

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen	Laitos – Department Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Eero Smedman	
Työn nimi – Title Vaihdin: Kielitieteen ja semiotiikan käsitteitä visuaalisessa analyysissä.	
Oppiaine – Subject Taidehistoria	Työn laji – Level Pro gradu- tutkielma
Aika – Month and year 2013	Sivumäärä – Number of pages 52
Tiivistelmä – Abstract <p>Pro- gradu tutkielmassani haluan tuoda kielitieteen ”vaihdin”- käsitteen osaksi visuaalisen analyysin työkaluja. Keskityn tutkielmassani maalaustaiteeseen. ”Vaihdin” on kielitieteissä sana, jonka merkitys voi muuttua erilaiseksi, vaikka sen syntaksi pysyisi samana. Käsitteen lanseeraajaksi on nimetty tanskalainen kielitieteilijä Otto Jespersen, mutta se on esiintynyt myös venäläisen Roman Jakobsonin teksteissä. Maalaustaiteissa vaihdin on kuva-aihe tai objekti, jota jokin toinen taiteilija käyttää omassa tuotannossaan hyväkseen. Sen sisältö voi muuttua, vaikka lainatun objektin muoto säilyisi samankaltaisena. Yhtenä työni tarkoituksena oli tuoda semiotiikkaa ja visuaalista analyysia lähemmäksi toisiaan.</p> <p>Lähtökohtana oli saksalaisen taidehistorioitsijan Rudolf Wittkowerin teos <i>Allegory and the Migration of Symbols, Eagle and the Serpent</i> (1987). Hänen ajatuksensa diffusionismista ajoi minut teoksissa esiintyvien samankaltaisuuksien tutkimiseen.</p> <p>Visuaalisessa analyysissäni käytän hyväkseni 13 kuvaa, johon mahtuu niin suomalaista symboliikkaa kuin englantilaista figuurimaalausta. Suurin osa käyttämästäni kirjallisesta materiaalista oli teoreettista. Altti Kuusamon teos <i>Tyylistä tapaan</i> (1996) antoi Louis Hjelmsleviltä muokatun nelipaikkaisen merkkijaottelun, josta tuli minulle työkalu mahdollisten ”vaihtimien” tutkimiselle. Käytin myös hyväkseni eri biografeja, kun halusin tutkia taiteilijoiden omia intentioita.</p> <p>Visuaalisessa analyysissä <i>vaihdin</i> voi toimia siten, että teokseen lainattu objekti voi olla alkuperäisen kuvan kanssa samankaltainen. Sen sisältötaso voi kuitenkin vaihtua toiseen. Vaihdin- vaatii tutkijalta tuntemusta tutkittavasta kohteestaan ja sen tekijästä. Se voi toimia myös hyödyllisenä työkaluna, jos jollekin teoksessa olevalle objektille halutaan löytää jokin tietty kantakuva. Vaihdin on myös erotettava muunnoksesta tai toisinoista. Toisin kuin vaihdin, muunnelmat ovat mielestäni suorassa yhteydessä alkuperäiseen teokseen ja se voi olla myös helposti tunnistettavissa.</p>	
Asiasanat – Keywords Vaihdin, Wittkower, symboli, merkki, kuva-aihe.	
Säilytyspaikka – Depository JYX	
Muita tietoja – Additional information	

VAIHDIN

Kielitieteen ja semiotiikan käsitteitä visuaalisessa analyysissä

Eero Smedman

Pro- gradu tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taidehistoria

Taiteiden ja kulttuurin
tutkimuksen laitos

Syksy 2013

SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto
 - 1.1 Kohti tutkimusongelmaa 2
 - 1.2 Tutkimusnäkökulman muotoutuminen 3
 - 1.3. Aineiston rajausta ja keskeinen tutkimuskirjallisuus 5

2. Tutkielman teoreettiset lähtökohdat 6
 - 2.1 Kielitiedettä ja antropologiaa 6
 - 2.2 Nelipaikkainen merkkidistribuutio 10
 - 2.3. Tutkimuksen keskeiset termit 11
 - 2.3.1. Kuva 12
 - 2.3.2. Topos 13
 - 2.3.3. Symbolit 14
 - 2.3.4. Sanat ja vaihdin 16
 - 2.3.5. Vaihdin ja Wittkower 18

3. Vaihdin ja sen ilmeneminen 20
 - 3.1. Traditio vastaan satunnaisuus 20
 - 3.2. Oscar Parviainen ja *Viimeisten ihmisten kamppailu* 21
 - 3.3. Jean Auguste Dominique Ingresin *Jupiter ja Thetis* 22
 - 3.4. Samankaltaisuudet ja vaihdin 23
 - 3.5. Francis Bacon ja kuvat ilman narratiivia 26
 - 3.5.1 "Everything I do goes into painting" 26
 - 3.5.2 Vaihdin Francis Baconin tuotannossa 29

 - 3.6. Schjerfbeck vs. Parviainen vs. Bacon 32

 - 3.7. Keskustelua 35

 - 4.0 Tutkimuskirjallisuus 41

 - 5.0 Kuvaluettelo 43

 - 6.0 Liitteet 51

1. Johdanto

1.1. Kohti tutkimusongelmaa

Kandidaatintutkielmani käsitteli myöhäiskeskiajan maailmankuvaa Hieronymus Boschin teoksessa *Maallisten ilojen puutarha* (1503–1504). Tunnetusti Hieronymus Bosch asutti triptyykin keskipaneelin erilaisilla ”otuksilla”, joilla on piirteitä sekä eläin- että kasvimaailmasta. Aloin huomata näihin otuksiin liittyviä visuaalisia yhtäläisyyksiä Boschin ja hänen jälkeensä tulleiden alankomaalaisten taiteilijoiden tuotannossa; näiden vaikutusten jatkumo näytti etenevän 1500-luvun alusta aina 1600-luvulle. Vertailin Pieter Bruegel vanhemman (1525–1569) ja tämän seuraajien, kuten David Teniers nuoremman (1610–1690), tuotannon visuaalista ilmettä. Pieter Bruegelin *Dulle Griet* -teoksen (1562) erilaiset kammutukset ja David Teniers nuoremman *Pyhän Antoniuksen kiusaukset* -maalauksessa (1647) pyhimystä kiusaavat hirviöt muistuttivat Boschin luomia otuksia. Tämän havainnon ansiosta kiinnostuin alun perin visuaalisen samankaltaisuuden jatkumosta. Harrastan piirtämistä ja tunnun muutenkin työskentelevän parhaiten kuvien parissa. Siksi halusin tutkielman aiheeni kohdistuvan näihin intresseihin.

Minua ovat enemmän kiinnostaneet yksittäiset taiteilijat ja heidän tuotantonsa kuin tietyt tyyliuunnat, olkoonkin niin, että kyseinen taiteilija luettaisiin tietyn tyyliuunnan lipun alle. Tämä tuotantokeskeinen lähestymistapa toimi alun perin oman tutkielmani aiheen sytyttimenä. Ironista kyllä, löysin siis oman aiheeni jostain yleisestä, vaikka aiemmin olin kiinnostunut yksittäisistä ilmiöistä.

En kuitenkaan ollut pro gradu -tutkielmani aiheesta varma, kunnes sain tehtäväkseni esseen, joka käsitteli teemaa ja sen muunnelmia ja variaatioita. Kyseistä tehtävää käsittelemällä Pablo Picasson (1881–1973) ja Francis Baconin (1909–1992) tuotantoa esimerkkeinä käyttäen. Kun aloin selvittää teosten alkuperiä, niin tein kiinnostavan havainnon. Ne tavat, joilla Picasson ja Baconin innoitukset ja viittaukset liittyivät muihin teoksiin, osoittautuivat hyvin erilaisiksi. Vastakkain tuntui olevan kuvallinen traditio ja puhtaasti visuaalinen viittaus, joka

ei koskenut itse innoittavan aineiston alkuperäistä kontekstia. Tämä sai minut miettimään symbolien ja yksittäisten kuva- aiheiden alkuperää ja niiden käyttöä.

1.2. Tutkimusnäkökulman muotoutuminen

Alun perin tarkoitukseni oli luoda malli kuvien ja symbolien vaeltamisesta. Innoituksen sain saksalaisen taidehistorioitsijan Rudolf Wittkowerin (1901–1971) teoksesta *Allegory and the Migration of Symbols* (1987). Wittkowerin tutkimukset nojautuvat tuolloin pinnalle nousseeseen *diffusionismiin* eli kulttuurien leviämisteoriaan. Diffusionismi on kulttuuriantropologian alue, joka tutkii kulttuuripiirteiden leviämistä. Wittkower mainitsee diffusionistisen tutkimistavan olevan perusta ja yleisesti hyväksytty lähtökohta erilaisille keskusteluille ja tutkimuksille. Diffusionismin tarkoituksena oli löytää linkkejä eurooppalaisen ja ei-eurooppalaisen kulttuurin välille. Ajatus kehittyi rinta rinnan spontaanin ja itsenäisen kulttuurikehityksen kanssa. Tutkijoita kiinnosti, kuinka eri kulttuurien elementtejä oli löydettävissä muista sivilisaatioista. Adolf Bastian (1826-1905) kehitti 1800-luvulla teorian, joka käsitteli kulttuurin kehitystä evoluution tavoin. Bastianin mukaan samankaltaisia kulttuurisia piirteitä syntyi rinnakkain eri yhteisöjen välillä. Sekä diffusionismin että spontaanin kehityksen tutkiminen keskittyi alun perin alkukantaisiin kulttuureihin.¹

Diffusionismi kehittyi myös taidehistorian tutkimusmetodiksi. Eri karavaanitiet Aasian ja Euroopan välillä ovat toimineet todistuskappaleina diffusionismille. Wittkowerin mielestä eri teiden ja reittien selvittäminen on kuitenkin vain yksi osa diffusionismia. Hänen mukaansa oli otettava huomioon myös objektien, materiaalien ja artesaanien roolit. *Diffusion*-termi viittaa siihen, että vain kulttuurituotteet olisivat liikkuneet sivilisaatiosta toiseen. Kuitenkin kyseessä on myös ihmisten eri syistä johtuva siirtyminen alueelta toiselle. Näitä syitä voivat olla niin kansanvaellukset, sodankäynti, kaupankäynti yms.²

Alkuperäisenä tarkoitukseni oli luoda diffusionismin avulla kolmiosainen malli kuvien ja symbolien vaeltamisesta eli *migraatiosta*. Ensimmäisen kategorian

¹ Wittkower 1987, 10.

² Wittkower 1987, 11.

olisin kutsunut arkaaiseksi ja halusin esittää, kuinka erilaisia kulttuurituotteita oli siirtynyt eri kulttuurien artesaanien välillä. Tämä kategoria oli hyvin väljä, joten työni olisi kattanut taiteen kehityksen hyvinkin muutaman tuhannen vuoden ajalta. Lopulta tästä syystä luovuin diffusionismin käsitteestä; käsite kuitenkin toimi viitekehyksenä työni lopulliselle näkökulmalle.

Diffusionismin yhteydessä Wittkower puhui erilaisten kuvien ja symbolien *migraatiosta* eli vaeltamisesta. Itselleni oleellisena huomiona Wittkower mainitsee niin sanotun korkeakulttuurin osana kulttuuristen elementtien vaelluksesta. Tässä yhteydessä veisto- ja maalaustaidetta on vaikea erottaa uskonnollisista ja filosofisista käsitteistä. Siirtyessään toiseen kulttuuriin tärkeimmät muodolliset ja esittävät piirteet voivat pysyä samoina. Vastakohtana on sisällön muuttuminen sillä tavoin, että alkuperäistä versiota ei voi enää tunnistaa.³ Tässä yhteydessä Wittkowerin esimerkki *kotkasta ja käärmeestä* on hyvä ja omallekin työlleni sopiva. Lähtökohtana Wittkowerin esimerkille on kotkan ja käärmeen välinen taistelu, joka todennäköisesti vaikutti ihmisten mielikuvitukseen (Kuva 1). Tähän välienselvittelyyn on liitetty valon, pimeyden ja hyvän ja pahan vastakkainasettelu. Kyseistä symbolia on esiintynyt muinaisesta Babyloniasta niin Egyptiin, Intiaan kuin Kreikkaan ja Roomaan. Kyseinen symboli on esiintynyt erilaisissa kulteissa ja saanut myöhemmin kristillisiä tulkintoja. Rudolf Wittkower ei anna esimerkilleen *kantakuvaa*.⁴ Symbolin alkuperä on todennäköisesti hävinnyt ajan saatossa. Esimerkki kotkasta ja käärmeestä toimi tekstilleni ponnahduslautana.

Käsitteellä *vaeltaminen* kuvaan sitä, kuinka tietyt kuvat ja visuaaliset symbolit esiintyvät useissa eri tyylejä ja periodeja edustavien taiteilijoiden teoksissa. Mielenkiintoni kohteena ovat visuaaliset samankaltaisuudet ja niiden erottaminen alkuperäisestä kontekstistaan. Tarkastelen teoksista löytyviä visuaalisia elementtejä, jotka muistuttavat toisiansa, vaikka niiden tulkintasisällöt voivat erota toisistaan täysin. Vastaavasti sisällöt voivat pysyä samoina, mutta ilmaisutavat ja tyylit voivat olla erilaisia. Näitä samankaltaisuuksia on kuvailtu eli

³ Wittkower 1987, 3.

⁴ Wittkower 1987, 16- 31. *Kantakuva-termi esiintyy Tuula Karjalaisen teoksessa Kantakuvat: yhteinen muistimme, Helsinki: Maahenki 2009.*

termeillä ja teorioilla. Erwin Panofsky toi tässä yhteydessä esille *disjunktion*. Altti Kuusamo käsittelee samaa kysymystä termillä *topos*.

Haluan tuoda aiemmille tutkimus- ja tulkintavoille uutta näkökulmaa. Tähän tarkoitukseen olen soveltanut kahden kielitieteilijän käyttämää termiä *vaihdin*. Termi on alun perin peräisin tanskalaiselta Otto Jesperseniltä (1860–1943), mutta se esiintyy myös venäläisen Roman Jakobsonin (1896–1982) tuotannossa. Kielitieteessä *vaihdin* viittaa sanaan, joka saa eri käyttötilanteissa eri merkityksiä. Sanan muoto ei välttämättä kuitenkaan muutu. *Vaihdin* osoittautui työlleni oivaksi valinnaksi, mutta huomasin olevani haasteellisen työn edessä, sillä vaihdin-termin käyttöä ei löytynyt kielitieteiden ulkopuolella. Apuvälineeksi löysin Louis Hjelmslevin nelipaikkaisen merkkijaottelun, josta Altti Kuusamo oli muokannut kaavion.

1.3. Aineiston rajaus ja keskeinen tutkimuskirjallisuus

Olen valinnut maalaustaiteen työni kohteeksi. Rajauksia olen tehnyt siten, että työni ei käsitä taideteosten kopiointia. Esimerkkeinä, tai tapauksessani todistusaineistona, käytän kuva-aiheita, jotka ovat tunnettuja ja joista löytyy aineistoa. Työn helpottamiseksi päätin jättää pois taiteilijoiden teoksista puhtaasti koristeelliset elementit. Näin voin keskittyä tarkemmin itse kuva-aiheisiin ja teemoihin. Teoksissa koristeelliset elementit voivat korostaa kompositiota, mutta ikonografisten kuva-aiheiden liikkumista käsiteltäessä ne näyttivät jäävän kysymysten ulkopuolelle.

Esimerkkinä vaihtimen ilmenemisessä olen käyttänyt Auguste Dominique Ingresin (1780–1867) *Jupiter ja Thetis* -teosta vuodelta 1811 (Kuva 2). Haluan kuitenkin tuoda tutkielmaani myös kotimaista sävyä, joten olen valinnut kohteekseni suomalaisen taiteilijan Oscar Parviaisen (1880–1938) ja hänen symbolistisen teoksen *Viimeisten ihmisten kamppailu* (1913–1914) (Kuva 3).

