaan kopioi Rubensia. Taidehistoria on tyypillisesti keskittynyt siihen, mitä nämä kopiot kertovat tekijästään. Ne on nähty oleellisena osana taiteilijan kokonaistuotantoa ja niiden on katsottu selittävän myös aspekteja taiteilijan originaalitöistä. 1900-luvulla ”taiteilijoiden kopioita” leimasi Duron mukaan jopa epäkunnioittava asennoituminen alkuperäisteosta kohtaan. Toistamisen arvo kiellettiin, minkä vuoksi kopioitava työ redusoitui vain uuden teoksen aiheeksi ja lähtökohdaksi. Tulkitsevasta kopiosta Duro ottaa esimerkeiksi Baconin tulkinnan Vélasquezin paavin-muotokuvasta, sekä Magritten *Le Balcon de Manet* -teoksen.<sup>258</sup>

#### 4.1 Taideteosten kopioiminen 1800-luvun Pariisissa

Duro kirjoittaa erilaisista taideteosten kopioimiseen liittyneistä käytänteistä 1800-luvun Pariisissa. Jotta taiteilija pääsi tekemään kopiota taidemuseoon, esimerkiksi Louvreen tai Luxembourgiin, tuli tällä olla *carte d'étude*. Kaksi vuotta kerrallaan voimassa olevan kortin saattoi hankkia viranomaisilta. Duron mukaan Ecole des Beaux-Artsin oppilailta vaadittiin joko professorilta tai viranomaisilta saatu todistus, Ecoles publiques de Dessin’in opiskelijoilta puolestaan johtajalta saatu todistus, ja yksityisten opettajien oppilaiksi kirjautuneiden taas tuli saada suositukset kopioimistyöhön opettajaltaan, jonka tuli olla voittanut ainakin yksi mitali Salongissa. Kopiokortissa oli tietoina rekisterisarjanumero, joka sisälsi myös kopistin nimen, osoitteen, ammatin (taiteilija,

<sup>257</sup> Duro [vuosi ei tiedossa]. *Grove Art Online* [verkkohakemisto]; Boime 1986, 42.

<sup>258</sup> Duro [vuosi ei tiedossa]. *Grove Art Online* [verkkohakemisto].

opiskelija, kriitikko), kortin myöntämispäivämäärän ja, oppilaan ollessa kyseessä, opettajan nimen, naistaiteilijoilla siviilisäädyn sekä allekirjoituksen. *Carte d'étude* tuli pitää mukana ja se täytyi näyttää henkilökunnalle. Korttia ei voinut siirtää toisen henkilön nimiin ja sen lainaamisesta seurasi sanktioita.<sup>259</sup>

Duro käsittelee yksityiseen käyttöön (vastakohtana viralliselle tilaustyölle) tulevan kopion kopiointiprosessia, joka alkaa kopiointiluvan hakemisella. Samalla kopisti saa ”tilausnumeron”, mikä oli välttämätön suosituimpien teosten kohdalla. Kolme päivää ennen kopioitavana olevan teoksen valmistumista seuraavalle jonossa olevalle ilmoitettiin teoksen vapautuvan pian kopioitavaksi. Seuraavan kopistin tuli aloittaa työnsä kolmen päivän kuluessa – mikäli näin ei tapahtunut, kopisti tippui jonotuslistan päähän. Kun kopio oli aloitettu, sitä tuli työstää säännöllisesti, sillä viiden päivän poissaolo merkitsi jälleen jonotuslistan loppuun päätymistä.<sup>260</sup>

Kun muodollisuudet oli hoidettu, kopisti saattoi vapaasti työskennellä galleriassa. Duro käsittelee Louvressa kopioimiseen liittyviä asioita, mutta monet niistä pätevät muihinkin museoihin. Alkuperäisteosta ei saanut liikuttaa, mikä saattoi aiheuttaa käytännön ongelmia kopistille esimerkiksi teoksen sijainnin vuoksi. Kopiointi saattoi myös olla mahdollista vain tietyssä aikana. Tämä käytäntö oli voimassa Luxembourgin museossa 1880-lukuun mennessä kun todettiin, että yleisömäärään verrattuna kopisteja oli töissä vähän. Sen seurauksena kopioiminen sallittiin vain aamuisin, ennen iltapäivän tuntien runsaimpia kävijämääriä. Syynä oli kopioimisen yleisölle aiheuttama hankaluus: suuret maalaustelineet saattoivat toisinaan tyystin kätkeä originaaliteokset taakseen, erityisesti kun kopisti kopioi originaalimaalausta alkuperäisessä koossaan. Verrattiinpa kopistien tarvikemäärää jopa Delacroix'n *Vapaus johtaa kansaa* -teoksen barrikadiin, niin voimakkaasti niiden koettiin estävän yleisön pääsyn taideteosten lähelle.<sup>261</sup>

Tarvikkeiden, kuten siveltimien ja maalien lisäksi gallerioihin jätettiin myös työn alla olevia teoksia, mahdollisia ostajia houkuttamaan. Kopioiden myymiseen liittyneet seikat antavat myös lisätietoa oletetun Soldan-Brofeldtin kopion mahdollisista liikkeistä. Kopioiden ja puolikopioiden kauppaaminen oli laaja-alaista toimintaa Louvressa ja Luxembourgin museossa, sillä ne houkuttelivat eniten kävijöitä – potentiaalisia asiakkaita. Toiminta oli kuitenkin riskialtista, sillä kopistia uhkasi häätö museosta mikäli tämä myi kopion kansallisessa museossa. Tästä huolimatta toiminta oli silti yleistä, sillä kopistilla oli usein huonot mahdollisuudet myydä työtään välittäjien puuttuessa. Duron mukaan monet kopisteista tekivätkin kopioita ainoastaan myyntitarkoitukses-

<sup>259</sup> Duro 1983, 97–98.

<sup>260</sup> Duro 1983, 97–98.

<sup>261</sup> Duro 1983, 94–95, 98.

sa.<sup>262</sup> Duro kuitenkin toteaa, että elävän taiteilijan teoksen (so. esim. Luxembourgien museo) re-  
produktio-oikeutta koskien kopisti saattoi tehdä kopion ainoastaan opiskelutarkoituksessa<sup>263</sup>.

#### 4.2 Venny Soldan-Brofeldtin kopioimia maalauksia

Varmuus Venny Soldanista Suomessa olevan Maignan-kopion maalajana tuli lopulta Ranskasta. Tiedustelujen kautta selvisi, että Luxembourgien museon arkistot kopioluvan saaneista taiteilijoista ovat säilyneet ja ne ovat Pariisissa Archives des Musées Nationaux:ssa. Tämän tutkimuksen perusteella Soldanin tuotantoon voidaankin lisätä kopio Maignanin maalauksesta. Venny Soldan on taiteilijanuransa aikana maalannut lukuisia kopioita, ja lukuisia niistä ovat Riitta Konttinen ja Helena Hätönen tuoneet tahoillaan esille tutkimuksissaan. Niiden lisäksi Ranskan kansallisarkistosta ja vanhoista sanomalehdistä on löytynyt tietoa myös muista Soldanin kopioimista maalauksista. Käyn tässä alaluvussa kronologisessa järjestyksessä läpi kaikki tiedossani olevat Venny Soldan-Brofeldtin tekemät taideteoskopiot.

Vuonna 1883 Soldan asetti Suomen taideyhdistyksen näyttelyyn esille kopion Janssonin *Ristiässä*-maalauksesta.<sup>264</sup> Seuraavana vuonna *Helsingfors Dagblad* -lehdessä mainittiin Soldanin tekemistä ja Taideyhdistyksen vuosinäyttelyssä esillä olleista kahdesta kopioista, joista toinen Van Dyckin ja toinen Rembrandtin maalauksesta<sup>265</sup>. Soldanin Pietarissa kopioima Van Dyck -teos on *Sir Thomas Chalonerin muotokuva* ja Rembrandt-kopio *Kadunlakaisijatar (La Balayeuse)*<sup>266</sup>. Soldan kopioi Pietarissa myös toisen Van Dyckin maalauksen (*Sir Philip Whartonin muotokuva*), jota hän rajasi alkuperäisteosta pienemmäksi<sup>267</sup>. *Åbo Tidning* -lehdessä vuonna 1886 mainitaan Taideyhdistyksen arpajaisiin varten Soldanilta 200 markalla ostama kopio Andrea del Sarton maalauksesta, mutta teosnimeä ei mainita<sup>268</sup>.