Aiheeni tärkeimpänä innoittajana on toiminut Rudolf Wittkowerin esseekokoelma *Allegory and the Migration of Symbols* (1987). Kyseinen teos sisältää useita eri esimerkkejä symboleista ja käsittelee niiden historiaa, käyttöä ja maantieteellistä alkuperää. Wittkower pyrkii yhdistämään nämä eri aspektit toisiinsa, jotta niiden

tulkitsemisessa voitaisiin nähdä selkeä kokonaisuus. Tutkijan pääaiheena on toiminut italialainen barokkitaide ja arkkitehtuuri. Samalta tutkijalta olen käyttänyt myös tämän luennoista koottua teosta *Selected Lectures of Rudolf Wittkower: The Impact of Non-European Civilization on the Art of the West* (1989).

Erwin Panofskyn teos *Studies in Iconology – Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1972) ilmestyi alun perin 1939. Kuva-aihetulkintoineen ja valmiine malleineen teos auttoi vastauksien jäljille. Lukemalla kuvien merkityksistä saatoin saada jotain selville niiden vakiintuneista esitystavoista.

Tärkeäksi lähteeksi osoittautui Altti Kuusamon *Tyylistä tapaan* (1996). Teos käsittelee ikonografiaa semiotiikan näkökulmasta. Se myös ohjasi minut kuvien vaellushistorian äärelle, jonka alueella oma työni kulkee. Samasta teoksesta omaksuin Kuusamon muokkaaman nelipaikkaisen merkkijaottelun. Symbolin käsitettä selvensi Sari Kuuvan väitöskirja *Symbol, Munch and Creativity: Metabolism of Visual Symbols* (2002).

Tutkielmassani keskeisen *vaihdin*-käsitteen kohtasin alun perin Paul Ricouerin esseekokoelmasta (2000). Termin ensimmäinen käyttäjä oli Otto Jespersen ja se löytyi vuoden 1922 teoksesta *Language: Its Nature, Development and Origin*. Otto Jespersenin jälkeen Roman Jakobson käytti *vaihdin*-termiä kokoelmassaan *Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb, Selected Writings II, Word and Language*. Kyseinen kokoelma julkaistiin vuonna 1971.

2. Tutkielman teoreettiset lähtökohdat

2.1. Kielitiedettä ja antropologiaa

Kun valitsen jonkin teoreettisen lähtökohdan, haluan teorioiden tuottavan konkreettisia, testattavia esimerkkejä. Lähestymistapaani pohtiessani huomasin induktiivisen metodin olevan hyödyllisin. Induktiivinen metodi ottaa huomioon käsillä olevan materiaalin ja mahdollistaa jonkinlaisen mallin muodostamisen.

Tämän mallin avulla voin luoda alustavan hypoteesin, joka voi johtaa erilaisiin päätöksiin.⁵

Näiden väittämien kautta haluan tuottaa kommunikointia lähteiden ja ideoiden välille. Jo tutkimusongelman kehittämässä yritän pyrkiä siihen, että työni sisältö olisi joustava ja tarpeen tullen muutettavissa. Kun aloin työstää ajatuksiani olin varma työni aineistokeskeisyydestä ja totesin kvalitatiivisen tutkimuksen sopivan käyttööni. Kvalitatiivinen tutkimus mahdollistaa sen, että tutkimusongelmaa ei määritellä tiukasti viivaimen avulla. Olennainen piirre kvalitatiivisessa tutkimustavassa on se, että voi itse luoda tarpeen mukaan kysymyksiä aineiston avulla. Tavoitteenani on luoda niin sanottua ”keskustelevaa” teoreettista kehystä, jossa aineisto on dialogissa teorian kanssa.⁶

Esitän tutkimuksessani mallin kuvien liikkumistavoista. Käytän hyväkseni Rudolf Wittkowerin runsasta tuotantoa, mutta toisin kuin hän, en halua esittää vain yksittäisiä kuriositeetteja.⁷ Sovellan hänen ajatuksiaan luomalla niistä käyttämäni mallin. Näin saan ajatukseni ankkuroitua aiempaan tutkimuskirjallisuuteen ja loogiseen päättelyyn.⁸ Samalla otan kantaa esittämäni mallin soveltuvuuteen ja sen mahdollisiin puutteisiin. Nämä kaksi asiaa toimivat hypoteesin taustatekijöinä ja ottavat huomioon niin kritiikin kuin paikkansa pitävyyden.

Teoreettisia lähtökohtia työhöni oli löydettävissä sekä semiotiikasta että strukturalismista. Tietysti on muistettava, kuten Kuusamo toteaa, että taidehistorian tutkimuksen traditio itsessään on nojautunut kielen tutkimukseen.⁹ Itselläni ei kuitenkaan ole yhtymäkohtaa minkään tietyn koulukunnan kanssa. Sveitsiläisen kielitieteen tutkijan Ferdinand de Saussuren strukturalismista (1857–1913) hyödynnän joitakin käsitteitä. Vaikka Saussure ei itse käyttänyt struktuurin käsitettä, se syntyi hänen tekstiensä pohjalta. Tämä näkyi myös ranskalaisen antropologin Claude Levi-Straussin (1908–2009) teksteissä. Strauss halusi vertailla eri myyttien rakenteita siinä missä James Frazer (1854–1941) kuvaili myyttien sisältöä. Levi-Straussin tutkimustapa oli

⁵ Trochim 2006. (1.6.2012)

⁶ Saukkonen 2006.

⁷ Grabar 1992.

⁸ Saukkonen 2006.

⁹ Kuusamo 1996, 25.

merkitysrakenteiden tutkimuksen voitto muoto/sisältö-vastakohtaisuudesta. Yritän olla kuitenkin varovainen, sillä yritän pysyä omassa tutkimuksessani muodon ja sisällön piirissä. Semiotiikka voi tulla tässä avukseni, sillä se ottaa huomioon tutkimuskohteen ja kontekstin.¹⁰ Semiotiikassa taideteoksen voi tulkita merkiksi. Tällöin sen muotoon ja sisältöön liittyy vastaanottavuus. Kuten Jyri Vuorinen toteaa, Leo Tolstoin ajatuksiin viitaten, taideteokset toimivat merkitystasoltaan viestivällä tavalla eli kommunikatiivisesti.¹¹

Kielentutkimuksesta valjastan käyttööni arbitraarisuuden käsitteen. Arbitraarisuus tarkoittaa, että kielen merkit ovat mielivaltaisia.¹² Kun merkki kerran valitaan, siitä tulee sopimuksenvarainen. Tämä tarkoittaa myös sitä, että merkin käyttäjä ei voi keksiä merkitylle omia sanoja.¹³ Toisaalta de Saussuren ajatukset antavat ymmärtää, että merkkien tarkoitus on suhteessa siihen, missä kokonaisuudessa se esiintyy. Jos käytän esimerkkinä maalausta, sen merkityssisältötaso vastaava taso tulisi suhteuttaa muihin samankaltaisiin teoksiin. Tätä mielivaltaisuuden käsitettä sovellan omassa työssäni, ja puhun arbitraarisuudesta, kun taiteilija käyttää hyväkseen visuaalista materiaalia toisista taideteoksista. Mielivaltaisuuden käsite sopii käyttööni silloin, kuin eri kuvien välillä on vain visuaalinen suhde. Tällöin taiteilijat voivat yhdistellä erilaisia teemoja ja aihepiirejä.

Taideteosten symbolit eivät puolestaan Saussuren mukaan ole arbitraarisia, sillä niillä on rationaalinen suhde merkityn kuvan kanssa.¹⁴ Esimerkkinä mainitsen englantilaisen taiteilijan Francis Baconin (1909– 1992) tuotannon, jossa valokuvat ja elokuvien yksittäiset kuvat saavat uusia, joskin vääristyneitä muotoja suurilla väripinnoilla. Yksi taiteilijan suurimmista innoittajista olivat Eadweard Muybridgen (1830–1904) valokuva-albumit, jotka käsittelivät kuvasarjoja ihmiskehon liikkeitä. Francis Bacon puhuu myös *armature*-termistä, joka vapaasti käännettynä tarkoittaa runkoa. Uskon tämän kuuluvan teoksissa havaittaviin figuurien poseerauksiin ja muotoihin, joita Francis Bacon itsekin käytti.

¹⁰ Kuusamo 1996, 20.

¹¹ Vuorinen 1997, 27.

¹² Kuusamo 1996, 17.

¹³ Vuorinen 1997, 43.

¹⁴ Vuorinen 1997, 50.

Myös Erwin Panofskyn teema/motiivi -ajattelu osoittautuu hyödylliseksi. Panofskylla ikonografinen tulkinta alkaa kuvassa olevien motiivien eli kuva-aiheiden tunnistamisella. Kun käsittelemme kuva-aiheita, puhumme itse asiassa ideoista, jotka näkyvät kuvissa. Panofskyn ajatuksia mukailleen eri teemoja ilmaistaan eri objektien kautta (tyyli). Altti Kuusamo viittaa tyyllillä kuva-aiheen muotokonstruktioon, ei periodityyliin. Vastaavasti objekteja kuvataan erilaisina hahmoina (tyyppi). Nämä objektit voivat olla tavanomaisia ja sopimuksenvaraisia merkkejä. Esimerkkinä voi mainita vaa'an, joka toimii oikeudenmukaisuuden symbolina. Ikonografinen tyyppi, joka ilmenee hahmona, ei tässä tapauksessa viittaa tyyli-aiheisiin – eikä sen tarvitsekaan. Se voi liittyä myös hahmon rakenteeseen. Ikonografinen tyyppi voi ilmentyä eri kausilla samankaltaisena. Tyyli sen sijaan saattaa muuttua aikakaudesta (periodi) toiseen.¹⁵ Miten esimerkiksi realistien vaaka maalauksessa eroaisi tyylliltään teoksessa, jonka kubisti olisi tehnyt? Altti Kuusamon vaihtaa tyylin käsitteen *topokseksi*, perustellen tätä sillä, että Panofsky korostaa temaattisuutta. Kuusamo esittää mallin, jonka avulla motiivi eli kuva-aihe saadaan liitettyksi toistuvaan topokseen. Kuusamo korostaa toistuvuutta ja esittää Panofskyn tavoin, että motiivit voivat pysyä samoina, vaikka tyylit muuttuvat. Vaaka on oikeudenmukaisuuden toistuva idea (topos). Sen erilaiset esitystavat ovat luonteeltaan ei-toistuvia (tyyli). Tämä erotus teeman ja motiivin kannalta ei ole täysin Ferdinand de Saussuren merkkijaottelun kaltainen (signifioija/motiivi – signifioitu/teema), mutta ne ovat Kuusamon mukaan rinnastettavia. Rinnastus toimii Kuusamon mukaan käsitteellisten erottelujen tasolla. Kuusamo ei kuitenkaan avaa ajatuksiaan enemmän rinnastusten kannalta.¹⁶ Tämä rinnastus voisi tosin toimia samalla tavalla kuin kielitieteestä lainaamani ”vaihdin”-käsite. Näin pystyisin itsekkin yhdistämään strukturalismin ja taidehistorian tutkimuksen.

Tämä malli johtaa myös Panofskyn esittämään *disjunktioon*. Disjunktioilla tarkoitetaan motiivi-teema-suhteen muutosta. Altti Kuusamon kirjoituksissa on esimerkki, jossa ”[...] klassiset motiivit muutetaan kristillisiksi ja antiikin teemat muuttuvat kristillisiksi motiiveiksi osassa keskiaikaista kuvastoa.”¹⁷

¹⁵ Kuusamo 1996, 82.

¹⁶ Kuusamo 1996, 82.

¹⁷ Kuusamo 1996, 84.

2.2. Nelipaikkainen merkkidistribuutio

Altti Kuusamon teos *Tyylistä tapaan* on toiminut innoittajana metodin etsimisessä. Seuraavassa esitän omia huomioitani käyttäen apuna Louis Hjelmslevin nelipaikkaisesta merkkijaottelusta, jonka Kuusamo on muokannut kaavioksi.¹⁸ Käytän sitä hyväkseni, kun puhun Wittkowerin esittämistä ajatuksista kuvien vaelluksesta.

Kuusamo esittää seuraavanlaisen kaavion Hjelmslevin mallista:

$$E = s/f \quad C = f/s$$

E= ilmaisu, C= sisältö, s= substanssi, f= muoto

Ensimmäisen kuvion (E= s/f) sisälle kuuluvat ilmaisu, väripigmentit ja motiivit. Toisen kuvion (C= f/s) piiriin kuuluvat kuvan tai kuvion narratiivinen jäsentely ja teemat. Kuusamon käyttämä malli on hyvä työkalu, mutta välillä on vaikeaa erottaa ilmaisua ja muotoa toisistaan (E/f). Samalla se voi kyllä kuvastaa kuvien visuaalisia eroja. Yritän käyttää esitettyjä kaavioita ja kuvioita hyväkseni vertaillen kuvia ja symboleita sekä niiden eroja tai samankaltaisuuksia.

Havainnollistan kaavion käyttöä Ingresin teoksesta saamani esimerkin avulla. Teoksessa *Jupiter ja Thetis* (1811) nymfi Thetiksen pään ja niskan malli on todennäköisesti saanut innoitusta kreikkalaisesta vaasimaalauksesta (kuva 4). Sama kuvaustapa on löydettävissä myös Picasson *Guernica*- teoksesta vuodelta 1937 (kuva 5). Näitä kolmea kuvaa yhdistää samankaltainen muoto (f), vaikka ilmaisutapa (E) on erilainen jokaisessa edellä mainitussa teoksessa (eri aikakausien tavat ja taitelijoiden omat tyylit). Ne myös eroavat sisältötasoltaan (C) ja jokaisella on omat teemat ja aiheet (s). Kuusamon esimerkkiä seuraten, muototaso ja ilmaisutapa pysyvät teoksissa samankaltaisina E(f). Kaikissa

¹⁸ Kuusamo 1996, 83.

kolmessa teoksessa on (oletettuja) eroavaisuuksia teemojen ja käsitteiden tasolla, jolloin C (s) taso on erilainen.

Hjelmslevin malli sopii yllättävän hyvin kuvaamaan yksittäisiä kuvia ja detaljeja. Tulkitsijan on myös oltava varovainen. Visuaalisten erojen havaitseminen ja erittely on jossain määrin helppoa. Olisi kuitenkin myös suotavaa, jos tutkijalla olisi käytössään myös taiteilijoiden käyttämiä lähteitä. Näihin voi laskea niin kirjalliset kuin visuaalisetkin vaikutteet (ks. esim. kpl. 3.5).

Kuusamon kuvailee, kuinka Panofskyn mukaan muotoa ei voi irrottaa sisällöstä. Tarkoittaako tämä sitä, että muoto ja sisältö ovat erottamattomia? Haluan myös kysyä, onko muodon ja sisällön erottamisella väliä? Jos kuvan tai kokonaisen teoksen muotokieli on saanut innoitusta esimerkiksi aiemmasta taideteoksesta. Muuttaako funktion muutos ja tietoisuus siitä taideteoksen vastaanottoa? Kuusamon teoksesta löytyy tämänkaltaisen havainto, joka toimii esimerkkinä Panofskyn disjunktioista. Valittuna on San Marcon fasadi, Venetsiasta 1200-luvun Herkules ja Erymanthoksen villikauris-kuva-aihe. Kyseinen kuva-aihe on saanut seurakseen Pelastuksen allegorian, joka on muodoltaan lähes samankaltainen.¹⁹

2.3. Tutkimuksen keskeiset termit.

Käytän termejä ja muita asiasanoja tarvittaessa. Haluan kuitenkin noudattaa kirjoitustapaa, joka mahdollistaisi monipuolisen lukijakunnan. Tämän takia pyrin välttämään ismejä ja vaikeasti ymmärrettäviä termejä ellen niitä määrittele. Haluan kirjoittaa selkeällä suomen kielellä. Tässä kappaleessa selvennän käyttämiäni termejä ja niiden käyttötarkoitusta.