Lokakuussa 1887 Soldanilta oli Taideyhdistyksen näyttelyssä esillä kopio samana vuonna Pariisissa maalatusta teoksesta *La recherche de la paternité*. Joulukuun 1887 *Hufvudstadsbladet*issa kirjoitetaan Taideyhdistyksen



**Kuva 21 Jean-Charles Cazin: *Ismaël* (1880).** © Base de Données Archim.

<sup>262</sup> Duro 1983, 95–96.

<sup>263</sup> Duro 1983, 174 (viite no 10).

<sup>264</sup> Konttinen 2002, 48.

<sup>265</sup> HDbl 16.11.1884.

<sup>266</sup> Hätönen 1992, 19. TK/JY.

<sup>267</sup> Hätönen 1992, 19. TK/JY.

<sup>268</sup> ÅT 23.5.1886.



näyttelystä, jossa mainitaan Soldanilta olleen esillä ”en kopia efter Cazins Hagar och Ismael--”<sup>269</sup>. Kyseessä on kopio Jean-Charles Cazinin Luxembourgin kopioarkistossa nimellä *Ismaël* olevasta maalauksesta (kuva 21). Soldan on aloittanut teoksen kopioinnin arkistojen mukaan 10.5.1887 ja saanut työn päätökseen 17.5.1887.<sup>270</sup> Cazinin maalaus on ollut esillä Pariisin Salongissa vuonna 1880, jolloin näyttelykatalogissa sen nimi on ollut *Ismaël* (kataloginnumero 660)<sup>271</sup>. Syksyllä 1888 Soldan maalasi kopion R. W. Ekmanin alttaritaulusta *Jeesus siunaa lapsia*. Maalauksen arvellaan tuhoutuneen talvisodassa.<sup>272</sup>

Vuonna 1889 Venny Soldan kopioi Pariisissa useita maalauksia, joista ensimmäisenä *Le Dante rencontre Mathilda*. Luxembourgin museon kopistiarkistoissa kerrotaan taiteilijan nimi, MII<sup>e</sup> Soldan, tämän osoite rue Campagne premiere no 15, alkuperäismaalauksen aihe *Le Dante rencontre Matilda*, alkuperäisteoksen taiteilijan nimi Albert Maignan, kopion kirjanumero 184 ja kopion aloittamispäivämäärä, 10.4.1889. Kopioinnin lopettamispäivämäärää ei ole annettu, kuten ei ”julkistamispäivämääräkään”. Huomioita-sarakkeessa on merkintä ”ne le fait pas” eli ”ei valmistunut” tai ”ei tehty”.<sup>273</sup>

Samassa luettelossa riviä ylempänä mainitaan MII<sup>e</sup> Soldanin kopioimaksi myös Deschampsin maalaus *L'enfant abandonné*, joka sekin on aloitettu 10.4.1889. Tälle kopiolle on merkitty myös sen lopettamispäivämäärä, 4.5.1889. Julkistamispäivän kohdalla kirjaajan käsiala on vaikeasti tulkittavissa, ja merkintä on joko ”il” tai ”id”, eli ”sama”.<sup>274</sup> Deschamps-kopion kohdalla vaikuttaa, että Soldan kopioinut saman maalauksen kahdesti – kopio on ollut esillä Suomessa vuonna 1887, mutta arkistokirjassa on vuonna 1889 merkintä Deschampsin teoksen kopioinnista. Kyseessä on kuitenkin varmuudella sama maalaus, vaikka nimet eroavatkin toisistaan, sillä Ranskan kansallisarkistossa olevissa valtion ostamien Salonki-maalauksen tiedoissa kerrotaan: ”L'enfant abandonné”, tableau par Louis Deschamps, No 750, intitulé dans le catalogue: ”Recherche de la paternité”, exempté, acquis par l'Etat --”<sup>275</sup>.

*Le Dante rencontre Mathilda* -teoksen kohdalla on erittäin mielenkiintoista havaita, että kopioarkistoissa on pelkästään samalla sivulla mainittu kaksi muutakin taiteilijaa Maignanin maalauksen kopioijiksi, *mademoiselle* Soule ja Strong. Ensin mainittu aloitti *Le Dante rencontre Mathildan* kopioinnin 12.2.1889 ja päätti työn 14.3.1889. MII<sup>e</sup> Strong aloitti kopiointityön 26.2.1889, mutta teos jäi kesken.<sup>276</sup> Heidän lisäksi vuoden 1887 arkistoissa Soldanin muiden

<sup>269</sup> Hbl 13.12.1887.

<sup>270</sup> Archives des Musées Nationaux.

<sup>271</sup> Dumas 1880, 12.

<sup>272</sup> Hätönen 1992, 39. TK/JY.

<sup>273</sup> Archives des Musées Nationaux.

<sup>274</sup> Archives des Musées Nationaux.

<sup>275</sup> Base de Données Archim.

<sup>276</sup> Archives des Musées Nationaux.

kopioiden kanssa samalla sivulla on merkintä myös monsieur Sohelin (nimi epäselvä, saattaa olla myös Sohek) lokakuussa 1886 aloittamasta ja 25.2.1887 päättämästä kopiosta Maignanin *Le Dante*. Edelleen samalla sivulla on merkintä myös M<sup>r</sup> Schiffen 7.6.1887–15.7.1887 maalaamasta *Le Dante* -kopiosta.<sup>277</sup> Maignanin maalaus vaikuttaa siis olleen hyvin suosittu taiteilijoiden parissa, kun vuosilta 1886–1889 siitä tiedetään tehdyn kuusi kopiota, sekä Westfeltin ajoittamaton seitsemäs kopio, puhumattakaan muista vuosista ja jo mainittujen vuosien koko kopistiarkistojen läpikäymisen seurauksena todennäköisesti löytyvistä useista muista kopioista.

Seuraavat kopiot Luxembourgin museon teoksista Soldan teki vuoden 1889 syksyllä, jolloin hän kopioi Louis Emile Adanin (1839–1937) vuonna 1883 Pariisin Salongissa esillä olleen, valtion ostaman maalauksen *La fille du passeur*. Soldan aloitti työn kopion parissa 13.8. ja päätti sen 24.9. Nyt kopioarkistoissa mainitaan hänen osoitteekseen Boulevard Arago no 33. Soldan saattaa olla tehnyt tästäkin maalauksesta kaksi kopiota, sillä arkistossa on toisessa sarakkeessa merkintä samasta Adanin *La fille du passeur* -maalauksesta, jonka kopioinnin Soldan on aloittanut tällä kertaa 14.9. ja saattanut päätökseen 13.11. Aivan samoilla päivämäärillä, 14.9.–13.11. Soldan on maalannut kopiota myös Virginie Elodie Demont-Bretonin (1859–1935) maalauksesta *La Plage* (kuva 22). Kyseinen Ranskan valtion ostama maalaus oli sekin ollut esillä vuoden 1883 Salonkissa, ja palkittu siellä toisen luokan mitalilla.<sup>278</sup>



**Kuva 22 Demont-Bretonin vuoden 1883 Salonkiteos *La Plage*. Soldan kopioi teoksen syys-marraskuussa vuonna 1889. © Base de Données Archim.**

Marraskuussa 1889 Soldan kopioi Marie Auguste Flamengin (1843–1893) teoksen *Bateaux de pêche à Dieppe*. Hän on aloittanut kopioinnin 14.11. ja päättänyt työn 30.11. Flamengin maalaus oli esillä Pariisin Salongissa vuonna 1881, eli samassa Salongissa kuin Maignanin *Le Dante rencontre Mathilda*. Flamengin maalaus palkittiin Salongissa kolmannen luokan mitalilla. 15.11. Soldan on aloittanut kopioimaan Félix Dominique Vuillefroy'n (1841–1910) teosta *Le retour du troupeau*, joka oli ollut esillä vuoden 1880 Salongissa. Tämä kopio on valmistunut 30.11.1889. Marraskuun lopussa vuonna 1889 myös Venny Soldanin sisar Alma Soldan on merkittä Luxembourgin museon kopioarkistoihin: MII<sup>c</sup> Soldan, Alma, osoite Boulevard Arago no 33, kopioitu teos Henri Joseph Harpignies'n (1819–1916) vuoden 1884 Salonkimaalaus *Lever de*

<sup>277</sup> Archives des Musées Nationaux.