¹⁹ Kuusamo 1996, 84-85.

2.3.1. Kuva

Käytän *kuva*- sanaa aika liberaalisti ja haluan tässä selventää sen tarkoitusta. Kyseisellä termillä kuvaan käyttämäni visuaalista materiaalia. Kyseessä voi olla jokin symboli tai yksinkertainen kuva-aihe (motiivi), joka esiintyy eri kuvataiteiden lajeissa (maalaustaide, veistotaide yms.). Eli lyhyesti sanottuna käytän kuva-sanaa eräänlaisena kattokäsitteenä. Tarpeen vaatiessa täsmennän käytössäni olevaa termiä ja pyrin tekemään sen mahdollisimman selkeästi.

Kuvan tarkastelun kannalta Altti Kuusamon tulkintateoriaan keskittyvä teos *Tyylistä tapaan* (1996) antoi hyviä ohjeita ja selkeitä käsitteitä käyttööni. Teos käsittelee semiotiikkaa, ikonografiaa ja ikonologiaa. Kun tutustuin materiaaliini ja eri teksteihin, en ollut varma liikkuivatko ajatukseni ikonografian vai semiotiikan puolella. Semiotiikka pyrkii vastaamaan siihen, miten jokin merkitsee jotakin. Ikonografia vastoin pyrkii kuvaamaan sitä, mitä jokin kuvattu on. Haluaisin oman tutkielmani sisältävän sekä ikonografian että semiotiikan ajattelua. Ehkä senkin haasteen takia, että Kuusamon tekstin mukaan semiotiikan ja ikonografian suhde voi ajautua umpikujaan. Olisi miellyttävää, jos semiotiikan avulla voisi luoda merkitysrakenteita, joita voisi yhdistää laajempiin kokonaisuuksiin. Tällaisia niin sanottuja semanttisia kokonaisuuksia ovat esimerkiksi uskonto ja filosofia. Semiotiikan tarkoituksena olisi näyttää, miten merkitykset toimivat. Oleellinen osa tekstistäni käsittelee representaatioita. Kuusamon mukaan representaatio on sopimuksenvaraisuuteen nojautuva systeemi, jossa on merkityksenmuodostuksen prosesseja. Kyse on eräänlaisesta rakennelmasta, jossa viittaussuhde merkin ulkopuolelle on yksi funktio.²⁰ Kuusamon mukaan semiotiikan ja ikonografian liittymäkohta on lajin-käsitteessä.²¹ Lajin selvittäminen on Kuusamon mukaan tärkeää jo muodollisten seikkojen takia. Käsitteen käyttötapa tuntuu kuitenkin epämääräiseltä ja epäselvältä, koska Kuusamo ei avaa lajin käsitettä lukijalle

²⁰ Kuusamo 1996, 31, 43, 61.

²¹ Kuusamo 1996, 66.

2.3.2. Topos

Kuin Altti Kuusamo, aion käyttää symbolin yhteydessä termiä *topos*. Sana on peräisin antiikista ja sitä voi käyttää kuvaamaan sekä aihetta että motiivia.²² Kuusamon tekstissä *toposta* käytetään ikonografian yhteydessä. Kuusamo haluaa tekstissään korostaa ikonografian tehtäviä. Ikonografiassa huomion kohteena ovat Kuusamon mukaan sisältöihin liittyvät kysymykset ja kuvallisten toposten jatkuvuuden problematiikka. Kysymys jatkuvuudesta on mielenkiintoinen. Oma tekstini liittyy nimenomaan kuvien muutoksiin, toisaalta muodon muutoksiin, toisaalta sisältöjen. Pysin keskittymään työssäni maalaustaiteisiin ja eräs topoksen siirtymätavoista on kuitenkin taiteenlajien välinen. Tällöin se kuuluu merkki-järjestelmäteorian piiriin.²³ Aion käyttää yhtä merkkijärjestelmäteorian ideaa hyväkseni. Topoksen siirtymiseen voi kuulua se, että aihe voi säilyä, mutta muoto ja välineet saattavat muuttua. Tämä huomio tuli esille myös Rudolf Wittkowerin teksteissä. Aion laajentaa topoksen käyttöä siten, että mahdollistan liikkumisen eri medioiden välillä. Tällä tarkoitan mahdollisia siirtymiä esimerkiksi elokuvataiteen ja maalauksen välillä.

Kun olin aloittanut työni, puhuin kuvien liikkumistavoista. Ensin puhuin kuvien ja symbolien liikkumisen kategorioista. Kun perehdyin metodeihin ja taidehistorian traditioihin keskittyviin kirjoituksiin, löysin paremman nimikkeen. Lukiessani Wittkowerin teoksesta kuvien vaellushistoriasta tunsin löytäneeni oman työni El Doradon. Huomasin joillakin teoksilla ja teostyypeillä samankaltaisuuksia. Nämä samankaltaisuudet olivat niin muotoon liittyviä kuin temaattisia. Toisissa teoksissa muotokieli oli sama, mutta aiheet olivat muuttuneet. Minua kiinnosti tämä erojen ja samankaltaisuuksien verkko ja halusin antaa sille paremman nimityksen. Kuusamon *Tyylistä tapaan*-teos oli neuvoa antava ja törmäsin kuvien vaellushistorian tutkimukseen. Samaiseen ajatteluun liittyivät myös kontaminaatio, disjunktio ja johdannossani esille tuotu diffusionismi.

²² Kuusamo 1996, 32.

²³ Kuusamo 1996, 68.

2.3.3. Symbolit

Helppimman selityksen symboleille antaa Riitta Konttisen ja Liisa Laajoen Taiteen sanakirja (2000). Se määrittelee symbolin sopimuksenvaraiseksi kuvaksi, joka: ”[...] kuvaa jotakin asiaa tai joitakin sen olennaisia piirteitä.”²⁴ Tämä selitys on aika väljä ja jouduin etsimään selvitystä toisaalta. Hyväksi lähteeksi osoittautui Sari Kuvuan väitöskirja *Symbol, Munch and Creativity: Metabolism of Visual Symbols* (2002). Se sopii omaan tutkielmaani myös siksi, että olen käyttänyt itsekin Edvard Munchin teoksia, kun vertailen niitä Oscar Parviaisen tuotantoon. Ja kuten Kuuva antaa heti ymmärtää, symbolien määritelmät ovat runsaita kuin metsän puut. Symboli on työssäni keskeisessä asemassa. Kuvien merkitystasojen selvittäminen voi auttaa erilaisten erojen ja muutosten tutkimista. Tämän takia on tärkeää, että saan annettua sille mahdollisimman tarkan selityksen.

Sari Kuvuan väitöskirjassa valotetaan symbolin konseptia. Hänen mukaansa symboleilla on kaksi piirrettä, jotka ovat säilyneet kautta aikain. Ensimmäinen symbolit vastaavat (*correspond*) jotain. Toisaalta on ajateltu, että symbolit välittävät (*transmit*) meille jotain. Nämä kaksi piirrettä voivat yhdistyä ja Kuuva antaa esimerkin uskonnollisissa symboleissa. Sanana symbolin voi jäljittää antiikin Kreikan sanoihin *symbolon* ja *symballein*. Ensimmäinen tarkoittaa tiettyä merkkiä ja jälkimmäinen tarkoittaa kahden asian yhdistämistä toisiinsa. Kuuva antaa ymmärtää, että symboleilla voitiin tarkoittaa yksittäistä elementtiä, joka kuului jossain vaiheessa johonkin suurempaan kokonaisuuteen.²⁵

Symboli voi olla sopimuksenvarainen kuva tietoisella tavalla. Se voi olla myös tiedostamaton, kulttuurin sisällä ajan saatossa kehittynyt ja vakiintunut. Kuuva esittää eri näkemyksiä symboleista ja niiden merkityksistä. Hänen mukaansa jotkut tutkijat näkevät symbolit luonnollisina merkkeinä, jotka kaikki tunnistavat. Toisaalta ne voivat olla myös täysin sopimuksenvaraisia.²⁶ Kuuva mainitsee symbolien mahdollisista mielivaltaisista piirteistä. Vastakohtana tälle idealle on

²⁴ Konttinen, Laajajoki 2000, 431.

²⁵ Kuuva 2010, 21–22.

²⁶ Kuuva 2010, 21.

samankaltaisuus symbolin ja sen välillä mihin viitataan (merkki/merkitsijä). Ferdinand Saussuren mukaan symbolit eivät ole mielivaltaisia samalla tavalla kuin jotkin sanat. Saussurelle symbolit ovat merkkejä, jotka ovat rationaalisessa suhteessa merkityn kanssa. Hänen mukaansa symbolit eivät ole tyhjiä, koska merkki – merkitsijäsuhteessa on nähtävissä rationaalinen liitos. Esimerkkinä Saussure käyttää vaakaa, joka symboloi oikeutta. Tätä kuvan ja merkin suhdetta ei voi vaihtaa toiseen, ja Saussure esittää, että vaakaa ei voisi korvata millään muulla merkillä.²⁷

Taiteen ja kielen samaistaminen kuuluu myös merkitysten ja symbolien piiriin. Sekä kielessä että taiteessa on ilmaisua. Jokseenkin romanttisena ajatuksena voi esittää, että taide on tunteiden kieltä. Jos yhdistämme taiteen kieleen, saa se myös merkitystasollaan tietoisuuden panosta.²⁸ Kuvasta saatu ensivaikutelma on mielestäni lähempänä puhekieltä ja teosta tulkittaessa liikutaan tarkasti määritellyllä kieliopillisella tasolla.

Symbolilla on ollut eri merkityksiä eri aikoina ja se on rinnastettu allegoriaan ja metaforaan. Kuvataiteissa symboli käsitteenä vakiintui romantiikan aikana. Tutkimuksessa symboli on ollut oleellinen kohde. Mainittakoon vielä, että symboli voidaan ymmärtää myös attribuuttina, tunnuskuvana. Tätä käyttötarkoitusta mukaillen voin käyttää samaa sanaa useassa yhteydessä.

Sari Kuuvaan väitöskirja tutkii symbolien ja luovan ajattelun suhdetta. Tutkija myös toivoo teoksensa selventävän kyseistä. Olen Kuuvaan kanssa samaa mieltä siitä, että symboli sanana ja käsitteenä on alkanut hajota eri suuntiin. Se oli aiemmin konkreettisesti käytössä, mutta se on siirtynyt eri tieteenaloihin erilaisiin käyttötarkoituksiin.²⁹ Kuuva lähestyy symbolia käsitteenä taiteilijan, teoksen ja teoksen vastaanottajan näkökulmista. Itse aion keskittyä työssäni lähinnä taiteilijan ja teosten suhteisiin. Aiheeseeni ei kuulu yleisön näkemys symboleista, mutta se olisi mielenkiintoinen tutkimuskysymys.

Tutustuessani väitöskirjan ensimmäiseen osioon Kuuvaan metabolismi osoittautui hyvin mielenkiintoiseksi. Se tuntui korostavan ympäristön ja kuvattavan kohteen

²⁷ Vuorinen 1997, 50.

²⁸ Vuorinen 1997, 28.

²⁹ Kuuva 2010, 205.

suhdetta. Kuvien käyttötavalla on myös tärkeä osa, ja Kuuva korostaa, kuinka pienikin muutos voi muuttaa kuvan hahmottamista ja tunnelmaa. Hän käyttää esimerkkinä kuvausta ristiinnaulituista, elekieltä, figuurin asettelua ja kaikkea, mitä motiivin eli kuva-aiheen ympärille on asetettu.³⁰ Tämä toi heti mieleeni Francis Baconin ja David Sylvesterin välisen keskustelun, jonka aiheena oli taiteilijan valmistama triptyyksi.³¹

Tärkeä ja hyödyllinen huomio on suhde symbolien ja niihin liittyvien kokonaismerkitysten välillä. Eri merkkeihin (kuviin) on liitetty erilaisia merkityksiä ja niitä on käytetty eri yhteyksissä. Kun taiteilija käyttää teoksessaan merkityksillä ladattuja kuvia, niiden kaikki mahdolliset merkitykset eivät ole relevantteja. Tästä johtuen olisi kiinnitettävä huomio siihen, miten kuvaa tai symbolia on käytetty. Kuuva kirjoittaa, että symbolia voidaan käyttää epäkonventionaalisesti antamalla sille uusia huomattavia ominaisuuksia. Huomioni vei ajatus siitä, kuinka jokin perinteinen symboli asetetaan uuteen kontekstiin. Se toi mieleeni Wittkowerin luennoista kootun teoksen, jossa käydään keskustelua juuri vanhan kuvamateriaalin yhdistämisestä uuteen kontekstiin tai kuvaustapoihin. Puhun tästä lisää kappaleessa ”Traditio vastaan satunnaisuus”. Kuuvan mukaan symbolien, merkitysten ja kontekstien välille syntyy metaforisia jännitteitä ja symbolien käyttötavat voivat kehittää ja laajentaa symbolien merkityksiä.³² Mikäli epistemologia tarkastelee oikeaa tietoa ja sen saatavuuta, olen löytänyt Kuuvan väitöskirjasta erittäin hyvän lähteen.

2.3.4. Sanat ja vaihdin

Lukiessani taideteosten tulkintoja käsitteleviä kirjoja törmäsin sanan ja kuvan suhteeseen. Tätä kautta tutustuin myös Otto Jespersenin tuotantoon (1860-1943). Otto Jespersen oli tanskalainen kielitieteilijä. Hänen kirjaansa, jota luin oli *Language: Its nature and development* (1922).

³⁰ Kuuva 2010, 206.

³¹ Sylvester 1975, 8-15.

³² Kuuva 2006, 206.

Jespersen mainitsee teoksensa alkutekstissä kielen ja sanojen kehityksestä.³³ Hän mainitsee sen mielivaltaisuuden, jolla kieliä kuvataan joko eläviksi tai kuolleiksi, vaikka kieli ei ole biologinen organismi. Silmäilin omalle kysymyksenasettelulle jokseenkin epäoleellista johdantoa, kunnes Jespersen mainitsi sanat ja niiden käyttötarkoituksen. Tämä oli todennäköisesti vain pientä esimakua tarkemmasta käsittelystä.

Jespersenin mukaan sanat ovat ihmisen tapa vaikuttaa vastaanottajaan jollain tavalla. Tämä kuvaus on tietysti itsestäänselvyys, mutta sen takana toimii suurempi koneisto. Tekstissä käytetään ”sanaa” jokseenkin vapaasti. Jespersen rinnastaa sanat myös ruumiilliseen aktiviteettiin, tässä tapauksessa hatunnostoon. Kyseessä on teko, jolla tekijä vaikuttaa jonkin toisen tekijän tietoisuuteen tietyllä tarkoituksella. Teko on yksittäinen, mutta sen tulkinnan takana ovat jonkin yhteisön toiminnot.³⁴

Tämä on mielestäni verrattavissa siihen, kuinka tulkitsemme maalaustaiteeseen liittyviä kuvia tai ”sanoja”. Sanoilla tarkoitan tässä yhteydessä sellaista elementtiä teoksessa, joka vaikuttaa teoksen vastaanottajaan tietoisella tasolla. Otto Jespersenin mainitsema hatunnosto oli miellyttävä yhteensattuma, sillä Erwin Panofsky käytti samankaltaista esimerkkiä teoksessa *Studies in Iconology: Humanistic Themes In the Art of the Renaissance* (1939).³⁵

Lukiessani Paul Ricoeurin teosta *Tulkinnan teoria: Diskurssi ja merkityksen lisä* (1998), törmäsin nooteissa termiin ”vaihdin” (*shifter*). Kyse on Roman Jakobsonin (1896 - 1982) tunnetuksi tekemä käsite. Hänelle vaihdin on kielen yksikkö (sana), jonka merkitys muuttuu riippuen siitä, kuka puhuu ja kenelle. Ricoeur tarkentaa, että yksiköiden merkitys on riippuvainen lausumisen aktista. Termi vaihdin esiintyy Roman Jakobsonin teoksessa: *Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb, Selected Writings II* (1971).³⁶

Roman Jakobson ei itse kehittänyt termiä vaihdin. Se on löydettävissä ensimmäistä kertaa Otto Jespersenin teoksessa: *”Language: Its nature and development”* (1922). Jespersen käyttää vaihdinta selittäessään lasten vaikeutta

³³ Jespersen 1922, 7.

³⁴ Jespersen 1922, 8.

³⁵ Panofsky, 1972, 3 - 5.

³⁶ Ricoeur 1998, 39 - 40.

ymmärtää sellaisia sanoja, joilla on eri tilanteissa eri merkitys. Esimerkkinä oli ”kodin” käsite, jossa lapsi ymmärtää kodin vain hänen omana kotinaan. Samankaltaisia esimerkkejä ja Jespersenin mielestä tärkeitä vaihtimia ovat persoonapronominit. On helppoa kuvitella ongelmia, kun lapsi joutuu käsittelemään sanoja, kuten: *I, me ja mine*.³⁷

Jespersen korostaa esimerkkiensä avulla lapsen itsetietoisuuden kehitystä, mutta sitä voi mielestäni käyttää kuvaamaan myös erilaisia kuvaelementtejä eri taiteilijoiden teoksissa. Haluan valjastaa *vaihtimen* omaan käyttööni, kun tarkastelen tai selvennän käyttämäni visuaalista aineistoa.

2.3.5 Wittkower ja vaihdin

Selected lectures of Rudolf Wittkower- teoksessa pohditaan lännen ja idän kulttuurin yhteisvaikutusta. Se on myös toiminut mallina omalle tutkielmalleni. Esseessään *East and West I – Migrations and Waves of Penetrations* Rudolf Wittkower käyttää itse termiä *migration*, joka käännettynä tarkoittaa vaellusta tai muuttoliikettä. Yhtenä tapana tällaiselle liikkumiselle on ei-eurooppalaisten artesaanien vaikutus eri Euroopan maissa. Nykyaikaisessa kontekstissa tutkijan tulisi tarkastella niitä lähtökohtia ja tapoja, miten eri kulttuuriset piirteet ja elementit ovat muovautuneet ajan saatossa. Tällaiselle tutkimukselle on tärkeää löytää vaikutusten alkuperän löytäminen ja tunnistaminen.³⁸

Metodiensa puolesta muuttoliikkeen tulisi vastata kolmeen eri asiaan. Ensinnäkin olisi selvitettävä Euroopan ulkopuolisen materiaalin tuonti. Tämän kautta huomion kohteeksi tulee lainattujen muotojen mukautuminen uuteen ympäristöön. Viimeisenä tutkimuskohteena on materiaalin muodonmuutos. Oletan, että kyseessä on sekä sisällön että muodollisten piirteiden muuttuminen. Mikäli tällainen muodonmuutos on tapahtunut, käsiteltävän objektin käyttötarkoitus voi myös olla muuttunut. Samankaltaista ajattelua on myös Wittkowerin teoksessa *Allegory and the Migration of Symbols*.

³⁷ Jespersen 1922, 123 - 124.

³⁸ Wittkower 1989, 1-2.

Wittkower toteaa, että vaikutussuhteiden löytämiseen ei ehkä voi saada mitään varmuutta. Hän kuitenkin havainnollistaa ideoitansa kolmen esimerkin avulla. Oma tutkielmani muistuttaa Wittkowerin metodista, sillä olen valinnut itselleni joitakin esimerkkejä omien ajatusteni tueksi. Selkein ero minun ja innoittajani ajatusten välillä on se, että pyrin luomaan visuaalisen analyysin mallin, joka liittyisi nimenomaan maalaustaiteeseen. Lukemani perusteella Wittkowerin migraation ja diffusionismin käsite kattaa eri taiteenlajit. Hän myös halusi tutkia vaikutusten maantieteellisyyttä.³⁹ Itse haluan tutkielmassani korostaa sattumanvaraisuutta ja mielivaltaisuutta. Tarkoitin tällä eri maalausten mielivaltaisilta tuntuvia visuaalisia viittaussuhteita toisiinsa. Wittkowerin esimerkkivalinnat diffusionismin ja kuvien liikkumistapojen tutkimiseen sitä vastoin eivät ole sattumanvaraisia. Hän käyttää perusteluissaan maantiedettä. Hän vertaa niin sanottujen eteläisten korkeakulttuurien (Lähi- Itä, Kiina, Kreikka, Babylonia yms.) tuotteita pohjoisiin, nomadisiin kulttuureihin.⁴⁰ Näitä kulttuurien välisiä vaikutuksia Wittkower kutsuu aalloiksi. Kaiken kaikkiaan lännen ja idän vaikutuksissa on nähtävissä kuusi aaltoa noin kahden tuhannen vuoden ajalta.

Wittkower on tosin osoittanut myös maalaustaiteelle jonkin verran huomiota. Vieraana elementtinä toimivat esimerkiksi ei-eurooppalaiset koristeelliset objektit, joita on löydettävissä erinäisistä teoksista. Jan Van Eyckin teos *Madonna ja kaniikki van der Paele* (1436) toimii malliesimerkkinä. Teoksessa on muotoihin ja asetelmaan sopiva itämainen matto. Vaikka kyseessä on jonkin vieraan elementin siirtyminen kuvakontekstista toiseen, ei tämä ole se vaihdin, jota itse pyrin määrittelemään. Erityisesti on kuitenkin huomioitava se tapa, jolla länsimaalainen maalaustaide on kehittynyt eri vaikutusten kautta. Eri vaikutteista on tullut osa länsimaisen taiteen repertoaaria. Samalla se on muuttunut meille alkuperäiseksi, koska se on erotettu alkuperästään.⁴¹

Wittkowerin huomiot maalaustaiteesta eivät sellaisenaan sovellu käyttööni. Mutta ne tavat, joilla vaellushistorian aikaansaama muutos tulee näkyviin, toimivat tutkielmassani vaihtimen ”kivijalkana”. Vaihdinta määrittellessäni tarkastelen siis myös esimerkkejä, jotka vain muistuttavat vaihdinta, mutta eivät

³⁹ Ks. Wittkower 1987, 11-14.

⁴⁰ Wittkower 1989, 6-7.

⁴¹ Wittkower 1989, 2-6.

sitä ole. Vastakohtaksi ja oman työni kritiikiksi olen työssäni valinnut Helene Schjerfbeckin teoksen (kpl. 3.6.).

3. Vaihdin ja sen ilmeneminen

3.1. Traditio vastaan satunnaisuus

Symbolien käyttö ja vaellushistoria liittyy myös siihen, kuinka taiteilijat käyttävät erilaisia kuvia ja symboleita. Korostan taiteilijoiden tapaa käyttää hyväkseen kuvallista ja historiallista traditiota. Taiteilijat eivät kuitenkaan välttämättä ole riippuvaisia traditiosta. Olen lukemani perusteella huomannut, että heidän suhteensa aiempiin tyyliin tai kuvalliseen materiaaliin voivat olla alkuperästään riippumattomia. Rudolf Wittkowerin luennoista koottu teos, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower: the Impact of non-European Civilizations on the Art of the West* on toiminut ajatuksieni innoittajana.

Wittkower esittää, että kohteen visuaalinen kaava tai muoto voi säilyä ilman mitään tiettyä merkitystä. Tämä viittaa kuviin liittyviin käsitteisiin: "Concepts may survive or be revived, emptied of their original meaning".⁴² Tällöin se ei ole sidottu mihinkään tiettyyn tarkoitukseen tai käyttötapaan. On myös mahdollista, että kuvan visuaalinen muotti voi muuttua sen tarkoitusperän tai tematiikan pysyessä samana. Tämä on näkyvissä käärmeen ja kotkan vastakkainasettelussa. Esimerkkinä niin sanotusta "tyhjennetystä tarkoituksesta" on Pablo Picasson teos *Avignonin naiset* (1907). Wittkower kuvailee taiteilijan henkilökohtaista otetta: "[...] foreign principles of form and style constituted the basis for highly personal interpretation".⁴³ Avignonin naisten taustalla vaikutti afrikkalainen taide, jonka elementit taiteilija poisti tai muutti tarkoitusperiensä mukaisesti. Haluan kutsua tämän kaltaista suhdetta satunnaiseksi, arbitraariseksi. Avignonin naisten tapauksessa teos vain muistuttaa afrikkalaista

⁴² Wittkower 1989, 4.

⁴³ Wittkower 1989, 2.

taidetta. Itse teoksen merkitys ei ole sidottu afrikkalaiseen kulttuuriin. Kuvan ja sen alkuperän suhteesta on vain samankaltainen ja satunnainen, eli arbitraarinen.⁴⁴

Haluan puuttua tähän visuaaliseen samankaltaisuuteen ja esimerkkinä aion käyttää kotimaista taidetta. Olen valinnut käsiteltäväkseni suomalaisen taiteilijan Oscar Parviaisen (1880–1938). Ennen kuin kerron taiteilijan tuotannosta, selvennän tämän suhteellisen tuntemattoman suomalaistaiteilijan taustaa.

3.2. Oscar Parviainen ja Viimeisten ihmisten kamppailu

Taiteilijan elämänvaiheista ja tuotannosta voi lukea erillisestä liitteestä. (Liite 1)

Käyttämäni esimerkki on Oscar Parviaisen 1910-luvun symbolistisesta tuotannosta/kaudesta. *Viimeisten ihmisten kamppailu* on ajoitettu vuosille 1913 - 1914. Teos on sekä korkeudeltaan että leveydeltään 170 cm. Tärkeäksi detaljiksi teoksessa nousee siinä oleva ihmispyramidi. Oscar Parviainen teki tästä suuresta maalauksesta useita luonnoksia. Yksi todennäköinen lähtökohta maalaukselle on ollut Oscar Parviaisen akvarelli (kuva 6) Robert Stigellin (1852–1907) patsaasta *Haaksirikkoiset* (kuva 7). Selkein ja tunnetuin lähde Parviaisen ihmispyramidille on Louvressa, Pariisissa esillä oleva Theodore Gericaultin maalaus *Medusan lautta* (1819) (kuva 8). Eräs Parviaisen luonnos osoittaa, että hän käytti Gericaultin teosta pohjana omalle työlleen. Samankaltaisuutta on löydettävissä myös Edvard Munchin tuotannossa. Vuodelta 1909 peräisin oleva litografinen *Ihmisvuori* kuului Munchin aiheisiin. Erona Parviaisen pyramidiin on se, että Munchin teoksessa on kallio, jota pitkin ihmishahmot kiipeävät.⁴⁵

Oscar Parviaisen *Viimeisten ihmisten kamppailun* ikonologista taustaa voi selittää jonkinlaiseksi 1800-luvun lopun ja jälkeisen ajan näkemykseksi ihmiskunnasta.⁴⁶ Gericaultin kuva on luonteeltaan historiamaalauksena, joka pyrki kuvaamaan aiheeseen liittyvää tragediaa. Edvard Munchin ekspressionistinen

⁴⁴ Wittkower 1989, 2 - 6.

⁴⁵ Waenerberg 1996, 115 - 116.

⁴⁶ Waenerberg 1996, 118 - 119.

kädenjälki on näkyvässä ja *Ihmisvuori* henkii niin surua kuin toivoakin. Teosten välille on mahdollista vetää yhteyksiä niiden sisällön puolesta. Tämä ei kuitenkaan ole tarpeellista, sillä jokainen teos on oma kokonaisuutensa. Oscar Parviaisen harmaansävyinen ihmisjoukko on visuaalisessa yhteydessä esikuviinsa. Toivottomuus tuntuu olevan ainoa teoksia yhdistävä tekijä. Tätä näennäisen vapaata suhdetta kutsun satunnaiseksi, arbitraariseksi tai yksinkertaisesti samankaltaisuudeksi.

3.3. Ingresin *Jupiter ja Thetis*

Etsiessäni materiaalia ja selaillessani eri teoksia löysin amerikkalaisen taidehistorioitsijan Robert Rosenblumin (s.1927) kirjoittaman Ingres-biografian. Kirjasta löytämäni kuvat sopivat havainnollistamaan tekstiäni.

Jean Auguste Dominique Ingresin (1780–1867), ranskalaisen taidemaalarin tuotanto on sekoitus erilaisia tyylejä ja ideaaleja. Rosenblumin mukaan taiteilijan tuotannossa henkilökuvat ovat saaneet osakseen enemmän arvostusta kuin aihemaalaukset. Tämä tuntuu sinänsä erikoiselta, koska Ingresin tuotanto sai virikkeitä niin Lähi-Idän eksotiikasta, kreikkalais-roomalaisesta traditiosta kuin myös keskiaikaisesta kirjallisuudesta. Nykyajan kriitikot ovat yrittäneet kategorisoida Ingresin ”romanttiseksi klassisistiksi”. Rosenblumin teksti antaa ymmärtää, että taiteilija käytti hyväkseen useita kirjallisia lähteitä. Ingres ei tietenkään ollut ainoa taiteilija, jonka tuotanto käsitteli aiheita heroisesta arkiseen. Ottamani esimerkit liittyvät teoksista löytyviin detaljeihin.⁴⁷

Käyttämäni esimerkki löytyy kolmesta eri kuvasta. Ensimmäinen kuva on Ingresin teoksesta *Jupiter ja Thetis*, joka valmistui vuonna 1811. Teoksessa nymfi Thetis anoo Jupiteria avustamaan Akillesta tämän taistoissa. Toinen detalji on löydettävissä eräästä antiikin ajan vaasista. Rosenblumin mukaan Ingresin Thetistä innoitti kreikkalainen, lineaarinen profiili, joka oli jokseenkin tyypillistä kreikkalaisessa vaasimaalauksissa.⁴⁸ Thetiksen muoto on irrotettu, tai vieraannutettu alkuperäisestä yhteydestään ja tuotu stilisoituna taiteilijan omiin

⁴⁷ Rosenblum 1990, 7 - 10.

⁴⁸ Rosenblum 1990, 21.

käyttötarkoituksiin. Thetoksen funktion ja kuvauksen (ilmaisu) kautta päädyimme kolmanteen esimerkkiin. Thetis katsoo Jupiteria anoen ja ikään kuin kurottautuu kohti taivaita. Samankaltaista, ”korkeuksiin hamuilevaa” kuvausta on löydettävissä Pablo Picasson (1881–1973) *Guernica*-teoksessa vuodelta 1937. Modernissa historiamaalauksessa on samankaltainen detajji, jossa naisen tyylytelty tai abstrahoitu pää kurottautuu kohti taivaita ja *Guernican* tapauksessa maalauksen ylärajassa olevaa sähkölamppua kohti.

Sekä Ingresin että Picasson teoksissa tuntuu olevan sama alkuperäinen lähde, eli kantakuva. Tämä kyseinen kuva on kulkeutunut otollisella hetkellä tekijöidensä visuaaliseen valikoimaan. Katson tämän olevan hyvä esimerkki kuvien vaellushistoriasta. Samoin se toimii mielestäni hyvänä todisteena Wittkowerin ajatuksille. Esimerkeissäni muutokieli on pysynyt samankaltaisena, mutta sisältö on muuttunut. Ingresin Thetis on eroottisesti latautunut anova naishahmo, Picasson figuuri on sodan ja kaaoksen keskellä taivaista toivoa etsivä henkilö. Näissä kolmessa kuvassa on vastakkain koristeellisuus (vaasi), kauneus ja eroottisuus (Ingres) ja viimeisenä sota ja kauhu (Guernica).