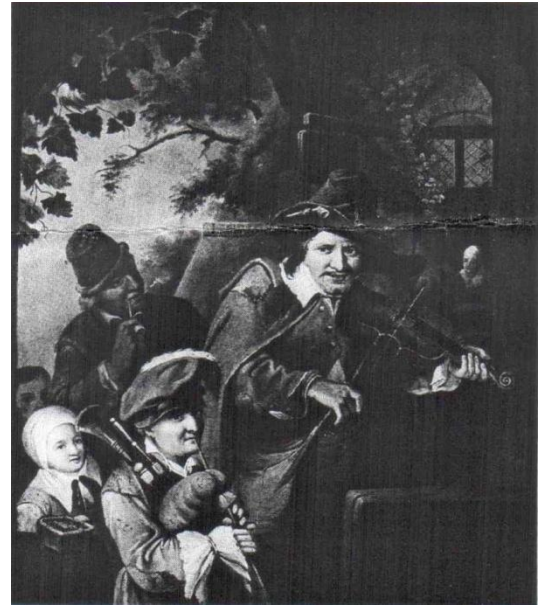
<sup>278</sup> Archives des Musées Nationaux; Dumas 1883, xxii; Base de Données Archim.

*Lune*. Alma Soldan on aloittanut kopiointityön 28.11.1889 ja päättänyt sen melkein puoli vuotta myöhemmin, 16.5.1890.<sup>279</sup>

Tammikuussa vuonna 1890 Venny Soldan oli saapunut Espanjaan, missä hän vietti kuusi kuukautta, pääasiassa Sevillassa. Matkan virallinen syy oli taideteosten kopioiminen ja kopiotilausten turvin Soldan pystyi oleskelemaan maassa.<sup>280</sup> Yksi tiedossa olevista, Soldanin Espanjan ajan kopioista on Sevillassa maalattu vahaliituluonnos Hospital de Caridadin kirkossa olevasta, Bartolomé Esteban Murillon *Mooses iskee vettä kalliosta* -maalauksesta. Murillon originaali on yksi tämän tunnetuimpia uskonnollisia maalauksia, ja Soldanilta kopion siitä tilasi venäläinen aristokraatti.<sup>281</sup> Riitta Konttisen mukaan Soldanilta oli Venäjän Odessasta tilattu myös madonnan kuva<sup>282</sup>. Helena Hätösen mukaan Soldan olisi mahdollisesti kopioinut myös Murillon *Ruokkimisihme* -teoksen<sup>283</sup>.

Seuraavana vuonna Soldan kopioi Rembrandtin *Pyhä perhe* -teoksen, joka päättyi Suomen taideyhdistyksen kopiokokoelmaan. Soldan kopioi samana vuonna myös Brouwerin *Tappelu kapakassa* -maalauksen, mutta sitä Taideyhdistys ei kuitenkaan lunastanut kokoelmaansa. Hätönen mainitsee Soldanin kopioineen 1890-luvulla myös Fra Angelicon *Marian ilmestyksen*.<sup>284</sup> Vuonna 1906, Soldan-Brofeldt teki Kuoreveden kirkkoon alttaritauluksi pienin muutoksin kopion Louis Faleron *Enkeli johdattaa ihmistä Jumalan luo* -maalauksesta. Lisäksi vuoden 1907 luonnoskirjassa on Hätösen mukaan keskiaikaisia pyhimystaruja kuvaavien maalausten kopioita.<sup>285</sup>

Tieto vielä yhdestä Soldanin teoksesta, mahdollisesti kopiosta, löytyi müncheniläisen Neumeisterin huutokauppatalon arkistoista kataloginumerolla 792. Kyseessä on signeerattu ja kehystetty öljymaalaukseen puulle, kooltaan 38,5 x 32 cm ja tekijäksi on ilmoitettu ”Soldan (Vendla Soldan-Brofeldt)”. Teoksen nimi huutokauppatalossa on *Wandermusikanten mit Fidel und*



**Kuva 23** Soldanin Neumeisterin huutokauppatalossa vuonna 1998 myyty teos. © Neumeister, huutokauppaluettelo.

<sup>279</sup> Archives des Musées Nationaux; Dumas 1881, xxxi; Base de Données Archim.

<sup>280</sup> Lundström 2007, 18, 172; Hätönen 1992, 53. TK/JY; Hbl 21.1.1890.

<sup>281</sup> Lundström 2007, 172–173, 441 (viite 94). Lundström esittää väitöskirjassaan Soldanin vuonna 1891 maalaaman *Omakuvan* saaneen innoituksensa Murillon *Virgin and Child* (”*Our Lady of the Napkin*”) -teoksesta (1665–66), vaikka Soldanin teos ei olekaan suora kopio Murillon teoksesta. Kyseisen maalauksen Jeesus-lapsesta Soldan teki lyijykynäpiirrosharjoittelman. Lundström 2007, 174.

<sup>282</sup> Konttinen 2002, 83.

<sup>283</sup> Hätönen 1992, 53. TK/JY.

<sup>284</sup> Hätönen 1992, 59–61. TK/JY.

<sup>285</sup> Hätönen 1992, 62, 80. TK/JY.

*Dudelsack vor einem Bauernhaus*, ja teostietojen yhteydessä sen arvellaan olevan maalatun hollantilaisen, 1600-luvun genremaalauksen esikuvan mukaan<sup>286</sup>. Teoksen ajoitukseksi on annettu ainoastaan ”1800–1900-luku”. Maalaus on myyty Neumeisterilla heinäkuun 1. päivänä vuonna 1998, eikä siitä ole enää huutokauppatalon kautta saatavissa muuta tietoa, sillä myyntiin liittyviä asiakirjoja säilytetään kymmenen vuotta.<sup>287</sup>

## 5. TULOKSET

Friedländer on todennut connoisseurshipistä/taiteentuntemuksesta: ”Akateemikot etsivät mitä he olettavatkin löytävänsä, mutta connoisseurit löytävät jotakin mistä he eivät tienneet mitään.”<sup>288</sup> Connoisseuriksi en tohdi itseäni kutsua, mutta Friedländerin toteamus pätee mielestäni erittäin hyvin käsillä olevaan tutkimukseen – tutkimuskohteena oleva maalaus johdatti täysin ennalta arvaamattomaan suuntaan.

Sain tässä tutkimuksessa selville, että Suomessa oleva attribuoitava maalaus on kopio Albert Maignanin maalauksesta *Le Dante rencontre Mathilda* (1881), joka on ollut näyttelissä Pariisin Salongissa valmistumisvuotenaan. Tämän lisäksi löysin teoksesta kaksi muutakin kopiota: ruotsalaisen Ingeborg Westfelt-Eggertzin (vuosi tuntematon) ja ranskalaisen Felix Deroncen vuonna 1886 maalaama. Niiden lisäksi Luxembourgin museon kopiolupa-arkistojen mukaan maalauksesta on vielä ainakin neljä muuta kopiota, tosin niiden lopullisesta valmistumisesta tai nykyisestä sijainnista ei ole tietoa. Näiden seikkojen perusteella Maignanin Dante-maalaus on ollut ilmeisen suosittu aihe aikakauden taiteilijoiden keskuudessa, vaikka Maignan itse ei ollutkaan kovin tunnettu taiteilija<sup>289</sup>.

Merkittävin tutkimustulos oli Suomessa olevan Dante-maalauksen varmentuminen Venny Soldanin maalaamaksi eli kykenin varmuudella attribuoimaan teoksen Soldanille. Attribuoinnin ohella myös teoksen ajoittaminen onnistui: Soldan on aloittanut kopion maalaamisen 10.4.1889 ja työstänyt kopiota luultavimmin vielä toukokuussa. Samaan aikaan hän on työstänyt myös toista teoskopiota Luxembourgin galleriassa, jonka hän on saattanut valmiiksi. Tutkimukseni pohjalta näen, että Suomessa oleva Soldanin Dante-maalaus on taidekouluaiikainen harjoitus-

<sup>286</sup> Aiheen vuoksi teos saattaisi olla Soldanin Pietarin-opiskeluaikana Eremitaasissa tekemä kopio. Lisäksi katalogitiedoissa tekijäksi on ilmoitettu ”Soldan” (millä nimellä teos on saatettu signeerata) eikä Soldan-Brofeldt, mikä on täydennetty sulkuihin.

<sup>287</sup> Heidi Gerischin kirje tekijälle 14.7.2011.

<sup>288</sup> Friedländer Ebitzin (1988, 210) mukaan.

<sup>289</sup> Suunnittelija, maalaustyöpajojen johtaja Isabelle Cabillic’n suullinen tiedonanto tekijälle 14.9.2011.

työ, mihin viittaavat teoksessa olevat luonnosviivat sekä se, että kopiolupa-arkistossa teoksen valmistumispäivämäärä puuttuu.

Kykenin tarkentamaan myös maalauksen provenienssia. Kuten maalauksen nykyinen omistaja aiemmin arvelikin, teos lienee tullut suvun omistukseen todennäköisimmin omistajan äidin puolelta. Se ei kuitenkaan tämän tutkimuksen puitteissa selvinnyt, miten maalaus on siirtynyt Soldanilta sen nykyisen omistajan suvun haltuun. Kenties Soldan on antanut teoksen lahjoituksena, jolloin siitä ei ehkä ole tehty asiakirjoja, tai ne eivät ole säilyneet.