3.4. Samankaltaisuudet ja vaihdin.

Voisin tarkentaa edellä mainittujen teoksien yhteyksiä hiukan tarkemmin. Se toimii myös tarkennuksena omalle arbitraarisuuden käsitteelleni. Näytän myös miten vaihdin näkyy Oscar Parviaisen teoksessa Viimeisten ihmisten kamppailu. Tukena käytän Altti Kuusamon muotoilemaa nelipaikkaista merkkijaottelua.⁴⁹ Kuusamon laatima kaavio oli seuraavanlainen:

E= ilmaisu, C= sisältö, s= substanssi, f= muoto

E= s/f C= f/s

Louvressa esillä olevassa maalauksessa viisitoista miestä kelluu erään laivan kannesta kyhättyllä lautalla. Osa lautalla olevista henkilöistä ovat kuolleita.

⁴⁹ ks. kappale 2.2

Suurin osa hahmoista on kääntänyt katseensa kuvasta katsoen oikealle. Taustalla vain pienenä detaljina näkyvä laiva Argus tuo miehille toivoa ja heidät pelastetaan. Theodore Gericaultin (1791- 1824) *Medusan lautta* (1819) on historiallinen maalaus, jonka taustalla toimii todellinen tapahtuma.

Kuvanveistäjä Robert Stigellin (1852–1907) veistos *Haaksirikkoiset* (1898) (kuva 8) jakaa Gericaultin kanssa saman teeman, mutta teokset ovat sisällöltään tai aiheiltaan erilaisia. Stigellin 4,5 m korkean veistoksen (jalustoineen noin 6 m) aiheena on haaksirikoon joutunut perhe. Veistoksessa on todennäköisesti vaikutteita Gericaultilta ja antiikin *Laokoon*- ryhmästä.⁵⁰ Teoksen sisältö ei liity mihinkään tiettyyn onnettomuuteen. Sille kyllä annettiin aikoinaan isänmaallisia arvoja esittäviä tulkintoja.⁵¹

Altti Kuusamon muokkaaman, Hjelmsleviltä lainatun merkkidistribuution mukaisesti teoksilla on sekä samankaltaisuuksia että eroja.⁵² Ilmaisun tasolla (E) erot tulevat esille, koska teokset edustavat eri taidelajeja ja tyyliä. Gericaultin teos on historiallinen maalaus ja perustuu todellisuuteen. Stigellin teos on veistos, eikä kuvattu haaksirikko perustu todellisuuteen. Muotojensa (ihmispyramidi) (f) puolesta teokset muistuttavat jossain määrin toisiansa. Medusan lautan vaikutukset ovat näkyvissä Stigellin veistoksessa ja siinä kuvatussa perheessä. Teosten sisällöt (C) ovat myös samankaltaisia. Molemmat ovat teoksia, jotka käsittelevät haaksirikkoa teemana. Sisällölliset samankaltaisuudet eivät ole kuitenkaan identtisiä. Kuusamon kaaviota mukaillen Gericaultin ja Stigellin substanssitaso (s) on erilainen, sillä molemmilla teoksilla on omat aiheensa.

Selkeänä erotuksena kahdesta kuvailemastani teoksesta on Oscar Parviaisen *Viimeisten ihmisten kamppailu* (1913–1914). Näkyvillä ei ole merta tai lauttoja, vaan oletettavasti jonkinlainen kallio. Symbolistisen maalauksen keskiönä toimii ylöspäin kiipeävä ihmisjoukko. Tämä massa toimiikin ainoana visuaalisena

⁵⁰ Helsingin kaupungin taidemuseo, 2001. (1.4.2013)

⁵¹ Helsingin kaupungin taidemuseo, 2001. (1.4.2013)

⁵² ks. merkkidistribuutio

linkkinä niille teoksille (Gericault/Stigell), joista se on Annika Waenerbergin mukaan saanut vaikutteita.⁵³

Merkkijaottelun mukaisesti Oscar Parviaisen maalaus eroaa ilmaisun (E) tasolla kahdesta edellisestä teoksesta. Gericaultin ja Parviaisen teokset ovat maalauksia, mutta taiteilijoiden tyyli eroavat toisistaan. Parviaisen ihmisjoukko on muotonsa (f) kautta yhteydessä aiempiin teoksiin. Muutoin sen sisältö (C) on erilainen. Parviaisen tapauksessa sisällön ja aiheen (s) tarkka määrittäminen on vaikeaa, koska kyseessä on vain ihmisjoukko hyvin epämääräisessä maastossa. Ei ole myöskään mainittu, mistä kuvassa olevat ihmiset kamppailevat. Mikäli käytämme teoksen nimeä ohjeena, kyseessä voi olla kamppailu eloonjäämisestä. Tämä Gericaultilta lähtöisin oleva ihmismassa on määriteltävissä kuvassa toimivana vaihtimena.

Tässä vaiheessa olen puhunut vain visuaalisista suhteista eri taiteilijoiden ja näiden teosten välillä. Näitä kolmea teosta yhdistävät nimettömät ihmismassat. Temaattista tai aiheellista samankaltaisuutta voidaan etsiä sanan ja kuvan suhteesta.

Näissä kolmessa käsittelemässäni teoksessa ainoana yhdistävänä tekijänä tuntuu olevan epätoivo. Kyse voi olla epätoivon tunteesta, joka muuttuu toivoksi tai vielä pahemmaksi epätoivoksi. Tämä linkki tulee parhaiten esille Parviaisen maalaamassa ihmisjoukossa. Gericaultin ja Stigellin teokset ovat denotatiivisessa eli kirjaimellisessa yhteydessä toisiinsa haaksirikon teeman kautta. Parviaisen ihmismassan yhteys kahteen edelliseen teokseen on toissijainen eli konnotatiivinen. Haaksirikko-teokset ja niihin liittyvät tunnetilojen kuvaukset ovat selkeämpiä kuin Parviaisen ekspressionistisessä kädenjäljessä.

Eräs Gericaultin teoksen etualan hahmolla on alaspäin kääntyneet kasvot ja tämän kädet ja hartiat ovat valahtaneet alas. Tämän ympärillä on kuolleita miehiä ja teos maalaa katsojalleen hyvin epämiellyttäviä mielikuvia. Stigellin veistoksessa sekä isä että poika huutavat ja perheen äiti makaa maassa. Yhdistettynä teoksen nimeen Haaksirikkoiset, tämä kuvakokonaisuus luo epämiellyttäviä assosiaatioita. Taiteilijoiden erilaiset tyyli kuvata tunnetiloja

⁵³ Waenerberg 1996, 116.

helpottavat näiden kuvien tunnistamista. Sille, joka ei tunne länsimaalaisia, jokseenkin konventionaalisia tapoja tunteiden kuvaukselle, voivat nämä kolme teosta olla vain ”ihmisjoukkoja”.

Parviaisen tapauksessa epätoivon tunnistaminen käy helpoksi teoksen nimen kautta. Se antaa ymmärtää, että ihmiskunta on käymässä tiensä päähän. Teoksen hahmot ovat persoonattomia, mikä tekee tunnetilojen tulkinnasta vaikeaa. Kyse on enemmänkin merkki/merkitsijä-suhteesta. Teos ei ole näin pelkästään mielivaltaisesti suhteessa aiempiin teoksiin. Epätoivo on kaikissa kolmessa teoksessa läsnä. Ei ole kuitenkaan varmaa, onko se ollut päämäärä. Näin sanasta ”epätoivo” tulee tässä yhteydessä oma vaihtimensa. On siis mahdollista, että vaihdin voi olla kuva ja siihen liitetty assosiaatio.

3.5 Francis Bacon ja kuvat ilman narratiivia

3.5.1 ”*Everything I do goes into painting*”

Francis Bacon syntyi 28. lokakuuta 1909 Dublinissa ja kuoli 1992. Ennen maalarin uraa Bacon kokeili suunnittelua. Nuori taiteilijanalku kävi Picasso-näyttelyssä vuonna 1927 ja tällä oli Baconiin voimakas vaikutus. Samoihin aikoihin hän näki Eisensteinin elokuvan Taistelulaiva Potemkin. Tärkeä käänne tapahtuu Lontoossa vuonna 1930, jolloin Bacon tutustuu australialaiseen, Roy De Maistre -nimiseen taiteilijaan, joka opettaa nuoren Baconin käyttämään öljyvärejä. Tietojen mukaan hänen ensimmäinen yksityisnäyttelynsä järjestettiin vuonna 1934 Transition Galleryssa Lontoossa. Baconin maalaustuotanto oli niukkaa aina 1940-luvulle asti.⁵⁴

Vuosina 1946–1950 Francis Bacon loi *Heads*-sarjan ja alkoi käyttää Edward Muybridgen valokuvia lähdemateriaalina maalauksilleen. Toisen maailmansodan

⁵⁴ Domino 1997.

jälkeen Baconin maalaustahti kiihtyi, ja omaa versiotaan todellisuudesta hän tuotti lähes viidenkymmenen vuoden ajan.⁵⁵

Taidekriitikko David Sylvesterin (1924–2001) *Interviews with Francis Bacon* vuodelta 1975 antoi minulle hyvää materiaalia vaihtimen tutkimiselle. Haastatteluista koottu kirja sisältää runsaasti kuvitusta ja näiden kuvien rinnalla ovat myös taiteilijan omat sanat, jotka liittyvät teosten tekemiseen. Keskustelut David Sylvesterin kanssa valottavat myös taiteilijan tarkoitusperiä ja metodeja. Tekstin ja useiden kuvien avulla on minun mahdollista käsitellä Francis Baconin teoksia ja soveltaa Hjelmsleviltä saatua merkkidistribuutiota.

Baconin tuotannossa on materiaaleja useasta eri lähteestä, jotka taiteilija muuntaa omiin käyttötarkoituksiinsa. Hänen teoksissaan on vaikutteita niin Picassolta kuin Rembrandtilta. Espanjalaisella kubistilla oli Baconiin suuri vaikutus. Pablo Picasson tapa kuvata ja vääristää ihmiskehoa on nähtävissä englantilaisen figuurimaalarin teoksissa.⁵⁶ Hänen varhaistuotannossaan on näkyvissä Picasson selkeä vaikutus. Pablo Picasson ristiinnaulitsemisaiheinen teoksessa ristillä kärsivä hahmo on lähes identtinen Baconin teoksessa *Crucifixion*, joka on vuodelta 1933.

Hänen teoksiinsa on eksynyt myös valokuvamateriaalia ja venäläisen elokuvaohjaajan Sergei Eisensteinin *Panssarilaiva Potemkinista* (1925) lainattu avoin suu.⁵⁷ Vuosien mittaan hänen studiosa Lontoon South Kensingtonissa täyttyi niin kirjoista kuin valokuvista, joita hän käytti maalauksissaan hyväkseen.

David Sylvesterin sanojen mukaisesti ihmiset haluavat etsiä Francis Baconin teoksista tarinoita, vaikka niitä ei taiteilijan mukaan ole. Sylvester kommentoi, että tämän ajatuksen takana on 1900-luvun modernismi useine erilaisine taidesuuntineen.⁵⁸ Ihmiset turhautuvat vaikeasti lähestyttävien taideteosten edessä ja ”taidetta taiteen vuoksi” -periaate erottaa mielestäni taiteet ja sen vastaanottajat toisistaan. Abstraktin teoksen tarkastelijan katse ei saa kiinnekohtaa, olemattoman kertomuksen etsiminen turhauttaa ja silmät eksyvät teoksien pinnoille yrittäen epätoivoisesti rakentaa osista koherenttia kokemusta.

⁵⁵ Domino 1997, 26.

⁵⁶ Domino 1997, 56.

⁵⁷ Sylvester 1975, 34.

⁵⁸ Sylvester 1975, 82.

Francis Baconin mielenkiintoinen tuotanto sisältää päältäpäin katsottuna pelkoa, kärsimystä ja eristäytymistä. Taiteilijan teokset luovat raa'alla ruumiillisuudellaan lihaa ja verta olevia tuntemuksia. Irvokkaasti vääntyvät hahmot ja viittaukset niin teurastamoihin kuin uskonnollisiin kuviin luovat enemmän assosiaatioita hirviöistä kuin oikeista ihmisistä. Jotkin taiteilijan kriitikoista sanoivatkin hänen tuotantonsa sisältävän kauhun ja väkivallan elementtejä, vaikka taiteilija ei siihen tietoisesti pyrkinytkään.⁵⁹

Francis Baconin lähestymistapa taiteeseen on enemmän esteettinen kuin perinteinen mimeettisyys. Baconille kuvat ovat todisteita, jotka välittyvät aivoille ilman sanojen ja kielen väliintuloa.⁶⁰ Kuvat olivat Baconille eri asia kuin abstraktiot tai kuvailevat representaatiot. Kuvat toimivat Baconille vaistomaisesti ja vapaana mimesiksen muistutuksen logiikasta.⁶¹ Näin hänen teoksiaan voisi kuvailla jopa atavistisiksi. Samoin hänen yksittäisiä ”kuviaan” voisi kuvailla Aby Warburgin lanseeraamiksi *pathosformeiksi* eli kuviksi, jotka vaativat tunnereaktioita.⁶² Yksittäisillä kuvilla en viittaa kuvamotiiveihin.

Niin sanottu London School oli ryhmä taiteilijoita, jotka olivat aktiivisia 1950-luvulla. Tuon ajan ilmapiiriä leimasi eksistentiaalisuus ja taiteilijoiden teoksissa vallitsi subjektiivinen ilmaisu. Francis Bacon ei jakanut muiden taiteilijoiden näkemystä abstraktismista. Hän halusi korostaa kuvan roolia maalauksessa.⁶³

Vaikka Francis Baconin teoksista puuttuvat tarinat tai erilaiset kerronnalliset elementit, eivät ne ole kuitenkaan vailla merkityssisältöjä. Esimerkiksi taiteilijan triptyykit voivat olla viittaus mihin tahansa kristilliseen aiheeseen, mutta sellainen voi olla myös vain kolmiosainen teos, jonka osista muodostuu yhtenäinen teos. Toisaalta erilaisia tulkintoja voisi selittää taiteilijan käyttämien metodien avulla. Hän kuvailee, kuinka erilaiset kuvat toimivat hänelle visuaalisina ”ponnahduslautoina”.

⁵⁹ Domino 1997, 101.

⁶⁰ Domino 1997, 52.

⁶¹ Domino 1997, 53.

⁶² Bruhn. (1.6.2013)

⁶³ Domino 1997, 44–45.

3.5.2 Vaihdin Francis Baconin tuotannossa

Pablo Picassolta muotonsa saanut *Crucifixion* (1933) on hyvä esimerkki vaihtimesta Francis Baconin teoksissa. Molemmat teokset ovat sisällöiltään erilaisia, vaikka niitä nimet yhdistävät. Otollisemman havainnollistavan esimerkin kuitenkin löysin Francis Baconin triptyykistä.

Teoksella *Three Studies for a Crucifixion* vuodelta 1962 (kuva 9), haluan osoittaa, kuinka Cimabuen tunnettu krusifiksi toimii vaihtimena. Francis Bacon kuvaili itseään kuvien tekijäksi (*image maker*). Baconia kiinnostivat enemmän taiteiden visuaaliset ja esteettiset piirteet kuin tarinat. Ristiinnaulitsemisaihe kiinnosti taiteilijaa muodollisilta ominaisuuksiltaan.