Dante-maalauksen attribuoinnin yhteydessä löytyi tietoa myös monista muista Veny Soldanin Pariisissa vuosina 1887 ja 1889 maalaamista kopioista. Jo tiedossa olleen Cazinin lisäksi muita hänen Pariisissa kopioimiaan taiteilijoita ovat Louis-Emile Adan, Virginie Elodie Demont-Breton, Marie Auguste Flameng ja Félix Dominique Vuillefroy sekä Albert Maignan. Myös suomalaisessa lehdistössä huomioitun *Recherche de la Paternité* -maalauksen tekijä ja muut tiedot varmentuivat. Tekemiensä kopioiden perusteella Soldan vaikuttaa olleen laajemmin kiinnostunut aikakautensa ranskalaisesta taiteesta. Kysymys siitä, miksi hän on kopioinut juuri Maignanin maalauksen, ei kuitenkaan saa lopullista vastausta tässä tutkimuksessa – kenties Soldanin taidekouluopettaja on antanut tehtäväksi kyseisen maalauksen kopioinnin. Kyseessä ei näin ollen olisikaan itse kopioitavaksi valittu työ, vaan tehtävänanto.

## 6. LOPPUSANAT

Tutkimuksen päätteeksi on mahdollista käydä läpi sen eri vaiheita ja prosessia kokonaisuudessaan. Tutkimukseni tavoitteena oli selvittää Suomessa yksityiskokoelmassa olevan Dante-aiheisen maalauksen tekijä, ja tässä onnistuin. Samalla teoksen dateeraaminen onnistui, ja myös sen provenienssia kykenin tarkentamaan. Prosessi opetti paljon tutkimuksen tekemisestä kokonaisuudessaan sekä rajatummin taideteosten attribuoinnista – niin historiallis-teoreettisella kuin tietysti käytännön tasolla –, ajoittamisesta ja provenienssitutkimuksesta, joten oppimistavoite täyttyi. Lisäksi maalauksen omistaja sai paljon uutta tietoa omistamastaan teoksesta.

Valitsemani metodit soveltuivat tutkimukseeni erittäin hyvin ja osoittautuivat toimiviksi. Tutkimuksen luonteesta johtuen se oli mielestäni metodiikaltaan löyhempi kuin tieteelliset tutkimukset tavallisesti ovat, mutta oman etenemiseni ja tiedonsaannin kannalta hieman epäsystemaattisempi tutkimusentekotapa osoittautui kaikkein toimivimmaksi. Ajoittain eteneminen oli siitä huolimatta hyvin haasteellista. Ginzburgin johtolangat ja mikrohistoriallinen lähestymis-

tapa, Wolffin ajatukset ja Peircen abduktio muodostivat tutkimukselleni erittäin toimivan rungon ja rajauksen.

Tutkimuksen moniaalle ulottuvasta luonteesta johtuen sitä tehdessä tuli monenlaisia haasteita ja käytännön ongelmia vastaan. Tutkimuksen kohteena olevaa teosta ei ollut mahdollista nähdä lukuisia kertoja, joten olen joutunut teosta tarkastellessani ensisijaisesti käyttämään teoksesta ottamiani reproduktioita (digitaalisia valokuvia).

Rahallisten syiden vuoksi Suomessa olevalle Dante-maalaukselle ei ollut mahdollista tehdä yksityiskohtaista teknistä tutkimusta, jossa maalauksesta olisi otettu esimerkiksi UV- ja röntgenkuvia. On kuitenkin epävarmaa, olisivatko ne voineet antaa maalauksesta yhtä merkittävää tietoa kuin oli mahdollista saada muilla keinoin. Onnistuin kuitenkin tavoittamaan konservatorin, joka oli aikanaan kunnostanut maalausta. Häneltä sain arvokasta teknistä tietoa maalauksesta. Rajoittava seikka ja häiritsevä tekijä tutkimukselle oli, ettei kaikista löytyneistä, tutkimuskohteeseeni liittyvistä maalauksista ollut mahdollista saada edes valokuvaa teoksen nykyisen sijainnin ollessa tuntematon – maalaus oli saatettu myydä huutokaupassa useita kymmeniä vuosia sitten. Myös joistakin taiteilijoista oli haasteellista löytää biografiatietoja.

Koska suurin osa tarvitsemastani tutkimusmateriaalista ja lähteistä löytyi ulkomailta, oli oikeiden, kulloinkin kysymyksessä olleiden tietojen löytämisessä auttavat tahot toisinaan haasteellista löytää ja kaikki kontaktit esimerkiksi tutkijoihin, arkistoihin ja museoihin oli luotava itse. Tätä vaikeutti toisinaan kielimuri ja kunkin maan byrokraattiset käytännöt, kirjeenvaihdon hitaus ja ylipäänsä vastauksen saamisen epävarmuus. Yhtä kaikki, tutkimuksen lopullista edistymistä ajoittaiset hankaluudet eivät estäneet.

Tämän tutkimuksen myötä aukeni uusia kysymyksiä, ja niitä tuon esille seuraavaksi. Suomalaistaiteilijoiden 1800-luvun viime vuosikymmeninä Pariisissa tekemiä taideteoskopiointia ei tietääkseni ole selvitetty systemaattisesti kopioarkistojen kautta, ja tämän työn tekeminen voisi tuoda täysin uutta tietoa ja avata uusia näkökulmia Pariisissa opiskelleiden taiteilijoidemme tuotantoon. Myös suomalaisten (nais)taiteilijoiden kontakteja muihin pohjoismaisiin ja muualta maailmasta Pariisiin opiskelemaan tulleisiin taiteilijoihin olisi mielenkiintoista tutkia tarkemmin, samaten selvittää, mainitseeko Soldan missään vuoden 1889 kirjeistään Maignania tai *Le Dante rencontre Mathilda*.

Suomessa olevan Dante-maalauksen proveniensi ei selvinnyt täysin, joten tähän aiheeseen voisi vielä perehtyä tarkemmin esimerkiksi suvun vanhoja perunkirjoja jäljittämällä ja tutkimalla, onko Dante-maalaus siirtynyt aiemmin perintönä suvussa. Spekuloinnin asteelle puolestaan jäi, miksi Soldan on valinnut kopioitavakseen juuri Maignanin Dante-aiheisen maalauk-

sen, joten tähän aiheeseen voisi vielä pureutua yksityiskohtaisemmin esimerkiksi selvittämällä, ovatko muut *Le Dante rencontre Mathildan* kopioineet, kopioarkistoista löytyneet taiteilijat opiskelleet saman opettajan johdolla. Toisaalta tähän kysymykseen vastauksen löytäminen ei vielä selitä sitä, miksi Maignan on alun perin valinnut teoksensa aiheeksi kohtauksen *Divina Commedia*. Taustalla lienevät yhteiskunnallis-poliittiset syyt, mahdollisesti teologisetkin. Hyvänä teemaan johdattajana saattaisi toimia Albert Counsonin teos *Dante en France*<sup>290</sup>. Toin tutkimuksessani esille myös joitakin muiden taiteilijoiden Dante-aiheita, joten aihe on selvästi ollut pinnalla vielä 1800-luvulla, ja yksi lisäselvitysten aihe voisi olla tämän syyn selvittäminen.

Perinteinen taidehistoriallinen tutkimustapa olisi syventyä Maignanin *Le Dante rencontre Mathilda* -maalauksen ikonologiaan *Divina Commedian* pohjalta ja tarkastella Matildan hahmoa esimerkiksi miehisen halun ja katseen kohteena. Mielenkiintoista olisi perehtyä yksityiskohtaisesti Pariisin Salonkiin myynnin ja markkinoinnin näkökulmasta. Mielestäni myös nykypäivän elokuvafestivaaleja, esimerkiksi Cannesia ja Berliiniä, voisi olla hedelmällistä tarkastella Pariisin Salongin perillisinä, onhan elokuvajuhlissa monia Salongista tuttuja elementtejä: merkitys taiteilijan/ohjaajan uralle, maineen saaminen menestyksen kautta, sosiaalinen ja näyttäyty-misen aspekti, juryttaminen, kohuteokset ja niin edelleen.

Perehdyin tutkimuksessani myös attribuoinnin historiaan ja teoriaan, joten näen yhtenä mahdollisena jatkotutkimusaiheena sen, kuinka attribuoinnin metodiikkaa voisi kehittää. Aineopintotasolla psykologiaa opiskelleena koen, että esimerkiksi neuro- ja kognitiotieteellisessä tutkimuksessa aivojen toiminnasta saatujen tulosten avulla esimerkiksi muotoanalyysiä voisi kehittää, mistä näin ollen olisi hyötyä teosattribuointien tekemisessä.