Kuitenkin paras ja hyvin keskeinen malli on löydettävissä Giovanni Cimabuen ristiinnaulitsemisteoksessa vuosilta 1272–1274 (kuva 10). Kyseisestä teoksesta Bacon sanoi Kristuksen muistuttavan matoa, joka ryömii ristiltä alas.⁶⁴ Tästä mainitusta teoksesta tein huomion; Francis Bacon on kääntänyt hahmon peilikuvaksi ja muuntanut figuurin itsellensä käyttöönsä. Cimabuen krusifiksista on tullut osa Baconin kuvamaailmaa. Tässä tapauksessa kantakuvana ollut krusifiksi on muotoutunut vaihtimeksi.

Tämä ajatus on mielestäni yhtenäinen taiteilijan työskentelytavoissa. Eadward Muybridgen ottamat valokuvat ovat siirtyneet Baconin kankaille. Taiteilija otti painivat miehet lähes tieteellisestä kontekstista ja muutti aiheen hyväilyksi ruohoisella ja surrealistisella maastolla.

Ilmaisun tasolla (E) ero on selkeä. Cimabuen krusifiksi on puinen risti ja Francis Baconin triptyykin hahmo on saanut paikkansa suuressa maalauksessa. Cimabuen muotoja on abstrahoitu. Risti on irrotettu alkuperäisestä kontekstistaan.

(C) -tasot ovat erotettavissa toisistaan. Cimabuen risti on uskonnolliseen käyttöön tarkoitettu esine ja sen symboliikka on sidottu kristinuskon oppeihin. Baconin ”Cimabue” on väärinpäin käännetty kuvaelementti, jonka symboliikka palvelee taiteilijan omia käyttötarkoituksia. Wittkower viittasi Picassoon

⁶⁴ Sylvester 1975, 14.

samankaltaisessa asiassa. Pablo Picasso valjasti afrikkalaisen taiteen omaan käyttöönsä ja näin irrotti alkuperäisen muotokielen lähteestään ja otti sen omaan käyttöönsä.

C=f/s tasolla on jotain samankaltaisuuksia. Molempien teoksien tarkoitusperät ja taiteenlajit erottuvat toisistaan, mutta yhdenkaltaisuutta voi halutessa hakea kärsimyksen teeman kautta (s) tasolla. Francis Baconin taide sijoittui aikaan, jolloin eksistentiaalisuus vallitsi ajan henkeä. Tämän kaltaiset tulkinnat eivät olleet taiteilijan mieleen, sillä hän totesi oikean elämän olevan väkivaltaisempaa kuin hänen teoksensa voivat ikinä olla.⁶⁵

Teokset ovat yhtenäisiä muotojen (f) tasolla. Baconia miellytti kristillisen taiteen muotokieli ja hänen tuotantonsa kattaa materiaaleja milloin mistäkin lähteestä. Tämä tekee Cimabuelta saadun ristin oivalliseksi vaihtimeksi, sillä se on erotettu täysin alkuperäisestä merkityssisällöstään ja symboliikasta. Se on saanut uuden, taiteilijaa palvelevan tarkoituksen. Parviaisen, Gericault:n ja Stigellin teoksille on mahdollista epätoivon teeman avulla. *Medusan lautta* ja Stigellin *Haaksirikkoiset* jakavat myös samankaltaisen aiheen. Baconin ja Cimabuen välille voi vetää visuaalisen viittaussuhteen. Kuten Oscar Parviaisen, Francis Baconin teosten merkitysten tarkka määrittäminen on vaikeaa. Tähän vaikuttaa

Teoksessa *Crucifixion* (1965) oikean paneelin hahmolla on käsivarressa hakaristi. Francis Baconin omien sanojen mukaisesti hän halusi saada kuvaan jotain sommitelmaa ajatellen. Maalausta tehdessään hänen huomionsa kiinnittyi kuvaan natseista, joiden käsivarressa loisti hakaristi. Jälkikäteen taiteilija perui päätöstään, sillä hakaristin kuva ohjasi kuvasta tehtyjä tulkintoja. Tämä on hyvin yksinkertainen esimerkki vaihtimesta, mutta se kertoo jotain taiteilijan työskentelytavoista. Samalla se korostaa myös työntekoon liittyvää sattumanvaraisuutta.

Baconin käsissä vaihdin toimii vaistonomaisesti. Jyri Vuorisen kirjassa *Taideteos merkinä* (1997) on esitetty käsitys taiteen intuitiivisesta luonteesta. Taideteokset mahdollistavat intuitioiden ja tunteiden käsittelyn. Benedetto Croceille intuitio on ihmisen tietoisuuden ensimmäinen taso. Siihen liittyvät

⁶⁵ Domino 1997, 55,101.

aistimukset ja mielikuvitus.⁶⁶ Ajatuksena tuntuu olevan välitön kokemus. Tämä on ajatuksena houkutteleva. Francis Bacon halusi kuvien olevan jotain, joka välittyy ihmiskehossa suoraan hermostoon, ennen kuin se muodostuu selkeäksi ”kielikuvaksi”.

Hakaristin on sanottu antavan teokselle historiallista lukutapaa. Hakaristin merkitystä voi selventää useista lähteistä. Michael Peppiat tulkitsee hakaristin käytön siten, että se on elementti, joka on ”tyhjennetty” alkuperäisestä merkityksestään ja konnotaatioistaan. Kirjassaan *Ecce Homo: The Male-Body-in-Pain as Redemptive Figure* (2012), Kent Brintnallin mukaan hakaristin käyttö vain korostaa sen historiaa tuomalla sen ”kauhun” esille uudessa symbolisessa järjestyksessä. Hakaristin yhteys natseihin tekee teoksen käsittelystä ja tulkinnasta ongelmallisen. Toisen maailmansodan tunteva katsoja yhdistää haluamattaankin hakaristin natseihin luoden erilaisia assosiaatioita.

Kuusamon mukaisesti teoksen hakaristi toimii eri lajien ylittävänä topoksena. Francis Baconin kuvaelementti on latautunut symboli, joka voi jo itsessään toimia aiheena ja motiivina. Mainitsin Kent Brintnallin korostavan hakaristin ”kauhua”. Tämä toimii mielestäni hyvänä todisteena topokselle tai tyyppille, koska pelkästään kuvan ”hakaristi” sitoo sen tietynlaiseen merkitykseen, joka johtaa sitä mukailevaan tulkintaan. Tässä tapauksessa hakaristi yhdistetään lähes poikkeuksetta natseihin.

Hakaristin symbolisuudessa ovat vastakkain Baconin omat intentiot ja Sari Kuvuan esille tuomat symbolien piirteet. Hakaristi on sopimuksenvarainen kuva. Etenkin, jos se on kuvattuna käsivarressa punaisella taustalla. Voi myös kysyä, toimiiko hakaristi Francis Baconin teoksessa jonkinlaisena tunnuskuva eli atribuuttina. Kuvuan ajattelusta voin tuoda esille sen, että kaikki merkitystasot eivät ole edes oleellisia.⁶⁷ Näin saisimme hakaristin poistettua sen ”helpommasta” tulkinnasta. Kun hakaristi toimii uudella merkityksellä uudessa yhteydessä, sen symbolinen merkitys ja rooli topoksena on muuttunut ja laajentunut.

⁶⁶ Vuorinen 1997, 27.

⁶⁷ Kuuva 2005, 206.

Hakaristi toimii teoksessa vaihtimena ja se on myös Rudolf Wittkowerin sanojen mukainen elementti, kuva tai vapaammin sanottuna symboli. Wittkowerin ajatuksia mukaillen erilaiset kuvat voivat muuttua visuaalisilta muodoiltaan, mutta niiden merkityssisältö voi pysyä muuttumattomana. Samoin sisällöt voivat muuttua, vaikka muodot säilyisivät samankaltaisina.

Sekä hakaristi että Cimabuen krusifiksi ovat esimerkkejä intentionaalisesta sattumanvaraisuudesta eli arbitraarisuudesta. Tämä sattumanvaraisuus menee myös sanojen tasolle, jolloin merkki/merkitsijä-suhde muuttuu. Baconin ristiinnaulitsemisaiheinen triptyykki ei varsinaisesti viittaa kristilliseen taiteeseen, vaikka se onkin siihen helppo yhdistää. Teokset eivät siis ole temaattisessa, vaan visuaalisessa yhteydessä toisiinsa.

Francis Baconin teoksissa vaihtimet näkyvät sekä kuvina että niiden niminä. Näin on myös Parviaisen teoksia käsitellessä. Tähän mennessä olen puhunut vaihtimista ja havainnollistanut niitä muutamien esimerkein. Altti Kuusamon muotoilema kaava toimii hyvänä työkaluna visuaalisten samankaltaisuuksien tutkimiselle, mutta en ole käsitellyt mahdollisia vaatimuksia vaihtimen toimimiselle. Seuraavassa kappaleessa teen eroa vaihtimen ja taiteellisen vaikutuksen välille. Tähän tarkoitukseen olen valinnut kansainvälisestikin tunnustetun suomalaisen taiteilijan, Helene Schjerfbeckin. Hänen tuotannostaan löysin vaihdinkeskusteluun soveltuvan teoksen, jossa on näkyvissä jälkiä häneen vaikuttaneesta El Grecosta.

3.6. Schjerfbeck vs. Parviainen & Bacon

Tarkkuuden vuoksi haluaisin tehdä erotuksen vaihtimen ja taiteellisen vaikutuksen välille. Olisi helppoa vain puhua vaihtimesta käsittelemällä sen mahdollisia eroja muihin vaikutuksiin, joihin taiteilijat törmäävät. Francis Baconille tärkeitä työkaluja olivat muun muassa valokuvat ja Oscar Parviaisen Viimeisten ihmisten kamppailussa näkyvät lainattuja kuvia niin ranskalaiselta kapinallishenkiseltä taiteilijalta kuin Pariisissa koulutuksensa saaneelta suomalaiselta kuvanveistäjältä.

Helene Schjerfbeckin taustoja voi lukea liitteestä. (Liite 2)

Selasin Ateneumin julkaisua *Helene Schjerfbeck: 150 vuotta* (2012) ja kuvia silmäillessä törmäsin El Grecolta (1541–1614) vaikutteita saaneeseen teokseen *Enkelifragmentti, El Grecon mukaan* (1928–1929) (kuva 11). Ennen kuin näin teoksen nimen, kuvittelin törmänneeni toiseen vaihtimeen suomalaisen taiteilijan töissä. Helene Schjerfbeck ihaili kreetalaisen taiteilijan töitä ja koki tämän sukulaissielukseen. Innoitusta töille antoivat El Grecon maalauksista tehdyt painokuvat. Helene Schjerfbeck kävi kirjeenvaihtoa El Grecosta Einar Reuterin kanssa ja hän kirjoittaa, kuinka hän haluaa ottaa mallia ja oppia kreetalaisen taiteilijan töistä.⁶⁸

Tuon esille Helene Schjerfbeckin teoksen *Enkelifragmentti, El Grecon mukaan* (1928- 1929) ja verrata siinä olevia kuvia käsittelemääni Oscar Parviaisen teokseen. Tämän erottelun avulla voin ottaa aiheeseen hiukan etäisyyttä ja tutkia mahdollisia vaatimuksia vaihtimen toimimiselle. Samalla voin testata vaihtimen toimivuutta ja antaa sille kritiikkiä kestävä juuret.

Schjerfbeck maalasi *Enkelifragmentin* Einar Reuterilta lainatun kirjan kuvituksen perusteella. Tämänkaltainen lainaus olisi helppo ajatella vaihtimeksi, ja kuvittelin sen sitä olevankin. Helene Schjerfbeck valitti mallien puutetta ja Einar Reuter lainasin taiteilijalle El Grecoa käsittelevän kirjan.⁶⁹ Teosten tekeminen mallien mukaisesti on mielestäni tekniikkaa kehittävä työkalu. Malleista näin kopioituina niitä ei näkemykseni mukaan irroteta niiden alkuperäisistä merkitystasoista.

Teos voisi olla vaihdin tarkoittamallani tavalla, jos se olisi innoituksesta täysin eriävä ja itsenäinen. Se olisi vaihdin, jos El Grecolta saatu enkeli olisi kuva-aiheessa, jolla ei olisi mitään tekemistä alkuperäisen teoksen kanssa. Itse näen, että Enkelifragmentin naishahmot ovat edelleenkin El Grecon enkeleitä. Schjerfbeckin teosta voisi luonnehtia parafrasiksi. Oscar Parviaisen ihmispyramidi puolestaan ei kuvaa Gericaultin tai Stigellin hahmoja.

⁶⁸ Moorhouse 2012, 50-53.

⁶⁹ Moorhouse 2012, 53.

Muuttuvuus on yksi ehto, jonka määrittelen vaihtimen toimimiselle. Koko teoksen aiheen tai teoksen muodon on vaihduttava toiseen. Tähän kuuluu myös merkityssisältöjen muuttuminen. Antiikin vaasimaalauksen naishahmo on saanut paikkansa Ingresin nymfinä ja Picassolla huutavana naisena. Helene Schjerfbeckin enkelihahmot ovat pysyneet samankaltaisina ja niiden merkityssisältö on sukua alkuperäiselle teokselle. Myös nimensä *Enkelifragmentti* puolesta Schjerfbeckin teos on sidottu alkuperäiseen teokseen. Mainittakoon myös se yksityiskohta, että Helene Schjerfbeckin teokseen on kirjoitettuna El Grecon nimi.

Hjelmslevin mallin mukaisesti teokset ovat mielestäni yhtenäisiä sekä ilmaisun (E) että sisällön (C) tasolla. Enkeliaihe ja uskonnollisuuden teema yhdistää kreetalaisen ja suomalaisen taiteilijan teoksia sisältötasoltaan (s). Muodoissa (f) ainoa erona teosten välillä on värimaailma ja siihen liittyvät tulkinnat, joita esitetään juhlaulkaisussa.⁷⁰ Asia olisi toisin, jos El Grecon enkelit olisivat esimerkiksi pirusia, tai muunlaisia demoneita. Näin teos tekisi hyvin selkeän eron sisältötasolla (C). Mikäli enkelten siivet olisivat samankaltaisia nahkaisia siipiä kuin Gustave Doren pirut Jumalaisessa näytelmässä myös ilmaisun taso olisi erilainen. Tässä tapauksessa mieltäisin Helene Schjerfbeckin hahmot ja teoksen vaihtimeksi.

Aihe ja kuva ovat samoja, mutta eroja löytyy taiteilijan maalaustyyliessä. Se on tietysti jonkinlainen itsestäänselvyys, että eri taiteilijoilla on eriävät taidot ja tyyli. En kuitenkaan laske tätä vaihtimelle oleellisena asiana. Sari Kuvun mukaisesti kaikki yksityiskohdat eivät edes ole oleellisia. Muuttuvuuteen liittyen tähänastiset esimerkkini Theodore Gericaultista Francis Baconiin ovat vaihtuneet visuaalisilta piirteiltään. El Grecon enkelit ovat hyvin samankaltaisia molemmissa teoksissa.

Kaiken kaikkiaan mieltäisin Helene Schjerfbeckin tekniseksi muunnelmaksi (parafraasi) alkuperäisestä teoksesta, joka selkeästi muistuttaa alkuperäisteosta niin sisällöltään kuin visuaaliselta ilmeeltään. Tämä ei tietystikään ole pois Schjerfbeckin teoksen arvokkuudesta. Olen kyseessä olevan naistaiteilijan ihailija ja sen takia tekemäni kritiikki auttaa käsittelemään käyttämäni vaihdinta objektiivisemmin.

⁷⁰Moorhouse 2012, 53- 54.

Vastapariksi suomalaistaiteilijalle voin ottaa erään teoksen jo käsittelemäni Francis Baconin tuotannosta. Hänen vuonna 1965 valmistunut *After Muybridge – Woman Emptying a Bowl of Water and Paralytic Child on All Fours* (Kuva 12) on pitkän nimensä lisäksi hyvä esimerkki teoksesta, joka ei mielestäni ole vaihdin siinä mielessä kuin olen tähän asti selvittänyt.

Baconin teoksen kuvat ovat siirtyneet topoksen lailla eri lajista toiseen. Ne myös ovat sisällöiltään ja tarkoitusperiltään erilaisia. Visuaalinen yhteys on tunnistettavissa, mutta teoksen nimi erottaa sen muista vaihtimista. Teoksen nimi yhdistää sen alkuperäiseen lähteeseen ja poistaa sattumanvaraisuuden, eli arbitraarisuuden. Haluan, että vaihdin nähdään kuvana, joka ei tee niin sanottua suoraa viittausta siihen kuvakontekstiin, josta se on lainattu. Francis Baconin triptyykissä *Three Studies for a Crucifixion*, ei ole suoraa viittausta Giovanni Cimabueen. Tämä on verrattavissa edelliseen teokseen, jossa on suora viittaus Eadward Muybridgen tuotantoon.

3.7 Keskustelua.

Yksi lähestymistapa vaihtimelle menee yksityiskohtan tasolle. Kuusamon teksti ”Yksityiskohtan teoria” teoksessa *Kuvasta tilaan* (1998) käsittelee erilaisia näkemyksiä yksityiskohdista ja sen käsittelyn historiasta. Postmoderni ajattelu, feminismi ja suuntautuminen ruumiillisuuteen on tuonut detaljin ja fragmentin käsittelyyn uutta valoa. Kuusamon mukaan kullakin kuvaideologialla on oma suhtautumisensa yksityiskohtiin.⁷¹ Tähän liittyy myös ajatus siitä, mikä on milloinkin mielletty yksityiskohdaksi. Modernismin myötä 1800-luvulla muun muassa Charles Baudelaire arvosteli taiteissa esiintyviä yksityiskohtia.⁷² Suhtautuminen yksityiskohtaan johtui todennäköisesti siitä, että teosten kokonaisuus käsitettiin eri lailla kuin aiemmin. Romantiikan aikana eli ajatus teosten orgaanisesta muotoutumisesta, jossa korostettiin muodon ja sisällön yhteyttä.

⁷¹ Kuusamo 1998, 60.

⁷² Kuusamo 1998, 60.

Altti Kuusamo puhuu artikkelissaan myös signeerauksen roolista. Hän erottaa signeerauksen merkityksen maalauksessa sen muista merkitystasoista. Hänen mukaansa signeeraus kuuluu kokonaan toiseen merkkijärjestelmään.⁷³ Olen tämän suhteen samaa mieltä, mutta se palautti mieleeni Helene Schjerfbeckin *El Greco* -muunnelman. Teoksessahan on näkyvissä *El Greco* nimi, vaikkakaan se ei ole taiteilijan oma signeeraus. Se on kuitenkin siirretty omasta merkitystasosta uuteen ja siitä tulee mielestäni osa maalauksen sisältöä. Vaihtimen kannalta teoksessa oleva kuvattu nimi vahvistaa sen linkkiä alkuperäiseen teokseen.

Tässä viitekehyksessä oma tekstini ja vaihtimen käsite on hyvinkin moderni. Omassa tekstissäni lainatuilla yksityiskohdilla on jonkinlainen merkitysisältö. Näin ollen se muistuttaa näkemystä niin sanotusta orgaanisesta muodosta. Valitsemani kuvat ja symbolit ovat Kuusamon sanojen mukaisesti alistetussa asemassa kokonaisuuteen nähden.⁷⁴ Parviaisen ihmispyramidi on koostunut yksittäisistä hahmoista, joista muotoutuu symbolisesti latautunut kokonaisuus.

Tietysti se, minkä määritän hahmoksi voi tuntua jokseenkin epäselvältä. Vuosisadan alussa eli ajatus hahmoteoriasta, jonka mukaan hahmo on enemmän kuin osiensa summa. Ei kuitenkaan tuntunut olevan selkeää, mikä on milloinkin hahmo. Modernismin myötä syntyi ajatus yksityiskohtien epäoleellisuudesta.

Kuusamo puhuu merkkifunktiosta, kun teoksessa on merkityksellisiä yksityiskohtia.⁷⁵ Vastakohtana merkkifunktiolle on kompositiofunktio, eli sommitelmaan sidottu käyttötarkoitus. Vaihtimen tapauksessa lainattu merkkifunktio voi vaihtua sommitelmalliseksi kuvaksi. Esimerkiksi Francis Baconin tapa käyttää hyväkseen Cimabuen ristiä voisi nähdä nimenomaan sommitelmallisena. Tämä sommitelmallinen muoto saa taiteilijalla uuden merkitystason. Todisteena voi käyttää taiteilijan omia sanoja, jotka liittyvät nimenomaan kristillisen taiteen sommitteluun. Francis Baconin tapauksessa puinen krusifiksi yhdistyy triptyykkien kuvien ja symbolien asetteluun.

⁷³ Kuusamo 1998, 65.

⁷⁴ Kuusamo 1998, 61.

⁷⁵ Kuusamo 1998, 64.

Altti Kuusamon ajatuksia soveltaen puheena ollut Baconin käyttämä hakaristi on myös sommitelmallinen kuva. Sen merkitystaso on vapaasti sanoen tyhjennetty merkityssisällöltään. Viittaa tällä siis yleiseen miellelyhtymään, jonka hakaristi katsojassaan herättää. Francis Bacon ei halunnut, että teosta yhdistettäisiin natseihin. Hakaristi on kuitenkin niin latautunut symboli, että sen yhdistämistä natseihin ei voi välttää. Toisaalta Francis Baconin hakaristin merkitys ei taiteilijan omien kommenttien valossa tunnu olevan sidottu mihinkään tiettyyn merkityksellisyyteen. Kuusamon ajatuksia mukaillen se voisi olla osana synekdokeeta eli osa kokonaisuutta. Mikäli kyseisen osakokonaisuuden voi ymmärtää myös visuaaliseksi, Francis Baconin hakaristin tarkoituksena oli tuoda jatkuvuutta teoksessa olevalle figurille.

Yhdistäisin tähän niin sanotun varsinaisen semanttisen tason. Olettakaamme, että käsittelemäni vaihdin on puhtaasti sattumanvarainen, visuaalinen elementti (hakaristi). Näin se ilmenee parhaiten ilmaisun (E) tasolla. Tällöin sen symbolinen taso olisi jokseenkin yhdentekevä. Wittkowerin mukaisesti myös sisältötasot voivat muuttua. Ymmärtäisin sen siten, että vaihdin voi toimia merkityksellisenä osana synekdokeeta. Näin se on näkyvässä sisältötasolla ja sen voi liittää freudilaiseen ajatukseen siirtymästä (*Verschiebung*).⁷⁶ Tämä soveltuu vaihtimeen ja sen tapoihin ilmentyä tutkijalle. Tämä molempiin suuntiin menevä merkityssisältöjen vaihtuminen tuntuu myös olevan jokseenkin tärkeä osa vaihtimessa.

Sekä Altti Kuusamon että Rudolf Wittkowerin ajatuksista vaihdin saa todisteita sen toimivuudelle. Hyvinkin teoreettisessa viitekehyksessä vaihdin nousee yksityiskohdan lailla statistista myös merkityksiä antavaksi elementiksi, tai symboliksi. Taitelijan tarkoituserät ovat yksi sisältötasoja muuttava tekijä. Toisaalta olen tähän asti myös itse valinnut käsittelemäni vaihtimet.

Tähän valintaan voisi myös puuttua. Käsittelemäni aihe on sidoksissa muihin visuaalisen analyysin metodeihin. Päälimmäisenä näistä on Erwin Panofskyn tunnetuksi tuoma ikonologia. Vaihtimella tuntuu olevan myös pieni osa semiotiikkaa, vaikka alkuperäisenä tarkoituksenani oli välttää merkkijärjestelmäteoriaa. Toisaalta Jyri Vuorisen teoksen *Taideteos merkinä*

⁷⁶ Kuusamo 1998, 81.

(1997) takakannen kuvauksen mukaan taideteosten ymmärtäminen merkkeinä on hyvinkin trendikästä. Vaihdin on siis sidottu tutkijan taidetuntemukseen ja kykyyn huomata lainattuja elementtejä. Siihen voi myös liittyä hiukan vahinkoa, sillä huomasin ensimmäiset siirtymiset, tai vaihtumiset, sattumalta. Mutta Ferdinand Saussurelta lainatun arbitraarisuuden mukaisesti, myös itse vaihtimen luonteeseen kuuluu sattumanvaraisuutta.

Näen Oscar Parviaisen ihmispyramidin yhtenä kokonaisuutena, kuten myös Francis Baconin ihmishahmot. Mutta ovatko ne kuitenkin kokonaisuuksia, jotka on koottu yksittäisistä vaihtimista? Parviaisen ihmispyramidissa on useita ihmishahmoja, jotka eroavat sekä Stigellin ja Gericaultin hahmoista. Vaihtimen ja eheän kokonaisuuden muodostaa Parviaisen tapauksessa idea ja ihmispyramidin muoto. Ihmispyramidi on saanut kokonaisen muotonsa Gericaultilta, mutta hänen ihmishahmonsensa muistuttavat Munchin tuotantoa. Tähän liittyy myös kuvallinen intertekstuaalisuus. Oscar Parviasella oli teostaan varten useita eri lähteitä.

Puhuessani Francis Baconista mainitsin Eadward Muybridgen valokuvien toimineen maalarille innoittajana. Baconin maalaus *Two Figures* (1953) (kuva 13) on vaihtimen kannalta mielenkiintoinen, sillä siinä topoksena tuntuu olevan kaksi kuvaa, jotka toimivat yhtenä kokonaisuutena. Toisaalta on mainittava, että alkuperäisessä valokuvassa on kaksi painivaa miestä. Kuusamon mukaisesti valokuvissa eri osat toimivat omina kokonaisuuksinaan.⁷⁷ Tyylistä tapaan teoksessa on esimerkki ryhmävalokuvasta, jonka jokaisesta yksityiskohdasta (kasvot, asennot, ilmeet yms.) tulee oma kokonaisuutensa. Uskon tämän ajatuksen liittyvän valokuvien indeksisyyteen. Maalauksissa ja varmaankin muissa taiteenlajeissa eri yksityiskohdat ovat jossain määrin sidottuja taiteilijan tarkoitukseen. Näin jokainen yksityiskohta on osa kokonaisuutta. Sanoisin, että teoksen aihe sitoo, tai vapaammin sanottuna puristaa detaljit kokonaisuudelle alisteiseksi.

Altti Kuusamon tekstissä käsitellään myös vastakohtaisuuksia. Helene Schjerfbeckin *Enkelifragmentista* esitetyn idean kautta yksi vaihtimelle oleellinen piirre voisi olla vastakkaisuudet ja kahtiajaot, eli dikotomia. Tämä menee tietysti

⁷⁷ Kuusamo 62.

merkityssisältöjen (C) piiriin. Mikäli vastakkain olisivat enkelit ja pirut niin kahtiajako voisi olla taivaallinen/helvetillinen tms. Tämänkaltainen kahtiajako on yhtenäinen *Yksityiskohdan teoria*-tekstin kanssa. Länsimaisessa taiteessa ja taidekäsityksessä on aina ollut jonkinlaista vastakkainasettelua.⁷⁸

Sattumanvaraisuus, eli arbitrarisuus näkyy teoksien sisältöasoissa ja mielestäni parhaiten Francis Baconin tuotannossa. Francis Baconin teokset ovat ilmaisultaan ja sisällöiltään eriäviä alkuperäisten teosten kanssa. Hänen vaikutussuhteensa muistuttaa Altti Kuusamon toposta. Osa Baconin figuureista on siirretty mediasta toiseen.

Haluaisin mieltää vaihtimen yksityiskohdaksi, jonka merkitystaso on muuttuvainen riippuen siitä yhteydestä, missä sitä käytetään. Siitä voi tulla myös oleellinen osa teoksen kokonaisuutta. En kuitenkaan miellä malleista tehtyjä teknisiä ja tekniikkaa kehittäviä teoksia vaihtimina. Tähän liitän ajatukseni vieraannuttamisesta, tai lainatun kuvan irrottamista alkuperäisestä kontekstistaan.

Kun loin linkkiä Parviasen *Viimeisten ihmisten kamppailu* (1913- 1914) ja sitä innoittavien teosten välille, puhuin konnotaatiosta. Kun puhutaan konnotaatiosta kielessä, erilaisia assosiaatioon liittyviä sivumerkityksiä voi olla useita. Samoin kuin kielessä, taideteosten sisältö voi muuttua assosiaatioiden myötä. Kuitenkin näen, että taideteosten eri yksityiskohdat, symbolit ja kuvat ovat jokseenkin tarkoituksenmukaisempia ja tarkemmin valittuja kuin kielikuvat. Kielessä konnotaatiot ja niiden käyttö voi olla jopa huomaamatonta. Taideteoksia käsiteltäessä ja tulkittaessa linkkejä merkitysten ja suhteiden välille on mietittävä hiukan systemaattisemmin. Itse näen, että taiteilija valitsee tietyillä perusteilla jonkin kuvan. Vaikka Francis Baconin teokset voivat välttyä tietyiltä tulkinnoilta, on taiteilija kuitenkin valinnut merkitykselliset elementit esteettisiltä piirteiltään.

Denotaationa haluan ymmärtää sitä tapaa, kuinka eri teosten teemat voivat olla yhteydessä toisiinsa. *Pictorial concepts*-teoksessa denotaatio yhdistää yhden merkin ilmaisun ja sisällön. Konnotaatiolla yhdistetään kaksi eriävää merkkiä, joilla on omat merkityksensä ja muotonsa. Taideteoksen teema ja aihe ja sen

⁷⁸ Kuusamo 63.

ilmaisun tasot ovat näiden ajatusten mukaisesti nivoutuneita toisiinsa. Stigellin ja Gericaultin teokset voi tällä perusteella yhdistää toisiinsa ja Oscar Parviaisen teoksen ilmaisu ja sisältö ovat eriävä alkuperäisistä lähteistä.

Pictorial concepts- teoksessa puhutaan intentiosta (intension) ja lisäyksistä (extension).⁷⁹ Lukemani perusteella Helene Schjerfbeckin enkelihahmot ovat tarkoitusperältään (intensio) samat kuin El Grecon hahmot. Näin merkitystason (C) sisäinen substanssi (s) voidaan yhdistää taiteilijan intentioihin. Ateneumin julkaiseman tulkinnan mukaan Schjerfbeck korosti teoksessaan tiettyjä piirteitä. Toisin kuin kreetalainen, Schjerfbeck korosti enkelihahmoja taivaan sijasta. Hän myös toi keskimmäisen enkelin paremmin näkyville. Vasemmalla olevan enkelin käden liike kuulemma vahvistaa keskellä olevan enkelin merkitystä.⁸⁰ Nämä Schjerfbeckin esille tuomat piirteet toimivat mielestäni lisäyksinä (extension) alkuperäiseen teokseen. Tämä näkyy mielestäni teosten suorassa vertailussa.

Lopuksi

Vaihtimesta voisi mielestäni saada oivan työkalun kantakuvien ja erilaisten taiteellisten innoitusten tutkimiseen. Vaihdin- käsitteen tausta kielitieteessä edesauttaa kielitieteen ja taidehistorian metodien yhdistämistä. Olen yrittänyt luoda esimerkkien ja Altti Kuusamon muokkaaman merkkidistribuution avulla mallia, jota voisi vaihtimen tutkimisessa käyttää.

Vaihdin on käsitteenä teoreettinen, mutta olen saanut ideoilleni hyviä todistuskappaleita niin taideteoksista kuin niihin liittyvistä kirjoituksista. Tutkielmani loppupuolella otin kantaa myös siihen, mikä voi toimia vaihtimena ja mikä on mielestäni vain muunnelma tai toisinto.