Taideteoksen attribuointi on pitkäkestoinen prosessi, jossa saa varautua yllätyksiin. Parhaimmillaan se on kiehtovaa, antoisaa, sytyttävää ja mielenkiintoista salapoliisityötä, jossa pääsee solmimaan uusia kontakteja asiantuntijoiden kanssa ja rakentamaan omaa asiantuntemustaan. Se on tarkkaavaista katsomista, kysymysten näkemistä, uuden tiedon lähteille hakeutumista, kaivautumista arkistoihin ja riemua uuden tiedon löytymisestä. Tutkimus ottaa välillä askelia, välillä suorastaan harppauksia eteenpäin. Haastavimmillaan tutkimustyö taas voi olla hyvin hidasta, paikallaan polkevaa odottelua ja epävarmuutta siitä, viekö johtolanganpätkä minnekään. Ongelmia voivat aiheuttaa esimerkiksi kielimuuri, kadonneet tiedot, tiedonsaannin epävarmuus ja/tai hitaus sekä maantieteelliset ja resursseista aiheutuvat rajoitukset tutkimuksen täysipainoiselle tekemiselle. Sinnikkäällä ja periksi antamattomalla asenteella ja uteliaalla luonteella voi kuitenkin saavuttaa merkittäviä tuloksia, minkä uskon oman tutkimukseni lukijalleen osoittavan.

---

<sup>290</sup> Ks. Counson 2010 (1906).

## Lähteet

### Painamattomat lähteet

Archives des Musées Nationaux (AMN), Pariisi

\*2HH31

Enregistrement des copies exécutées dans les galeries du Luxembourg

Helsingin yliopisto (HY)

Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos (FHKT)

Marina Catani, 1994. *Åkta eller falsk Edelfelt? Om verifieringsproblematik*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma.

Helsingin yliopiston kirjasto, Helsinki (HYK)

J.A.G. Acken kirjekokoelma, Acke II (Coll. 3)

Venny Soldan-Brofeldtin kirjeet Eva Topelius-Ackelle.

Jyväskylän yliopisto (JY)

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos (TK)

Helena Hätönen, 1992. *Venny Soldan-Brofeldtin raamatullisaiheinen maalaustaide*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma.

Tiina Koivulahti & Maarit Hakkarainen, 2000. *Kuopion taidemuseon Toivolan kokoelman vanha eurooppalainen taide*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma.

Tiina Koivulahti & Maarit Hakkarainen, 2007. *Eurooppalaisen taideperinnön jakajat – Suomi Saksan kansallissosialistien anastaman taiteen vastaanottajamaana*. Taidehistorian lisensiaattintyö.

Kansallisarkisto, Helsinki (KA)

Alma Maria Soldanille tulleet kirjeet (IA6e)

Tekijän arkisto (TA)

Barbro Werkmästerin kirje tekijälle 8.3.2010.

Dapsens Auctions, huutokauppaluettelo 23.3.1986 (osakopio).

Galerie Koller Zürich, Koller Auktionen -huutokauppaluettelo 8.11.1974 (osakopio).

Heidi Gerischin kirje tekijälle 14.7.2011.

Kopio perunkirjoituksesta.

Kopio perunkirjoituksen muistiinpanosivuista.

Kopiot Sotheby'sin vuoden 1981 (6.5) huutokauppaluettelon sivuista.

Maalauksen omistajan kirjoittama (12.2.2007 tekijälle antama) dokumentti maalauksen vaiheista.

Musée de Picardiasta tulleet dokumentit.

Musée de Picardiasta tulleet biografiatiedot.



Musée de Picardiasta tulleet luettelotiedot.

Turun yliopisto (TY)

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos (HKT)

Päivi Kiiski, 1984. *Kopioiden muuttuvia tehtäviä autonomian ajan Suomessa*. Taidehistorian pro gradu -tutkielma.

## Sähköinen kirjeenvaihto

Tekijän arkisto

Véronique Alemanyn sähköpostiviesti tekijälle 10.6.2010.

Elsa Badie Modirin sähköpostiviesti tekijälle 5.5.2010.

Laure Dalonin sähköpostiviesti tekijälle 16.11.2009.

Sebastian Goetzin sähköpostiviesti tekijälle 15.5.2007.

Sophie Hawkinsin sähköpostiviesti tekijälle 15.4.2007.

Valerie Hoytin sähköpostiviestit tekijälle 17.5.2011 ja 18.5.2011.

Helena Hätösen sähköpostiviestit tekijälle 21.2.2007 ja 9.11.2009.

Paul Hörhammerin sähköpostiviestit tekijälle 14.2. ja 16.2.2007.

Riitta Konttisen sähköpostiviestit tekijälle 15.2.2007 ja 19.2.2007.

Bernard Krespinen sähköpostiviesti tekijälle 28.2.2011.

Minna-Maarit Kytöviidan sähköpostiviesti tekijälle 30.1.2012.

Johanna Lindforsin sähköpostiviesti tekijälle 14.2.2007.

Solveig Lindqvistin sähköpostiviestit tekijälle 19.11.2009, 7.1.2010 ja 15.1.2010.

Maalauksen omistajan sähköpostiviestit tekijälle 14.4.2007 ja 18.4.2010.

Philippe Mariot'n sähköpostiviestit tekijälle 9.11.2009, 10.11.2009 ja 1.12.2009.

Giulia de Regen sähköpostiviesti tekijälle 23.4.2010.

Seppo Salvianderin sähköpostiviesti tekijälle 17.2.2007.

Harri Silanderin sähköpostiviesti tekijälle 18.2.2007.

Lucian Simmons'in sähköpostiviesti tekijälle 1.12.2009.

Christian Stutzin sähköpostiviesti tekijälle 21.5.2010.

Tuija Tervon sähköpostiviesti tekijälle 14.2.2007.

## Suullisia tietoja antaneet

Cabillic, Isabelle, suunnittelija, maalaustyöpajojen johtaja, Centre de recherche et de restauration des musées de France, Pariisi.

Maalauksen omistaja.

## Painetut lähteet ja kirjallisuus

Ahtola-Moorhouse, Leena, Eskelinen, Kirsi & Sinisalo, Soili. 1997. *Naisten huoneet. Taidetta Ateneumin kokoelmista 1840–1950*. [Helsinki]: Ateneum.

Alemany-Dessaint, Véronique, 1996. ”Albert Maignan” teoksessa *The Dictionary of Art. 20, Mächtig to Medal* (editor Jane Turner) New York: Grove.

Alexis, 1893. Ingeborg Westfelt-Eggertz. *Idun. Praktiskt Veckotidning för Kvinnan och Hemmet* (IDPV) 29.12.1893 no 52.

Alighieri, Dante, 1963. *Jumalainen näytelmä. Divina Commedia*. Suomentanut Elina Vaara. Porvoo/Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Alighieri, Dante, 2000. Jumalainen näytelmä. Suomentanut Eino Leino. Ilmestyi ensimmäisen kerran kolmiosaisena vuosina 1912–14. Helsinki: Kustannusyhtiö Otava.

*Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 1997. Band 15, Bucki-Campagnari. Leipzig/München: K. G. Saur.

*Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 2002. Band 32, Ebersbach-Eimbke. Leipzig/München: K. G. Saur.

Ander, Emil, 1915. Ingeborg Westfelt-Eggertz. *Idun* (ID) 1915 no 22.

Anderson, Jaynie, 1996. ”Connoisseurship. Western World (ii) Development.” Teoksessa *The Dictionary of Art* (ed. Jane Turner), vol 7.

Armas, Genaro C., 2008. Detecting a Real van Gogh Painting from a Fake. <[http://www.msnbc.msn.com/id/26156167/ns/technology\\_and\\_science-innovation/t/detecting-real-van-gogh-painting-fake#.Tx1VVfnJY5c](http://www.msnbc.msn.com/id/26156167/ns/technology_and_science-innovation/t/detecting-real-van-gogh-painting-fake#.Tx1VVfnJY5c)> (15.8.2011).

Art Authentication, 2008. <<http://www.pbs.org/wgbh/nova/tech/art-authentication.html>> (15.8.2011).

Barricelli, Jean-Pierre, 2000. ”Illustrations, Modern.” Teoksessa *The Dante Encyclopedia*. Edited by Richard Lansing. New York & London: Garland Publishing, Inc. S. 502–505.

Base de Données Archim, Archives Nationales de Paris.

Albums photographiques des œuvres d'art achetées par l'Etat, principalement aux Salons á Paris.