Olen myös nostanut esiin yksityiskohtiin liittyviä ideoita. Katson vaihtimen olevan lainattu yksityiskohta ja detaljit ovat siksi tärkeässä asemassa tutkielmassani. Vaihtimen tutkiminen vaatii perehtymistä kyseessä olevien taiteilijoiden tuotantoon. Löysin aiheeni ja materiaalini lähes sattumanvaraisesti, joten oman tietämyksen lisäksi olisi myös luotettava intuitioon.

⁷⁹ Sonesson 1989, 120.

⁸⁰ Moorhouse 2012, 54.

4.0 Tutkimuskirjallisuus.

Domino, Christophe, 1997. *Painter of a Dark Vision*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New York.

Grabar , Ole, 1992. *Speculum*, Vol. 67, No. 1 (Jan., 1992)
(<http://www.jstor.org/stable/2863822>)

Jakobson, Roman, 1971. Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb. *Selected Writings II*. The Hague: Mouton. (130- 148).

Kuusamo, Altti, 1996. *Tyylistä tapaan*. Tampere: Tammer-Paino. Gaudeamus.

Kuusamo, Altti, 1998. ”Yksityiskohdan teoria”. *Kuvasta tilaan: taidehistoria tänään*. Kirsi Saarikangas. Vastapaino, Tampere.

Konttinen, Riitta. Laajoki, Liisa 2000/2005. *Taiteen sanakirja*. Otavan Kirjapaino Oy. Keuruu.

Ahtola-Moorehouse, Marie, 2012. ”*Kaikista vieraista vaikutteista huolimatta minä luon teokseni ... Kaikki kauneus vain rikastuttaa meitä*”. *Helene Schjerfbeck – 150 vuotta*. Ateneumin taidemuseo, Helsinki (50-53).

Ricouer, Paul, 1998. *Tulkinnan teoria. Diskurssi ja merkityksen lisä*. Tammer-Paino Oy.

Rosenblum, Robert 1990. *Ingres*. Harry N. Abrams, Incorporated, New York.

Panofsky, Erwin, 1939. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford University Press. New York, Hagerstown, San Francisco, London: Icon editions. Harper & Row, Publishers. 1972.

Saukkonen, Pasi (2006) (toim). *Teroreettinen viitekehys. Tutkielmanteon tukisivut*.

(http://www.valt.helsinki.fi/staff/psaukkon/tutkielma/Teoreettinen_viitekehys.html)
(1.6.2012)

Saukkonen, Pasi (2006) (toim). *Tutkimusongelma ja tutkimuskysymys. Tutkielmanteon tukisivut.* (1.6.2012)

Sonesson, Göran, 1989. *Pictorial Concepts: Inquiries into the semiotic heritage and its relevance to the interpretation of the visual world.* Lund University Press

Trochim, William M.K. *Deduction & Induction: Deductive and Inductive Thinking.* (<http://www.socialresearchmethods.net/kb/dedind.php>) (1.6.2012)

Vuorinen, Jyri, 1997. *Taideteos merkinä. Johdatus semioottiseen taidekäsitteeseen.* Hakapaino OY, Helsinki.

Waenerberg, Annika, 1996. *Parviaisen matkassa – med penseln i bagaget.*

Wittkower, Rudolf 1987. *Allegory and the Migration of Symbols.* Thames and Hudson, New York.

Wittkower, Rudolf 1989. *Selected lectures of Rudolf Wittkower - The Impact of Non-European Civilization on the Art of the West.*

5.0 Kuvaluettelo.

1. Wittkower, Rudolf 1987. *Allegory and the Migration of Symbols*, s 15. *Eagle and the Serpent*.
2. Ingres, Jean Auguste Dominique. *Jupiter ja Thetis* (1811). Rosenblum, Robert 1990. *Ingres*, s 73.
3. Parviainen, Oscar. *Viimeisten ihmisten kamppailu* (1913-1914). Waenerberg, Annika 1996. *Parviaisen Matkassa: med penseln I bagaget*.
4. The Kleophrades painter. *Maenad* (500- luku eaa). Rosenblum, Robert 1990. *Ingres*. s 19.
5. Picasso, Pablo. *Guernica* (1937) (detalji). Rosenblum, Robert 1990. *Ingres*. s 19.
6. Oscar Parviainen. *Robert Stigellin Haaksirikkoiset*, 1900. Waenerberg, Annika 1996. *Parviaisen Matkassa: med penseln I bagaget*. s 65.
7. Stigell, Robert (1852- 1907). *Haaksirikkoiset* (1898). (<http://www.my-life-in-helsinki.com/thtitornivuori.html>)
8. Gericault, Theodore (1791- 1824). *Medusan lautta* (1819). (<http://historienet.no/hans-henrik-fafner/kannibalene-fra-meduse>)
9. Bacon, Francis. *Three studies for a Crucifixion* (1962). (<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/293>)
10. Cimabue, Giovanni. *Krusifiksi* (1272- 1274). (<http://www.studyblue.com/notes/n/ahist-234-final/deck/4831541>)

11. Schjerfbeck, Helene. *Enkelifragmentti, El Grecon mukaan* (1928- 1929).
Helene Schjerfbeck 150 vuotta. Ateneumin taidemuseo, Valtion taidemuseo. s 82.
12. Bacon, Francis. *After Muybridge – Woman Emptying a Bowl of Water and Paralytic Child on All Fours* (1965).
(<http://piratesandrevolutionaries.blogspot.com/2010/03/moving-through-paralysis-36-francis.html>)
13. Bacon, Francis. *Two Figures* (1953).
(http://www.artquotes.net/masters/bacon/paint_2figures.htm)

Kuva 1.

3 Eagle and serpent, from Ulisse Aldrovandi's *Ornithologia*, 1599

Kuva 2



Kuva 3.



Kuvat 4,5.

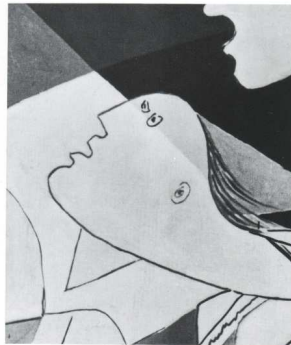


LEFT:
Figure 19. The Kleophrades Painter.
MAENAD. c. 500 B.C.
Museum Antiker Kleinkunst, Munich

BELOW:
Figure 20. Pablo Picasso. GUERNICA (detail),
1937. On extended loan by the artist to the
Museum of Modern Art, New York

more accentuated by Ingres's addition of gold leaf to their manes and chariot, an extraordinary pictorial device that evives, like Blake's use of gold, the spaceless, abstract realm of pre-Renaissance art.

But it is above all the heroine of this Homeric scene who betrays Ingres's special sensibilities in both formal and psychological terms. Having tried to help her son Aeneas in the Trojan Wars, she has been wounded in the hand by Diomedes and is seen here being carried back to Olympus in Icarus' cloud-borne chariot, assisted by Iris. Pitifully helpless, the goddess of love is interpreted by Ingres as a creature of fantastic malleability, whose limp, outstretched hand and spread fingers begin a circuit of linear fluency that continues around the elongated left shoulder, is then cushioned by the fragile pressure of Iris' own hand, and finally winds slowly downward to join the contours of the buttocks and the most intricate flourish of the drapery folds that veil her legs. This sinuosity of contour, echoed in the curving patterns of clouds, wings, and veils, of chariot and shield, carries with it highly charged eroticism, as if the edges and surfaces of the female form were being expanded and contracted in an active, caressing way. In fact, this early image of Venus was to dominate Ingres's lifelong conception of feminine beauty,



Kuva 6.



Kuva 7.



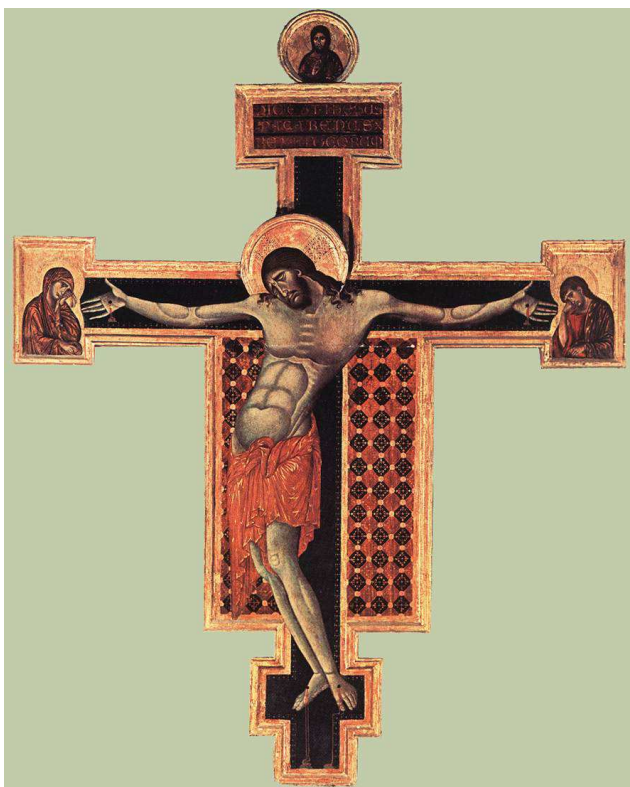
Kuva 8.



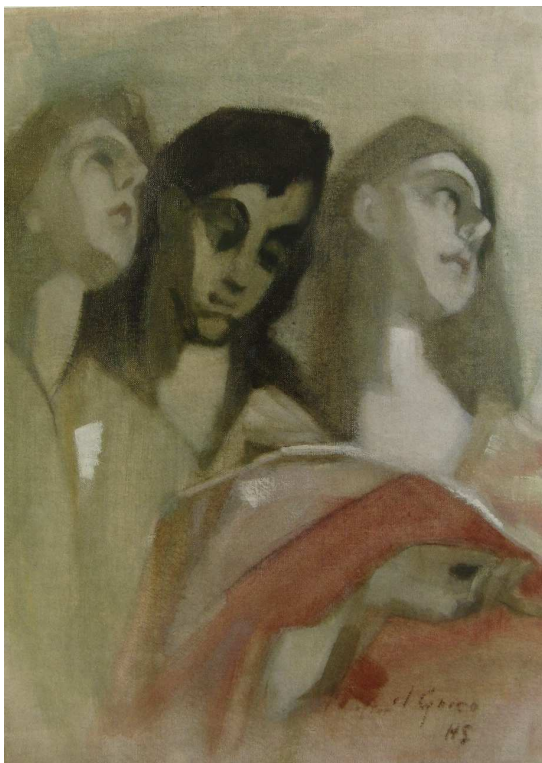
Kuva 9.



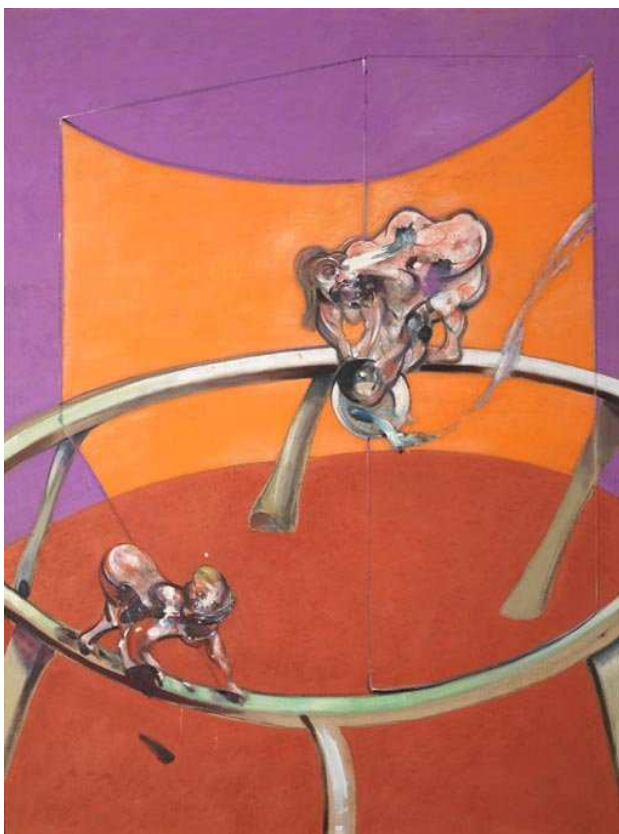
Kuva 10.



Kuva 11.



Kuva 12.



Kuva 13.



6.0 Liitteet

Liite 1.

Oscar Parvianen

Oscar Parviainen syntyi Helsingissä vuonna 1880. Hän vietti suuren osan nuoruudestaan syntymäkaupungissaan. Ammatti taiteilijana kiehtoi Oscar Parviaista jo nuorena ja sen takia hänen koulunkäyntinsäkin jäi kesken. Taideopinnot veivät nuoren Oscar Parviaisen Suomesta Ruotsiin ja lopulta Ranskaan. Taiteilijan tuotanto oli runsasta ja sisältää muun muassa grafiikkaa, piirustusluonnoksia ja öljymaalauksia.

Oscar Parviainen päiväsi teoksiansa harvoin, mikä on vaikeuttanut tutkimustyötä. Hänelle oli myös tyypillistä vaihdella signeerauksia ja päiväyksiä, kun hän otti aiemmin keskeneräisen teoksen uudestaan työn alle. Ensimmäinen näyttely järjestettiin vuonna 1905. Näyttely käsitti grafiikkaa ja neljä vuotta myöhemmin vuonna 1909 esillä oli maalauksia. Todellisena debyyttinä kuitenkin pidettiin vuoden 1931 yksityisnäyttelyä. Seuraava suurempi näyttely olikin muistonäyttely, sillä taiteilija kuoli vuonna 1938.⁸¹

⁸¹ Waenerberg, Annika, 1996. *Parviaisen matkassa – med penseln i bagaget*.

Liite 2.

Helen Schjerfbeck

Helena Sofia Schjerfbeckin (1862–1946) piirustustaito huomioitiin jo nuorena. Vuosina 1873–1877 hän opiskeli Suomen taideyhdistyksen piirustuskoulussa. 1870-luvun loppupuolella hän opiskeli taidemaalari Adolf von Beckerin yksityisakatemiassa Helsingissä. Vuonna 1880 Hänen teoksensa *Haavoittunut soturi hangella 1808* ostettiin Suomen taideyhdistyksen kokoelmiin ja hän matkusti stipendin voimin Ranskaan ja siirtyi vuonna 1881 opiskelemaan Academie Colarossiin. Opintojen jälkeen hän matkusteli ja asui Pariisissa ja otti osaa Pariisin maailmannäyttelyyn vuonna 1889. Varsinainen läpimurto oli Gustav Stenmanin vuonna 1937 järjestämä yksityisnäyttely, jossa oli esillä luettelon mukaan noin 93 teosta. Elämänsä ehtopuolella, vuosina 1944–1945 hän maalasi noin 20 omakuvaa. Tuolloin hän myös maalasi uustulkintoja El Grecon teoksista.

Helene Schjerfbeck on sinänsä poikkeuksellinen suomalainen taiteilija, että hänen tuotantonsa sisältää niin historiallisia teoksia kuin realismia. Tälle vastakohtana on 1900-luvun hyvinkin moderni tuotanto. Taiteilija sai vaikutteita Henri de Toulouse Lautrecilta, Paul Gauguinilta, Edgar Degasilta, Amedeo Modiglianilta ja Edvard Munchilta. Taiteilija on tullut tunnetuksi myös omakuvistaan, joissa hän käsittelee kuolemaa ja sen läheisyyttä.⁸²

⁸² Ahtola-Moorehouse, Marie, 2012. *Helene Schjerfbeck – 150 vuotta*. Ateneumin taidemuseo, Helsinki.