<<http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/albumsdesalons.htm>> (käytetty ensimmäisen kerran 24.9.2009).

Maignan, *Le Dante rencontre Mathilda* (1881)

<[http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/archim/0006/dafanch99\\_765113\\_2.jpg](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/archim/0006/dafanch99_765113_2.jpg)> (24.5.2009).

Beal, Rebecca S., 2000. ”Venus.” Teoksessa *The Dante Encyclopedia*. Edited by Richard Lansing. New York & London: Garland Publishing, Inc. S. 854-855.

Bénédictite, Léonce [1894]. *Le Musée du Luxembourg*. Paris: L. Baschet. Digitoitu, internetosoite: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56271312/f65>> (6.5.2010).

Blouin Art Info: Blouin Art Sales Index. <<http://artsalesindex.artinfo.com/asi/lots/874172>> (28.10.2011).

Boime, Albert, 1986. *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven and London: Yale University Press.

Bonfantini, Massimo A. & Proni, Giampaolo, 1983. "To Guess or Not To Guess?" Teoksessa *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Sebeok, Thomas A. & Eco, Umberto (eds.) Bloomington: Indiana University Press.

Brownlee, Kevin, 2000. "Proserpina." Teoksessa *The Dante Encyclopedia*. Edited by Richard Lansing. New York & London: Garland Publishing, Inc. S. 717–718.

Caprettini, Gian Paolo, 1983. "Peirce, Holmes, Popper." Teoksessa *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Sebeok, Thomas A. & Eco, Umberto (eds.) Bloomington: Indiana University Press.

Carrier, David, 2003. "In Praise of Connoisseurship." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 61, No. 2, Spring 2003, s. 159–169. DOI: 10.1111/1540-6245.00103.

Castelnuovo, Enrico, 1996. "Connoisseurship. Western World. (i) Introduction." Teoksessa *The Dictionary of Art* (ed. Jane Turner), vol. 7.

Cervigni, Dino, 2000. "Leah." Teoksessa *The Dante Encyclopedia* Edited by Richard Lansing. New York & London: Garland Publishing, Inc. S. 560.

Christie's: Sale 6726/Lot 103. Victorian Pictures. George Dunlop Leslie, R.A. (1835–1921) Matilda - Dante, Purgatorio, Canto 28. <[http://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=4111846](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4111846)> (28.10.2011).

Cioffi, Caron, 2000a. "Leander." Teoksessa *The Dante Encyclopedia* Edited by Richard Lansing. New York & London: Garland Publishing, Inc. S. 560–561.

Cioffi, Caron, 2000b. "Matelda". Teoksessa *The Dante Encyclopedia* Edited by Richard Lansing. New York & London: Garland Publishing, Inc. S. 599–602.

Counson, Albert, 2010. *Dante en France*. Charleston, SC: BiblioBazaar. (Alkuperäisen julkaisutiedot: Paris, Fontemoing: Erlangen, Fr. Junge, 1906.)

Dante. *Gale Online Encyclopedia*. Detroit: Gale. From *Literature Resource Center*. <<http://go.galegroup.com/ps/start.do?p=LitRC&u=jyva>> (16.5.2011).

Davis, Natalie Zemon, 1997. *Kolme naista, kolme elämää 1600-luvulla*. Suomentanut Jaana Iso-Markku. (Alkuteos: *Women on the Margins. Three Seventeenth-Century Lives*) Helsinki: Otava.

Département des Arts graphiques. Paris: Musée du Louvre <<http://arts-graphiques.louvre.fr/fo/visite?srv=mfc&idFicheOeuvre=124040>> (10.2.2010).

Divine Comedy. *Wikipedia. The Free Encyclopedia*. <[http://en.wikipedia.org/wiki/Divine\\_Comedy](http://en.wikipedia.org/wiki/Divine_Comedy)> (18.5.2009).

Dumas, F.-G. [François Guillaume], 1880. *Catalogue Illustré du Salon 1880*. Paris: L. Baschet. DigiToitu, internetosoite: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k213779f.image>> (28.10.2010).

Dumas, F.-G. [François Guillaume], 1881. *Catalogue Illustré du Salon 1881. Troisième année*. Paris. <<http://www.archive.org/details/catalogueillustr1881soci>> (24.5.2009).

Dumas, F.-G. [François Guillaume] (1883) *Catalogue Illustré du Salon 1883*. Paris. DigiToitu, internetosoite <<http://www.archive.org/details/catalogueillustr1883soci>> (28.10.2011).

Dumas, F.-G. [François Guillaume], 1884a. *Catalogue Illustré du Salon 1884*. Paris. DigiToitu, internetosoite: <<http://www.archive.org/details/catalogueillustr1884soci>> (28.10.2011).

Dumas, F.-G. [François Guillaume], 1884b. *Livret Illustré du Musée du Luxembourg*. Paris: L. Baschet. DigiToitu, internetosoite <<http://www.archive.org/details/livretillustrdu01dumagoog>> (28.10.2011).

Duro, Paul, 1983. *The Copy in French Nineteenth Century Painting*. Presented for the degree of Doctor of Philosophy. [Essex]: University of Essex.

Duro, Paul [tuntematon]. Copy. *Grove Art Online. Oxford Art Online*. <<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T019393>>. (20.10.2011).

Ebitz, David, 1988. "Connoisseurship as Practice". *Artibus et Historiae*, Vol. 9, No. 18, 1988, s. 207–212. <<http://www.jstor.org/stable/1483344>> (28.4.2011).

Eco, Umberto (1983) "Horns, Hooves, Insteps: Some Hypotheses on Three Types of Abduction." Teoksessa *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Sebeok, Thomas A. & Eco, Umberto (eds.) Bloomington: Indiana University Press.

*The Economist*, 2008. Art Forgeries. The computer says no. Image processing could help to identify artists by their brushstrokes. <<http://www.economist.com/node/11877571>> (15.8.2011).

Elomaa, Hanna, 2001. "Mikrohistoria johtolankojen jäljillä." Teoksessa *Kulttuurihistoria. Johdatus tutkimukseen*. Toim. Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki. Helsinki: SKS.

Fiske, Willard & Koch, Theodore Wesley, 1898–1900. *Cornell University Library. Catalogue of the Dante Collection. Volume II Part II. Works on Dante (H-Z)*. Ithaca, New York. DigiToitu, internetosoite: <<http://www.archive.org/details/cataloguedantec06librgoog>> (13.1.2011).

Från den finska konstnärskolonin i Paris. *Helsingfors Dagblad* (HDbl) 26.6.1886.

*Gazette des Beaux-Arts*, 1909. 51<sup>e</sup> année. 2<sup>e</sup> semestre. DigiToitu, internetosoite: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6111270c.image.langEN.r=Gazette%20des%20beaux-arts>> (5.9.2011).

Gibson Wood, Carol Jayne, 1982. *Studies in the Theory of Connoisseurship from Vasari to Morelli*. The Warburg Institute. University of London, September 1982.

Ginzburg, Carlo, 1996. *Johtolankoja. Kirjoituksia mikrohistoriasta ja historiallisesta metodista*. Suomentanut Aulikki Vuola. [Helsinki]: Gaudeamus.

Ginzburg, Carlo, 2007. Juusto ja madot. 1500-luvun myllärin maailmankuva. Suomentanut Aulikki Vuola. (Alkuteos *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500.*) Helsinki: Gaudeamus (Yliopistopaino).

Grandmougin, C. [Charles], 1885–1902. ”Maignan”. *La grande encyclopédie. Inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts par une société de savants et de gens de lettres.* Tome vingt-deuxième, Lemot – Manzoni. Éditeur scientifique Camille Dreufys. Paris: H. Lamirault. Digitoitu, internetosoite: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k24657z/f991>> (6.5.2010).

Happonen, Sirke, 2007. *Vilijonka ikkunassa. Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike.* [Helsinki]: WSOY.

Holbrook, Richard Thayer, 1911. *Portraits of Dante from Giotto to Raffael. A Critical Study, With a Concise Iconography.* London: Philip Lee Warner, Publisher to the Medici Society Ltd. Boston and New York: Houghton Mifflin Company. Digitoitu, internetosoite: <<http://www.archive.org/details/portraitsofdante00holb>> (13.1.2011).

Hätönen, Helena, 2001. ”Venny Soldan-Brofeldt” teoksessa *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Arki- ja pyhäpuvussa.* Toim. Helena Sederholm et al. Espoo: Weilin + Göös.

Hörhammer, Arja, 2001. ”Miten taide liikkuu” teoksessa *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Arki- ja pyhäpuvussa.* Toim. Helena Sederholm et al. Espoo: Weilin + Göös.

Joconde. Portail des collections des musées de France.  
<<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>> (hakusana: dante alighieri) (28.10.2011).

John William Waterhouse: Pictures by J.W. Waterhouse. Dante and Beatrice.  
<<http://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/dante-beatrice-1915/?r=%2fpictures%2fsearch%2f%3fk%3dbeatrice>> (11.1.2012).

Koch, Theodore Wesley, 1900. *Cornell University Library. Hand-list of Framed Reproductions of Pictures and Portraits Belonging to the Dante Collection.* Ithaca, New York. Digitoitu, internetosoite: <<http://www.archive.org/details/cu31924032311080>> (13.1.2011).

Konstföreningens exposition. *Helsingfors Dagblad* (HDbl) 16.11.1884.

Konstföreningens årsexposition. *Helsingfors Dagblad* (HDbl) 27.10.1887.

Konstnärgillets exposition. *Hufvudstadsbladet* (Hbl) 13.12.1887.

Konttinen, Riitta, 1988. *Suomalaisia naistaiteilijoita 1880-luvulta.* Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Konttinen, Riitta, 2002. *Boheemielämä. Venny Soldan-Brofeldtin taiteilijantie.* Nidotun laitoksen ensimmäinen painos. Julkaistu ensimmäisen kerran vuonna 1996. Helsinki: Otava.

Kortelainen, Anna, 2002. *Albert Edelfeltin fantasmagoria: nainen, ”Japani”, tavaratalo.* Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Levenson, Rustin S., 2004. “Examining the Techniques and Materials of Paintings.” (Chapter 12) in *Expert Versus The Object. Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts.* Spencer, Ronald D. (Editor). Cary, NC, USA: Oxford University Press.

- Lilius, Elisabeth, 2002. *Hanna Frosterus-Segerstråle*. Hämeenlinnan taidemuseon julkaisuja 1/2002. Suomentanut Susanne Lehtinen. Hämeenlinna: Hämeenlinnan taidemuseo.
- Lindberg, Ossian, 1996. ”Konstförfalskningens definition.” teoksessa *Näköalapaikalla. Aimo Reitalan juhlakirja. Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier 17*. Toim. Anna Ruotsalainen. Helsinki: Taidehistorian seura – Föreningen för Konsthistoria.
- Literatur och Konst. *Åbo Tidning* (ÅT) 23.5.1886.
- Lundström, Marie-Sofie, 2007. *Travelling in a Palimpsest. Finnish Nineteenth-Century Painters' Encounters with Spanish Art and Culture*. Turku: Painosalama Oy.
- Madonna. Onni Okkosen eurooppalainen kokoelma*, 2001. Toim. Eino Nieminen. Joensuu: Joensuun taidemuseo.
- Maginnis, Hayden B. J., 1990. ”The Role of Perceptual Learning in Connoisseurship: Morelli, Berenson, and Beyond.” *Art History*, March 1990, Vol. 13, No. 1, s. 104–117. Luettavissa *Academic Search Elite*, EBSCOhost -palvelun kautta. (28.4.2011).
- Mainardi, Patricia, 1993. *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*. Cambridge: University Press.
- Martinez, Ronald L. & Durling, Robert M., 2003. *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Volume 2. Purgatorio*. Oxford: University Press.
- Melius, Jeremy, 2011. ”Connoisseurship, Painting and Personhood.” *Art History*, April 2011 Vol. 34 No. 2, s. 288–309. DOI: 10.1111/j.1467-8365.2011.00820.x. (28.4.2011).
- Milner, John, 1988. *The Studios of Paris. The Capital of Art in the Late Nineteenth Century*. Second Printing 1989. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- MOT Collins English Dictionary 3.0. <<http://mot.kielikone.fi/mot/jyu/netmot.exe>> (19.5.2011).
- MOT Gummerus Uusi suomen kielen sanakirja 1.0. <<http://mot.kielikone.fi/mot/jyu/netmot.exe>> (15.5.2011).
- Muir, Edward, 1991. ”Introduction.” Teoksessa *Microhistory and the Lost Peoples of Europe*. Edited by Edward Muir and Guido Ruggiero. Translated by Eren Branch. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Musée du Luxembourg: History. Paris: Musée du Luxembourg <<http://www.museeduluxembourg.fr/en/le-musee/histoire/>> (17.11.2011).
- Nassar, Eugene Paul, 2000. ”Illustrations, Medieval and Renaissance” Teoksessa *The Dante Encyclopedia* s. 498–502.
- Nékrologie. *Revue de Champagne & de Brie* (RCB) 1898, Vingt-Deuxieme Annee – Deuxieme serie. Tome dixieme.
- Notice des peintures, sculptures et dessins de l'école modern. Exposés dans les galeries du Musée National du Luxembourg*, 1881. Paris.
- Digitoitu, internetosoite: <<http://www.archive.org/details/noticedespeintu01unkngoog>> (11.3.2011).

*Notice des peintures, sculptures et dessins de l'école modern. Exposés dans les galeries du Musée National du Luxembourg*, 1882. Paris.

Digitoitu, internetosoite: <<http://www.archive.org/details/noticedespeintu01luxegoog>> (11.3.2011).

*Notice des peintures, sculptures et dessins de l'école modern. Exposés dans les galeries du Musée National du Luxembourg*, 1886. Paris.

Digitoitu, internetosoite: <<http://www.archive.org/details/noticedespeintu02unkngoog>> (11.3.2011).

Notiser för dagen. Hufvudstaden. *Hufvudstadsbladet* (Hbl) 13.12.1887.

Notiser för dagen. Hufvudstaden. *Hufvudstadsbladet* (Hbl) 21.1.1890.

O'Connor, Francis V., 2004. "Authenticating the Attribution of Art Connoisseurship and the Law in the Judging of Forgeries, Copies, and False Attributions." (Chapter 1) in *Expert Versus The Object. Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*. Spencer, Ronald D. (Editor). Cary, NC, USA: Oxford University Press.

Opperman, Hal, 1990. "The Thinking Eye, The Mind That Sees: The Art Historian as Connoisseur." *Artibus et Historiae*, Vol. 11, No. 21, 1990, s. 9–13. <<http://www.jstor.org/stable/1483380>> (28.4.2011).

Raffa, Guy P., 2009. *The Complete Danteworlds. A Reader's Guide to the Divine Comedy*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

RMN, Réunion des Musées Nationaux (Musée d'Orsay). Album de 500 célébrités contemporaines - collection Félix Potin.

<<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=16&FP=32981291&E=2K1KTSXGCOKS&SID=2K1KTSXGCOKS&New=T&Pic=11&SubE=2C6NU04W97RX>> (23.1.2012).

Roskill, Mark, 1976. *What is Art History?* Chapter One: "The Attribution of Paintings: Some Case Histories." London: Thames and Hudson.

Schoultz, Solveig von, 1980. *Hanna. Äidin muotokuva*. Suomentanut Kyllikki Villa. Porvoo, Helsinki, Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Sebeok, Thomas A. & Umiker-Sebeok, Jean, 1983. "'You Know My Method': A Juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes." Teoksessa *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*. Sebeok, Thomas A. & Eco, Umberto (eds.) Bloomington: Indiana University Press.

Seigneur, Maurice Du, 1881. *L'art et les artistes au Salon de 1881. Avec une introduction sur les critiques des Salons depuis leur origine*. Paris: Paul Ollendorff. Digitoitu, internetosoite: <<http://www.archive.org/stream/lartetlesartiste00duse#page/n5/mode/2up>> (12.9.2009).

*Studier i äldre utländsk konst i finländska och svenska museer. Jubileumssymposium i Villa Gyllenberg 2005 - Perehtyminen vanhaan maalaustaiteeseen suomalaisissa ja ruotsalaisissa museoissa. Juhlasymposium Villa Gyllenbergissä 2005*, 2007. Acta Gyllenbergiana, 6. Helsingfors: Signe och Ane Gyllenbergs stiftelse.

Taidemuseo Meilahti: Bäcksbakan kokoelma 19.12.2006–18.2.2007.

<<http://www.taidemuseo.fi/suomi/meilahti/ohjelma/bacsbacka.html>> (2.11.2009).

Taiteilijaseuran näyttelystä. *Uusi Suometar* (US) 5.10.1887.

Thieme, U[rich]. & Becker, F[elix]., [1967]. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler* (Fünfter Band). Leipzig: Veb E.A. Seemann Verlag.

Vakkari, Johanna & Ervamaa, Jukka, 2001. ”Taiteen ajoitus ja teoksen tekijä.” Teoksessa *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Arki- ja pyhäpuvussa*. Toim. Helena Sederholm et al. Espoo: Weilin + Göös.

Vakkari, Johanna, 2006. *Lähde ja silmä. Kuvataiteen tuntemuksen historiaa ja perusteita*. Palmennia-sarja. 2. painos. Helsinki: Yliopistopaino.

Vakkari, Johanna, 1998. ”Taideteosten attribuointi. Tekijän tunnistaminen.” Teoksessa *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta ja Ville Lukkarinen. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.

Vuojala, Petri, 1997. *Pathosformel. Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

White, Harrison C. & White, Cynthia A., 1965. *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*. New York, London, Sydney: John Wiley & Sons, Inc.

Wolff, Janet, 1981. *The Social Production of Art*. London: Macmillan.

*Word Histories and Mysteries. From Abracadabra to Zeus*, 2004. From the Editors of the American Heritage Dictionaries. (Patrick Taylor, Project editor.) Boston, New York: Houghton Mifflin Company.



## Liitteet

*Liite 1. Alighieri: Jumalainen näytelmä (2000). Kiirastuli, kahdeksaskolmatta laulu.*

Nyt tahdoin tutkia ma tarkkaan metsän  
tuon jumalaisen, kirjavan ja sankan,  
mi kaihti katsehelta aamun uuden.

Siks viipymättä jätin reunan jyrkän  
ja verkkaan, verkkaan, tasamaata kuljin  
taholta jokaiselta tuoksuvata.

Suloinen ilma, jok' ei muutu koskaan,  
otsaani onnellista leyhytteli  
hyväillen, hiljaa, niinkuin tuuli lempee,

min tietä lehdet herkäät, väreilevät  
taholle sille kaikki taipui, jonne  
ens varjonsa tuo pyhä vuori heittää;

sijaltaan siirtyneet ne eivät sentään  
niin paljon, että pikkulinnut laanneet  
ois oksapuilla laulutaithestaan,

vaan vastaan ottivat ne riemurinnoin  
ja laulain ensi leyhkät lehvästöhön,  
min basso säesteli heidän virttään,

kuin puulta puulle piinjametsän humu  
rannalla Chiassin kasvaa, koska irti  
sirocco sinkoo kädest' Aeoluksen.

Niin kauas ikimetsän helmaan käynyt  
jo olin verkkaan vaeltain, ett' enää  
tuloni kohtaa löytää ois en voinut.

Kas, silloin puro askeleeni esti,  
min aallot armaat rantojensa heinää  
taholle vasemmalle huojutteli.

Muu vesi puhtain meidän maailmassa  
sekoitetulta tuntunut ois varmaan  
tuon rinnalla, mi mitäkään ei salaa,

sen vaikk' on juoksu tumma, tumma iki,  
ainaisen alla siimeksen, mi päästä

säteitä sinne kuun, ei päivän koskaan.

Ma seisahduin ja silmän juosta annoin  
yl' aaltojen ja moninaista katsoin  
ma kukkeutta puiden toukokuisten.

Ja mulle sieltä näkyi, niinkuin näkyy  
äkisti seikka, jonka kummastelu  
muut kaikki karkoittavi mielen mietteet,

nyt Nainen, joka yksin kulki, lauloi  
ja taittoi kukan taas ja toisen taittoi  
polultaan, joka niitä täynnä kukki.

”Oi, kaunis Nainen, joka lämmittelet  
säteissä lemmen, kuten kertoo piirtees,  
jotk' olla tapaa sielun heijastajat,

suvaitse tulla lähemmäksi rantaa  
ja edetä niin paljon, että kuulen,  
sa mitä laulat.” Noin ma hälle lausuin.

Ja jatkoin: ”Muistutat Proserpinasta,  
millainen, missä oli hän, kun äiti  
kadotti hänet, hän taas kukkakevään.”

Kuin nainen karkeloiva kohti liukuu  
likellä jalat toisiaan ja maata  
ja tuskin toista eteen toisen siirtää,

niin punakelta-kukkain päällä kulki  
mua kohti hän nyt lailla nuoren neitseeseen,  
mi ujut painaa alas silmäluomet;

ja täysin tyydytti hän toiveheni  
lähelle tullen niin, ett' ääni lempee  
minulle soi ja sanat laulun kantoi.

Kun ehtinyt hän oli siihen, missä  
jo heinää aallot puron kauniin huuhtoi,  
mun palkitsi hän nostamalla katseen.

En luule, että moinen hohti valo  
alt' Aphrodiiten luomen, koska häntä  
haavoitti Amor-poika vasten tapaa.

Hymyili rannalta hän oikealta  
ja sormi kukkasia kirjavia,  
ylänkö joita siemenettä kasvaa.

Vain kolme askelt' oli poikki puron,  
mut Hellespontoa, mi tautta Xerxeen  
on vielä tutkain ihmis-ylpeyden,

enempi vihannut ei lie Leander,  
kun erotti se Sestoon ja Abydoon,  
kuin minä vettä, jota tieni esti.

Hän lausui: ”Oudot täällä ootte, ehkä  
kun hymyilen ma tienohossa, joka  
pesäksi valittu on ihmiskunnan,

te kummastutte, epäröitte hiukan;  
mut valon antaa psalmi '*Delectasti*',  
mi teiltä ymmärryksen pilvet poistaa.

Ja sa, mi eellä käyt ja pyysit mua,  
sa lausu, muuta mitä kuulla halaat  
ja heti vastaan sulle, sikskuin tyydyt.”

Ma hälle: ”Vesi ynnä metsän humu  
sotivat vastaan uutta uskoani,  
min sain ma jotain vastakkaista kuullen.”

Hän siks: ”Ma sanon, mikä syy saa aikaan  
sen seikan, joka kummastuttaa sua;  
näin poistan pilven sua kaihtavaisen.

Loi Hyvyys korkein, joka itsellensä  
vain kelpaa, hyväks ihmisen, ja hälle  
tään paikan pantiks ikirauhan antoi.

Syyn oman vuoks hän tääll' ei kauan ollut;  
syyn oman vuoksi itkuun, vaivaan vaihtoi  
hän leikit liedot, naurun viattoman.

Ett'eivät häiriöt, joit' alla vuoren  
luo huurut veen ja maan, nuo pyrkiväiset  
takaisin lämpöön voimiensa mukaan,

tekisi haittaa ihmiselle, vuori  
tää nous niin ylös korkeuteen, sit' että  
ei mikään häiritse, miss' on se kiinni.

Kun kuitenkin maanpiirin kaiken kautta  
ens taivaan kanssa liikkuu ilmakehä,  
mikäli ei sen esty kiertokulku,

päin tätä kukkulaa, mi taivahille  
vapaana nousee, ilman liike sattuu,  
niin että siitä soipi metsä sankka.

Ja kasvin voima, satutettu tälleen,  
nyt hedelmöittää itse ilman jaksaa,  
mi sitten kaartuen sen kauas kylvää.

Ja toinen pallonpuoli, ilmastonsa  
ja maansa laadun mukaan, luo ja siittää  
näin eri voimin eri puut ja yrtit.

Tään kuultuasi ällös ihmettele  
maan päällä siis, jos näkyväistä vailla  
siementä siellä juurtuu kasvi joku.

Ja tiedä, että pyhä niittu tämä,  
täys siementä on kaiken-kasvullista  
ja heelmää kantaa, maan mi pääll' ei heili.

Puroa tätä pulputa ei suoni,  
min huurut täyttäis hallan muuntelemat  
kuin virrat kuivaen tai kasvain vierii,

vaan ikilähteestä se ilmi läikkyy,  
Jumalan tahdosta taas saaden vettä  
niin paljon kuin se kadottaa suin kaksin.

Sen toinen haara voimaa vierittävi,  
mi poistaa kaiken synnin muiston, toinen  
jokaisen hyvän työn taas mieleen johtaa.

Toisaalla nimi sen on Lete, toisaall'  
Eunoë, vaan ei vaikuta sen voima,  
jos juoda sit' ei vuosta kummastakin,

ja maku sen muut herkut kaikki voittaa;  
nyt vaikka tiedonjanos tyydytetty  
jo olla voi ja vaieta mun aika,

suon sulle erään johtoväitteen vielä;  
et ehkä haasteloain halveksune,  
jos yli lupauksen se yltäneekin.

Ne, jotka muinoin kultakautta lauloi,  
sen olotilaa onnellista, varmaan

tään paikan Parnassolle uneksivat.

Tääll' oli syytön ensi ihmispari;  
tääll' ain on kevät, heelmät kaikkinaiset,  
on nektar myöskin, josta kaikki puhuu.”

Nyt taaksepäin ma Mestareihin käännyin,  
ja huomasin, he että kuunnellehet  
hymyillen oli viime lausehia;

taas sitten käänsin kasvot Naiseen sorjaan.